

jacques binet



ORSTOM.

Fonds Documentaire

N° : 102395

Cote : B

Date : 1 FEVR. 1983

# le sacré dans le cinéma négro-africain

CHACUN jour, écrivait André Bazin, des dizaines de millions d'hommes pénètrent dans l'une des cent mille salles obscures où se célèbrent les rites de cette nouvelle religion des ombres. Il posait par là même la question du sacré au cinéma et traçait deux pistes qui, selon lui, permettaient de l'explorer : ombres et masses.

D'où naît ce Sacré véhiculé par le film ? Le groupe social prend conscience de lui-même au cours d'une réunion où il vit des émotions intenses. Nous sommes tout près de la naissance des cultes totémiques telle que la conçoit, probablement à tort, Durkheim. Il reste que cette âme collective, ce « mana » est présent devant les images du **Septième Sceau** comme dans les fêtes australiennes.

Il faut ajouter que, indépendamment de la qualité du film, le cinéma saisit le temps, empêche sa fuite. Un film africain le montre de façon si émouvante qu'elle en est presque insoutenable. A la fin de **Lettre paysanne**, Safi Faye présente en gros plan le visage de l'un de ses figurants, son grand-père, dit-elle, mort juste après le tournage. Cette « dédicace », cette évocation de l'ancêtre défunt, retenu dans le monde par la photographie, fait pénétrer dans la salle le souffle de l'au-delà.

La réalité des ombres ou des images pose d'ailleurs des problèmes bien antérieurs au septième art. Déjà le Pentateuque, puis le Coran prohibent formellement la représentation de la figure humaine. Le magicien dessine la silhouette des êtres afin de les asservir. Les iconoclastes byzantins pensaient que les images des saints détournaient de la divinité et suscitaient l'idolâtrie. De nos jours, encore, parmi les petites gens, en Afrique, on dit les photographes dangereux parce qu'ils saisissent l'âme des personnages qu'ils photographient et l'exportent pour s'en servir. On retrouve, dans cette



Le Sang des parias de Mamadou Kola Djim (Haute-Volta - 1972).

opinion, plusieurs croyances bien connues des ethnographes : la croyance en une âme pupillaire, cette petite image que l'on voit dans la pupille, la croyance au « zombi » ce mort vivant ressuscité et utilisé par le sorcier.

On met souvent l'accent, en Europe, sur le culte des vedettes, de ces personnages sur qui se projettent tant de désirs, se cristallisent tant de rêves, qui incarnent toute une fraction de l'humanité. Le cinéophile africain peut être un « fan » de Gary Cooper, mais le cinéma africain, qui emploie des acteurs amateurs, n'encourage guère la « vedettisation ». Cette aspect du sacré lui est donc étranger.

## 1. Témoignage du cinéma africain sur les « Valeurs sacrées » :

Dans leurs films, les auteurs négro-africains évoquent un certain nombre de valeurs ou d'institutions que nous estimons sacrées. Mais rien ne prouve, à première vue, que ce qui est sacré aux yeux d'une certaine civilisation doive nécessairement l'être pour toutes les autres. Il y a des convergences révélatrices et aussi des divergences qui méritent réflexion.

La notion de sacré se trouve liée, presque automatiquement, à celle de divin ou de religieux. Dans le cinéma africain la religion est souvent présente, mais l'Islam est souvent critiqué — une proportion relativement forte de cinéastes vient de pays musulmans —. Dans **Le Wazzou polygame**, le Nigérien Oumarou Ganda fait porter sa critique sur un pieux musulman qui a fait le pèlerinage à la Mecque. Ses bonnes paroles ne l'empêchent pas d'utiliser sa richesse, relative, pour épouser contre son gré une fille qui en aime un autre. Après tout, ce n'était pas répréhensible selon les usages traditionnels. Afin de concilier morale, progrès et tradition, le père de



Les rites magiques traditionnels : **Emitai** de Ousmane Sembène (Sénégal-1971).

la mariée, coupable en vérité d'avoir conclu l'union, rejette toute la responsabilité sur le dévôt. « Le pèlerinage à la Mecque ne transforme pas un homme », lui fait dire l'auteur.

Les cinéastes sénégalais sont plus sévères et, les témoignages étant plus nombreux, on peut parler ici d'une attitude des intellectuels vis-à-vis du fait religieux. Les croyants se retranchent derrière le piétisme pour ne s'occuper de rien, sans se rendre compte de la fatigue de leur femme ou de leurs filles comme dans **Diankha bi** de Traoré Johnson, sans voir la corruption qui menace leurs enfants (**Baks** de M. Thiam). Des « marabouts » qui font figure de clergé dans une religion qui n'en comporte pas, utilisent leur connaissance de l'écriture coranique pour duper les naïfs par leurs sortilèges (**Pour ceux qui savent, Nationalité immigré**) et pour exploiter les enfants qui leur sont confiés. Dans **Njangaan**, Sembène dénonce et ridiculise la religion conformiste des babouches alignées à l'entrée des mosquées, des paysans rangés derrière le chef de village pour la prière.

Opium du peuple, hypocrisie sociale, la religion musulmane n'est guère présentée avec une aura de sacré. Un film strictement documentaire, **Grand Magal**, nous montre bien un grand marabout, chef de confrérie dans un reportage empreint de sympathie mais l'aspect du sacré du personnage est fort estompé.

Les religions du terroir sont rarement mises en scène. Elles sont en effet peu spectaculaires : un vieillard verse à terre de la bouillie de mil en murmurant quelques invocations, voilà l'essentiel de la liturgie des cultes de la terre ou des ancêtres. D'ailleurs ces cultes sont souvent ésotériques, les cinéastes, comme la plupart des intellectuels, n'y ont accès que de l'extérieur ; et ils éprouvent parfois

de la crainte devant ces rites obscurs. Sembène, toujours lui, les rejette nettement. A propos d'**Emitai**, il a déclaré avoir voulu dénoncer le rôle « d'opium du peuple » de ces religions, tout en mettant en scène une apparition au creux d'un arbre.

Les pouvoirs extraordinaires de certains rites sont pourtant évoqués. **Réalité** ou **Kodou** présentent d'intéressantes séquences où des guérisseurs délivrent des possédés en fixant dans un autel les esprits qui les tourmentent... Sembène dans **Xala** montre des magiciens tentant de libérer un homme d'un sortilège qui le rend impuissant ; ils sont présentés comme inefficaces devant un sortilège trop puissant pour eux, mais non pas comme des charlatans. Un trucage permet même à l'un d'eux de faire descendre des objets du ciel.

Il serait vain de distinguer, parmi les cinéastes, ceux qui croient à la magie et ceux qui n'y croient pas. Il est exceptionnel que dans l'ensemble d'une œuvre on trouve un rejet constant de la magie. Si en 1971 T.Aw dans **Pour ceux qui savent** dénonce les charlatans, devins et magiciens, en 1969, dans **Réalité** il montrait l'efficacité des rituels de possession. Traoré Johnson est ironique vis à vis des marabouts qui appâtent leurs clients avec leurs visites au septième ciel (**Lambaaye**). Oumarou Ganda dans **Saïtane** étudie les procédés psychologiques d'un magicien, ses procédés de conjuration, ses charmes. Il les réprouve, mais les juge-t-il inefficaces ?

Magiciens et sorciers sont en général présentés avec un certain respect. Est-ce en raison de leurs pouvoirs ou, plus subtilement, en raison de leur connaissance de la « science des ancêtres » ? Des Africains, en effet, désireux de marquer leur originalité culturelle et jaloux de la « science européenne » font profession de croire en l'efficacité des procédés magiques « traditionnels ».

La tradition, en effet, est au cœur des préoccupations des cinéastes. Ils cherchent leur identité africaine à travers elle. Quelle tradition et quelle identité ? Recherche d'une identité culturelle et collective plutôt que recherche d'une identité psychologique et individuelle. Le film du Gabonais P.M. Ndong, intitulé justement **Identité** fournit un bon exemple. Le héros fait le tour des doctrines politiques ou économiques avant de se faire « initier à l'iboga ». En fait cette drogue hallucinatoire procure des rêves interprétés comme un voyage dans l'au-delà. Mais comment le rêve assurerait-il la permanence des valeurs culturelles collectives ? La définition des traditions n'est pas satisfaisante non plus : rejeter l'économie moderne, basée sur les échanges, pour revenir au monde des ancêtres, comme le préconise Safi Faye dans **Lettre paysanne** n'est pas une solution pour des pays dont la population double à chaque génération. Respecter les « gris gris » ou les talismans reste superstition vulgaire si l'on ne comprend pas la signification des rites, les valeurs profondes qu'ils peuvent recéler...

Il n'est pas rare que le masque symbolise ces traditions et son arrivée marque parfois, comme nous le verrons, une affluence du sacré. A travers lui, le cinéma africain évoque l'art, valeur que beaucoup d'Occidentaux peuvent considérer comme sacrée. Les films d'Art élaborés par des auteurs africains sont rares (**Delou Thyossanne** est une coproduction où les efforts d'animation sont souvent stéréotypés). Un autre a pour héros un sculpteur (**Les tam-tams se sont tus**). Un film a pour sujet l'artiste et sa vie difficile (**Mouna**). Rien de tout cela n'a quoi que ce soit à voir avec « l'art nègre » du Musée imaginaire. Il s'agit toujours d'un art pour touristes, art d'aérodrome, dont le but est de décorer d'être monnayé... et les pièces qui nous sont montrées sont en général d'une banalité affligeante. Mis à part le prestige du mot « art », il ne peut y avoir quoi que ce soit de sacré là-dedans. Nous sommes en présence d'une déformation absolue des valeurs, d'un mensonge total.

La Famille, on le sait, est au cœur des préoccupations des Africains. Voit-on naître à son propos, des bandes où transparaisse la notion de sacré ? Un film congolais, **Rançon d'une alliance**, brosse une large fresque familiale. Mais ce sera, en fait, l'histoire d'une série d'échecs : adultère, et fuite de la femme, vendetta ratée, révélation du fils à son père, par la femme au moment où les guerriers de celui-ci la tuent.

Divers autres films se proposent de faire réfléchir les spectateurs sur la vie de famille (**Diegebi, Dianka bi**) mais on est surpris de constater que les familles ainsi décrites ne sont pas tellement différentes des familles occidentales : elles n'ont de patrilocal que le nom. Père, mère, enfants, nous sommes loin des « familles étendues » des « mesnies », où se rassemble un clan. Lorsqu'un groupe aussi large nous est montré (**Abussuan**) on voit aussitôt poindre les rivalités des diverses branches, ou bien le maintien des traditions de castes aboutit



La mystérieuse apparition de la fille des eaux dans **Sur la dune de la solitude** de Timite Bassori (Côte d'Ivoire).

comme dans **Le sang des parias** à de sanglants dénouements.

La Fraternité humaine ou, plus modestement, la solidarité dans la tribu, la classe ou la nation, vont-elles susciter des œuvres « inspirées » ? Il ne semble pas. La tribu est considérée avec méfiance par une intelligentsia qui rejette avec violence le tribalisme. La nation elle-même n'est pas un absolu puisque la plupart des intellectuels revendiquent plutôt une immense fraternité raciale. Ces idéologies n'ont donc guère de chances de véhiculer des valeurs sacrées. Quant à la fraternité humaine ou raciale, elle reste trop éloignée des réalités quotidiennes pour engendrer des œuvres d'art.

Fait étrange par contre, folie, hallucination, psychanalyse, constituent le noyau de films entiers et permettent, à bon compte de réaliser une apparition. Mais dans **La femme au couteau** des passages constants du présent au passé, l'histoire d'un halluciné de l'asile psychiatrique insérée dans l'histoire personnelle du conteur, donnent à eux seuls une profondeur mystérieuse au récit. Film sophistiqué d'un ancien de l'IDHEC dira-t-on : Oui, mais les nouvelles de Timite Bassori témoignent bien de la même personnalité tourmentée. **Sur la dune de la solitude** du même auteur, par la qualité de certains cadrages, témoigne aussi d'un dépouillement parfaitement adapté à l'approche du sacré : dans les dunes, près d'Abidjan, à la tombée de la nuit, un jeune garçon rencontre une fille qui lui rappelle la légende de la fille des eaux, la « Mammy-Wata » (l'amant choisi par ce génie femelle sera protégé et favorisé par toutes les chances, mais, en cas d'infidélité, il sera sacrifié sans pitié). Après une nuit passée sur la plage au pied d'un arbre mort superbement surréaliste, le garçon se réveille seul et rentre chez lui. Un de ses amis l'avise d'un décès dans une famille amie. Ils y

vont et le héros constate avec effroi que la jeune morte n'est autre que sa maîtresse d'un soir. Suivi de ses amis, il retourne auprès de l'autre mutilé.

Dans **Kodou**, l'héroïne de Babacar Samb devient folle pour avoir rompu un interdit : ayant commencé à se faire tatouer les gencives, elle a fui avant la fin de l'opération. Possédée par un génie, elle reste prostrée et muette. L'hôpital ne pourra la pas la guérir, mais le féticheur saura fixer le génie dans un autel et Kodou, à son tour deviendra guérisseuse. Le film présente trois rêves de la patiente et le spectateur a l'impression d'atteindre la zone mystérieuse de l'être.

La mort, l'amour donnent aux cinémas des civilisations industrielles l'occasion d'atteindre des thèmes sacrés. Cela semble plus rare dans le cinéma négro-africain... L'amour est toujours exprimé de façon assez conventionnelle, avec beaucoup de timidité et de retenue, comme un fait sociologique plutôt que comme un feu dévorant. La mort passe souvent inaperçue. Vingt films l'évoquent pourtant, mais même lorsqu'elle est présente sur l'écran, elle ne fait pas figure de vedette. Il faut excepter pourtant la mort du sorcier de **Saïtane** qui se suicide en se précipitant du haut d'une falaise. Dans **La rançon d'une alliance**, deux scènes de funérailles restent dans la mémoire du spectateur : l'une où un vieux patriarche, venu sur la tombe de son épouse, l'avise qu'il va célébrer le mariage de son neveu ; l'autre où les assistants sont photographiés en contre-plongée autour du trou dans lequel on ensevelit le père. Dans **La dune de la solitude** la mort est bien là, l'amour aussi, mais l'impression de sacré ne leur est pas liée : elle vient du mystère de l'apparition.

## 2. La technique et le Sacré.

Aussi après avoir passé en revue un certain nombre de thèmes qui peuvent être considérés comme liés à l'idée de sacré, nous n'avons guère la certitude d'avoir découvert cette valeur suprême.

Une apparition vient consoler le pauvre fou de **La Femme au couteau** (Côte d'Ivoire).



Tandis qu'il nous a semblé que l'emploi de certaines techniques la suggérait et supposait, chez le réalisateur, une intention évidente de sortir du cadre du récit ordinaire pour aborder un autre registre.

Un premier procédé est employé dans **Pour ceux qui savent**, où l'on voit un personnage symbolisant la justice immanente apparaître et noter les mauvaises actions du marabout-escroc. Fait singulier, cette conscience morale est représentée sous les traits d'un juge revêtu d'une toge, à la manière des magistrats occidentaux ; il arrive de la mer, à bord d'une pirogue et enregistre sur des tablettes, en caractères mystérieux, le mal qui est commis.

Dans la plupart des cas, c'est à travers la bande son que l'on décèle l'intensité de l'émotion, noyau même de ce que l'auteur veut communiquer. C'est souvent une voix off qui marque le passage et donne l'impression d'un contact avec le sacré : hors du jeu représenté sur l'écran, elle commente l'action. L'auteur prend ainsi de la distance par rapport à ses personnages et se conduit en Dieu tout puissant, juge de ses créatures. C'est ainsi que dans **Niaye** le griot du village raconte ce qui se passe et dénonce les crimes cachés. Traditionnellement, le griot, ménestrel et généalogiste, vit de ses flatteries, mais il est habitué à observer la vie des groupes et à provoquer les réactions des assemblées. Méprisé, il ne peut prétendre à un rôle de leader, mais il aide la collectivité à prendre conscience de ses tensions internes. A travers lui s'expriment donc la conscience collective et son acte acquiert de ce fait un sens sacré, malgré l'indignité de l'acteur.

A la fin du **Mandat** Sembène Ousmane emploie un autre procédé. Pour montrer son désarroi, il accompagne les dernières images de son film d'un tonnerre de bruits, tandis qu'une voix off proclame : « Nous changerons tout ça ». Ici ce n'est plus un griot mais le « peuple » lui-même qui prononce des paroles d'espérance messianique en la victoire future des humbles. Dans **Niaye** le griot proclamait qu'entre l'homme et Allah il choisissait Allah et qu'entre la vérité et Allah il choisissait la vérité. Dans **Le mandat** la voix du peuple prophétise des changements. C'est cette Vérité et cette Justice qui incarnent, pour l'auteur, la totalité du Sacré.

Comment expliquer ce recours si fréquent à la voix off ? On peut se rappeler que le personnage du griot marque la culture ouest africaine. On peut souligner le désir des auteurs de faire œuvre de moralistes. Peut-être faudrait-il aussi se souvenir qu'un certain nombre de cinéastes ont fait leurs premières armes dans des services d'informations où la photo vient illustrer le commentaire d'un speaker et que d'autres ont commencé par faire des films ethnographiques où le texte est souvent dit en marge des images.

L'auteur africain ne craint pas d'être moralisateur, de se mettre, face à la masse des spectateurs, dans la situation de celui qui sait. Les sociétés afri-

caines sont en effet hiérarchisées et ritualistes. Chacun y a un rôle à tenir et ne peut se réfugier dans l'indifférence. Rôle et hiérarchie sont d'ailleurs complexes ; ce n'est pas parce qu'il parle en public qu'un homme dispose d'un pouvoir : les griots sont gens de basse caste. Ritualistes, les Africains apprécient gestes et discours solennels, même au milieu de groupes réduits et dans des circonstances où le sérieux n'est guère indispensable.

D'ailleurs les cinéastes, comme tous les intellectuels africains, ont une conscience aiguë de leurs devoirs vis à vis de leurs compatriotes. Aussi une attitude quelque peu prédicante n'est pas pour les gêner. Dans ces perspectives, la voix off se justifie bien.

C'est une utilisation plus élaborée du son qui va permettre d'atteindre avec une force accrue la sensibilité de l'auditeur. Ce sont les gémissements du vent qui accompagnent dans **Pour ceux qui savent** la découverte de la dupe jouée par son marabout : celui-ci a reçu des billets qu'il devait multiplier par ses sortilèges et il remet à sa victime une lourde valise qui s'avère pleine de vieux journaux lorsque le « client » l'ouvre sur une falaise battue par le vent. Le vent encore accompagne la voix qui annonce à **Sarzan** l'omniprésence des morts dont il a renié la tradition. Med Hondo lui, manie le rythme du bruitage pour donner par l'accélération l'impression d'un délire sacré montant de la conscience du sujet.

L'opposition entre musique classique européenne et musique africaine est parfois utilisée pour signaler une rupture de continuité dans le film.

Certains auteurs emploient des techniques visuelles pour rendre le spectateur sensible à l'entrée dans un monde nouveau : ralenti et surexposition. D'une façon générale les trucages sont assez rares dans le cinéma africain pour que leur présence soit ressentie comme significative.

Dans **Amanié** un ralenti montre des amoureux courant ; il semblent planer entre les troncs des palmiers. Le choix d'une palmeraie, aux arbres semblables et plantés régulièrement en quinconce, peut sembler étrange, évoquant une espèce de bonheur utopique, industrialisé en quelque sorte. Mais, la grâce des mouvements ralentis transporte dans un Eden le spectateur étonné. A côté de ce souvenir amoureux, **Badou Boy** fournit une autre image plus énigmatique. Sous prétexte de nous faire vivre la poursuite d'un petit voleur par une grosse brute de gendarme le film nous promène à travers Dakar. A plusieurs reprises, comme une sorte de refrain, apparaît l'image du mastodonte écrasant, contre un grillage, le malheureux gavroche. Ralenti, déformation de la contreplongée expriment et communiquent la puissance de l'image. Elle nous introduit dans un monde secret, dans la conscience des protagonistes. L'image n'est pas seulement celle d'une bagarre, d'une violence quelconque. L'écrasement inéluctable du joyeux voyou par le méchant représentant de l'ordre établi a l'allure d'un rituel. L'écar-

tèlement y évoque quelque violence sexuelle : il y a là un symbole qui mériterait le scalpel du psychanalyste.

**Saitane** offre dans ses dernières images un ralenti remarquable : le héros, magicien néfaste, s'est rendu ridicule ; il se suicide en se précipitant du haut d'une falaise dans le fleuve. Une contreplongée le saisit en l'air, l'immobilisant dans sa chute.

Un autre procédé marque certainement l'accès à un autre monde : la sur ou sous exposition. Dans **Identité** un plan surexposé compose à la fois un retour au passé et une représentation subjective : le héros revoit son interlocuteur lui tenant des propos marqués par la généreuse pureté de la jeunesse. Dans **Kodou** des images sous-exposées décrivent les cauchemars de l'héroïne devenue folle. Ici encore l'entrée dans le monde psychique, intérieur, se trouve ainsi sacralisée. Le choix de la surexposition est habile, les personnages perdant leurs détails deviennent de simples silhouettes : Kodou maltraitée par les serviteurs du « cavalier », Kodou capturant et humiliant des hommes, Kodou sauvée par un homme de la noyade. C'est probablement l'incursion dans le rêve et l'inconscient plutôt que le contenu un peu sexiste de ces songes qui se trouve magnifiée.

Certaines images présentent des symboles qui peuvent évoquer le sacré : soleil couchant et hautes branches d'un arbre atteints par un panoramique ascendant. L'arbre, c'est le plus souvent un baobab ou un fromager. Leur silhouettes ne sont pas sans se ressembler un peu, encore que le fromager, ou kapokier, soit plus haut et moins monstrueux de tronc que le baobab. Il n'est pas impossible que ces essences aient en elles-mêmes un caractère sacré. C'est dans le tronc creux du baobab que l'on inhume les griots, dont le cadavre souillerait la terre. Quant au Kapolier, il apparaît dans les mythes rapportés par les ethnologues, comme une échelle reliant le ciel à la terre. Quant au soleil rouge qui décline à l'horizon, c'est un symbole dont toutes les cultures se sont servi. Mais dans le cinéma négro-africain, cette image apparaît en guise de signe de ponctuation plutôt qu'en tant qu'vocation du sacré.

Si dans tous ces exemples, le mouvement de la caméra peut avoir son rôle propre, comme le geste d'un danseur, dans d'autres c'est l'objet photographié qui est porteur de sens. D'une façon générale, la « Nature » avec ses montagnes, sa vie végétale ou animale, ne semble guère avoir valeur de symbole. En fait elle est rarement photographiée. L'Eau fait cependant exception. La mer avec les derniers frémissements des vagues sur la plage accompagne des orientations nouvelles : le héros d'**Identité** s'y mire en reculant après son initiation. Celui de **Sous le signe du Vaudou** se décide au cours d'une promenade dans la marée montante à regagner son village. La fille-mère de **Niaye** suit la plage après avoir décidé de ne pas abandonner son enfant dans son voyage vers Dakar. Kodou y est guérie de sa folie et insérée dans un rôle nouveau...

L'estuaire du Wouri fournit à **Muna moto** quelques très belles images de piroguiers et de vastes paysages. Mais c'est aussi tout près du fleuve, dans ces creux provoqués par les courants et marées des hautes eaux que l'héroïne se donne et se fait faire un enfant, espérant ainsi se lier à son amoureux. Etrange tableau d'un sol troué de dépressions comme le cours asséché d'une rivière. L'eau encore, une source où l'on vient puiser et se baigner, va voir se nouer les amours toutes passagères du héros d'**Identité** comme la plage et le ski nautique avaient été les témoins de ses amours sophistiqués avec une jeune européenne. Ni les psychanalystes, ni le psychologues ne s'étonneront de voir l'eau liée à la sexualité et à la fécondité. Les moralistes s'en étonneront pourtant. Il y a quasi partout en Afrique Noire, un interdit sur les relations sexuelles en dehors des maisons des hommes. La nature, la terre plus ou moins divinisée, en seraient souillées.

L'activité sexuelle est parfaitement acceptée – sans grande sublimation – car elle assure la fécondité, valeur suprême dans la civilisation négro-africaine. Mais même là où la liberté des mœurs est très grande, accomplir l'acte sexuel en brousse passe pour criminel. Pourtant le cinéma nous montre ce crime : **Les tams-tams se sont tus, Saïtane**.

Des cinéastes se servent parfois de masques pour symboliser le sacré, comme en témoigne ce court métrage zaïrois : **Moceka**. Il nous raconte l'histoire d'une jeune étudiante africaine en Europe qui a reçu de son grand-père un masque. Au lieu de le garder accroché au mur, elle le vend pour acheter des fanfreluches, reniant ainsi son authenticité. L'anecdote est, bien entendu, invraisemblable, et révèle une intéressante pénétration de la mentalité chrétienne. Aucun traditionaliste africain ne confiera un masque à un non-initié, sauf pour le vendre. Un crucifix fixé au mur a une valeur religieuse d'évocation du Christ, un rôle de proclamation de foi. Au contraire un masque exposé est devenu un objet d'art ; s'il n'est pas animé, s'il n'est pas porté il n'a plus de sens religieux. Bien des masques, d'ailleurs, accessoires de danse ou croquemitaines pour faire peur aux femmes, n'ont jamais eu un tel sens. Du reste, en général, même les danses les plus graves, le masque n'est pas l'incarnation des Esprits, les plus puissants : il incarne parfois les ancêtres, jamais la divinité.

Les masques sont utilisés parfois de façon bien invraisemblable. Dans **Môl** film sénégalais de P.S. Vieyra, un jeune pêcheur songe à acheter un moteur hors-bord. Il demande conseil et sa mère le renvoie aux anciens. Sur le bord du fleuve, quelques hommes, un baobab, des tambours, des masques composent un décor sensé évoquer les anciennes coutumes, l'autorité des traditions. La caméra va sans cesse des tambours aux masques et à l'arbre. Il va sans dire que en pays musulman les sculptures de masques sont rarissimes et que d'ailleurs les masques n'ont jamais été un objet sacré en soi, en dehors du moment où ils sont portés pour un défilé ou une danse. La scène sort donc toute entière de

l'imaginatikon de l'auteur qui a pensé trouver là des symboles de la tradition sacrée.

L'auteur de **Boubou-Cravate** utilise également des masques de façon frappante et tout aussi injustifiée aux yeux de l'ethnologue. Pour conclure son film, il montre un fonctionnaire assez européanisé et sa femme. Leur domestique veut les faire revenir dans le droit chemin des traditions. Il entre processionnellement au salon, masqué et accompagné de musiciens. Il danse autour du couple, tend le masque à travers lequel l'homme regarde son épouse, le brandit au dessus de leurs têtes, comme s'il leur imposait les mains... L'objet et les mouvements de caméra qui l'accompagnent font bien ressortir l'importance des gestes représentés. Il va sans dire que jamais un masque ne pourrait être utilisé de cette façon. Dans la tradition le masque est sacré dans la mesure où il apparaît au cours de cérémonies sacrées et où il danse sur des rythmes appropriés, incarnant des esprits, des ancêtres. L'objet en lui-même n'est, selon l'ethnologie, qu'un accessoire liturgique. Il est intéressant de le voir utilisé ici à la fois comme un symbole et comme une voie d'accès vers le Sacré. Quel sacré ? Non pas un Dieu personnel comme celui du Coran ou de la Bible. Non pas un ou des ancêtres. Non pas une force naturelle quelque peu panthéiste. Il s'agit ici de valeurs culturelles : ce qui est sacré et représenté par le masque, selon D. Kamwa, P.S. Vieyra, ou Kwami Mambu Zinga, c'est la civilisation africaine négritude ou authenticité comme on voudra l'appeler.

**A** U terme de cette recherche sur le Sacré dans le cinéma africain, deux méthodes s'opposent donc. On peut partir de classifications préconçues, et ayant défini comme sacrées un certain nombre de valeurs ou d'institutions relever ce que les Africains en pensent. De toutes manières, le témoignage de cinéastes sur la religion la magie, l'art, l'amour, la folie ou la mort n'est pas indifférent.

Mais une autre démarche est probablement mieux adaptée au sujet : relever dans les films ce qui marque l'intrusion d'une certaine émotion. Ici la technique peut-être d'un grand secours. Lorsque l'image ou son cessent d'être le fruit d'une routine, on peut penser qu'un souffle est sous-jacent. La présence même de la simple voix off montre la volonté de l'auteur de souligner un passage. Des bruitages, des ralentis, des changements dans l'éclairage, l'insertion de certains symboles manifestent une « présence ». Etrangement, ce n'est pas en présence des choses que nous penserions empreintes de sacré que se fait cette réaction. C'est le plus souvent lorsque sont évoquées la culture traditionnelle, l'évolution nécessaire. Tout ce qui, en un mot, tourne autour de l'idée de Négritude. Dans quelle mesure, d'ailleurs, les masses rurales sont-elles sensibles à un tel « sacré » ? Il est certain que religion, famille, nation contiennent encore pour les humbles une plus forte charge de sacré. Mais chez les intellectuels une grande part de la sensibilité s'émeut autour des idéaux de Race, de Progrès, d'originalité culturelle. ■