APPORT ET INFLUENCE DU CINÉMA NÉGRO-AFRICAIN

par

JACQUES BINET

Depuis 1963 près de 200 films ont été réalisés par des auteurs africains. Cela représente déjà une masse de documents dont on peut essayer de prendre une vue d'ensemble. Ces films sont l'expression d'une centaine d'auteurs; ils pourraient donc permettre l'analyse de ces personnalités. Mais peut-on supposer qu'ils expriment toute l'Afrique? C'est peu vraisemblable. Les cinéastes et leurs équipes appartiennent à des couches sociales élevées. Scolarisés, habitués aux voyages intercontinentaux, exerçant des métiers d'intellectuels ou de professionnels très qualifiés, ils côtoient la classe dirigeante, même si leurs moyens financiers ne sont pas toujours à la mesure de leurs aspirations. Ils font partie de l'intelligentsia. Mais, par la puissance éducative du cinéma, on peut prévoir qu'ils contribueront à la formation des masses. L'Afrique qui se dessine à travers leurs films n'est pas celle d'aujourd'hui mais peut-être celle de demain.

Le cinéma africain, tout jeune, n'a évidemment pas dit encore tout ce qu'il a à dire. Mais il est probable qu'à travers la production déjà rassemblée, une analyse attentive devrait discerner les grandes lignes d'un apport original. En effet, chaque culture en s'exprimant par le cinéma enrichit le septième art de nuances, de méthodes, de tendances nouvelles.

Une réflexion sur le cinéma africain est utile à un double titre. D'une part elle est révélatrice de l'Afrique et, d'autre part, elle incite à mettre en question certaines idées toute faites. Les cinéastes qui nous intéressent abordent le film avec un esprit nouveau. Les préjugés culturels

O.R.S.T.O.M.
Fonds Documentaire
N° : 83/80/02396
Cote : B 756
Date : 11 FEVR. 1983

sont moins lourds chez eux que parmi les peuples nantis d'une tradition cinématographique ancienne.

Deux pistes se dégagent. Les originalités africaines sont un apport indiscutable. Mais les lacunes même de ces films, leur renoncement à certains enjolivements sont tout aussi significatifs.

I. DÉPOUILLEMENT

Triple refus : refus du « culte de la personnalité », refus de la violence des sentiments, refus des raffinements de la caméra et peut-être même d'une grammaire structurée.

Dès l'origine, le cinéphile occidental a attaché beaucoup d'importance à la personnalité des acteurs. Le culte des vedettes, avec ses excès ridicules, était une caractéristique du septième art. De 1920 à 1945 les revues de cinéma étaient essentiellement constituées d'articles sur les acteurs. Le cinéma avait suivi les traces du théâtre et de l'opéra : la « star » succédait dans le cœur du public à la « diva ». Depuis 1950, ciné-clubs et critiques mettent en relief la personnalité des auteurs, retrouvant ainsi une vieille tradition humaniste et universitaire. Depuis la Renaissance surtout, les œuvres d'art sont signées, les sculpteurs ou les architectes sont connus, tout comme les poètes ou les musiciens.

Jusqu'à présent, le cinéma africain ne recherche pas ces personnalisations. D'une part, les idéologies en vogue incitent chacun à proclamer qu'il est au service de son peuple, qu'il se contente d'être le porte-parole des « masses » ou que son but unique est de les éduquer. Mais, en outre, les traditions culturelles ne sont pas favorables à une expression de l'individualisme. Dès son plus jeune âge, l'enfant apprend à s'adapter à la communauté patriarcale plutôt qu'à se soumettre ou à s'opposer à ses propres père et mère. Les terminologies de la parenté classificatoire sont révélatrices, puisque tous les frères du père sont le plus souvent confondus sous la même appellation que celui-ci. Les psychologues notent que la relation avec le père paraît assez lâche. L'absence d'une image paternelle fortement structurée et structurante a des conséquences dans les situations où jouent l'autorité et la compétition. Il semble que la situation œdipienne se déplace de la lignée vers la

fratrie. Le rival n'est plus le père, vécu en tant qu'absence, mais le ou les frères. « Mais, selon un autre auteur, ce sont des rivaux qu'il convient d'égaler en générosité dans les relations sociales. La rivalité est compensée par une forte solidarité. Rivaliser, c'est être égal à son rival mais non le dépasser. » Un tel arrière-plan culturel est défavorable à la percée ou à l'expression de tout individualisme. Il est logique, dès lors, que le réalisateur ne cherche pas à mettre dans ses bandes une touche personnelle, qu'il cherche même à l'atténuer si elle transparaît malgré tout.

Dans tous les domaines artistiques, les créateurs africains rappellent en toute occasion les mêmes principes : l'art les laisse indifférents et « l'art pour l'art » les irrite comme une injure personnelle. Ils ne revendiquent pas la qualité d'auteurs. A l'occasion de l'exposition « Arts sénégalais d'aujourd'hui », un article cité contient des passages révélateurs : « L'art est fonctionnel, il n'est pas divertissement ni ornement qui s'ajoute à l'objet... l'œuvre d'art est faite par tous et pour tous... » Dans le domaine du cinéma toutes les critiques basées sur le tempérament de l'auteur, ses idées personnelles, semblent toujours agacer un peu les réalisateurs.

Pourtant certains racontent manifestement leur propre histoire, comme O. Ganda dans *Cabascabo*. L'exemple de Mme Safi Faye est plus frappant encore. Dans une émouvante postface à son film *Lettre paysanne*, elle présente un gros plan de son grand-père, annonçant qu'elle vient d'apprendre sa mort. Quiconque a vu le film ne peut manquer de conserver un grand souvenir de cette confidence cinématographique si personnelle.

Même si les réalisateurs cherchent à éviter la marque personnelle, ils ne le peuvent guère : toute œuvre est l'expression de son auteur et porte un certain reflet de sa personnalité. Mais cette méfiance devant l'exacerbation des personnalités est précieuse et doit rappeler à tous, cinéphiles, lecteurs ou amateurs d'art que l'œuvre a sa valeur propre et que le culte des signatures est souvent vain.

Du côté des acteurs, le refus du vedettariat est probablement moins ferme. Bon nombre de rôles sont tenus par des amateurs : cela confirme l'impression d'un art issu du peuple. Mais les acteurs professionnels manifestent parfois quelque mauvaise humeur d'être ignorés par la presse des festivals.

L'examen détaillé des films oblige à aller plus loin. Rejetant le culte de la personnalité, les réalisateurs construisent des actions sans héros. Parfois c'est un groupe qui joue le rôle de héros collectif, sans que le spectateur puisse discerner avec précision qui est le chef, le meneur. L'Occidental s'étonne : est-ce incapacité à camper des personnages originaux et bien typés, à leur attribuer costumes, gestes ou langage caractéristiques? Les cinéastes se contenteraient-ils de montrer un groupe faute de pouvoir évoquer en détail les diverses personnalités qui le constituent? Là n'est pas la question. En réalité, c'est bien d'un choix et d'un procédé qu'il s'agit. Dans certaines bandes où un héros impose sa présence, l'auteur n'hésite pas à mettre l'accent sur des rebondissements de l'intrigue pour équilibrer, par un rameau adventice, l'aventure principale et son protagoniste. Une déclaration d'Oumarou Ganda en donne un bon exemple. Il s'agit du film *Saïtane*. Comme le titre permet de le deviner, le personnage principal, joué par l'auteur, est un magicien, rusé charlatan. Pourtant, O. Ganda présente le film comme « l'histoire d'un jeune couple dont la femme s'est laissé séduire... » Cette distorsion de la perspective ne vient-elle pas d'un désir de discrétion excessif de l'auteur qui, jouant le rôle central, veut s'effacer un peu?

Ce souci d'anonymat se retrouve dans les films politiques sur l'immigration : pas de héros, pas d'action, mais une série de sketches juxtaposés, reliés par un commentaire.

Les auteurs ne cherchent pas à mettre en valeur leur personnalité de créateurs, ils essaient d'atténuer la personnalité de leurs héros. Mais ils affirment avoir un devoir d'éducation à remplir vis-à-vis de leur peuple. Aussi est-on frappé par le caractère moralisateur des films africains. Faute de personnage principal, de porte-parole de l'auteur, c'est souvent une voix « off » qui joue ce rôle de coryphée. T. Aw, M. Thiam, O. Sembène et les auteurs de films « politiques » ont utilisé ce subterfuge, surtout dans leurs débuts. Le procédé n'est pas sans habileté : la voix « off » a une certaine force dramatique. Elle agit comme une conscience morale qui juge les actes des protagonistes. Issue peut-être du commentateur qui interprète les documentaires, elle rejoint la tradition des griots. Castés, donc insignifiants, voire méprisés, ceux-ci sont

chanteurs, musiciens, poètes et flatteurs. Comme ils sont gens de peu, nul ne se formalise de leurs dires; ce qui leur permet de transmettre un message sans qu'un désaveu soit gênant. N'étant pas acteurs, ils sont témoins. Dans cette perspective, il est normal que des réalisateurs se soient servis du griot, ou simplement de sa voix, entendue sans qu'apparaisse son image. La voix commente et juge l'action qui est présentée sur l'écran. Réflexion, dans tous les sens du mot, sur le drame qui est joué devant le public.

Modelés par la culture africaine, les films ne chercheront donc pas à mettre en valeur les personnalités. Pas de vedettes drainant les rêves des foules. Les pensées ou les sentiments des auteurs semblent s'effacer derrière l'histoire. Mais celle-ci même paraît s'estomper dans une sorte de grisaille. Il n'y a pas de héros, pas de personnage dominant autour de qui puissent se cristalliser les diverses péripéties. Ce choix d'un point de vue social ou communautaire plutôt que personnel explique le refus des sentiments violents, des « passions » comme on aurait dit au XVIIe siècle.

Il est rare que le comportement psychologique d'un personnage soit étudié, que ses désirs, ses monologues intérieurs soient décrits. Et pourtant la folie et les cauchemars ont été filmés.

L'intensité des sentiments n'est guère recherchée : les caractères des personnages ne s'affirment guère et les réalisateurs semblent s'interdire l'emploi des ressorts psychologiques qui fournissent aux dramaturges, aux romanciers, aux cinéastes de l'Occident la plupart de leurs détonateurs. Ni l'argent, ni l'amour, ni la vengeance ne hantent les films africains. Enfin, la violence n'est pas appréciée.

Non qu'elle ne fasse recette; les films de karaté ont un public solide. Mais les « Arts martiaux » sont autre chose que la violence à l'état pur; leur nom même l'indique. Il y a en eux une sorte de pouvoir magique qui met le héros en possession d'une force quasi surnaturelle. Le public le sait bien et s'ébaudit fort de toutes ces acrobaties où le « bon » ne risque rien. Attitude que l'on retrouve devant le héros d'un western qui ne rate jamais sa cible. Mais cette contemplation du héros infaillible au sujet duquel on ne peut s'inquiéter est tout autre chose que la tension dramatique née d'un conflit.

Pour aboutir à cette situation, il faut que des hommes s'affrontent, que des caractères s'opposent de façon irréductible. La violence des propos ou des gestes n'est qu'une conséquence de l'opposition à toute concession de caractères fortement dessinés. Cette netteté des oppositions est peu fréquente dans le cinéma africain. La rareté du montage champ-contrechamp en témoigne. Pour filmer une discussion, un John Ford photographiera l'un des protagonistes, puis l'autre, opposant, parfois à un rythme croissant, les deux images qui se succèdent sur l'écran. Les Africains n'agissent guère ainsi. Parfois ils alignent les deux acteurs contre un mur et les photographient de face, parfois ils prennent les deux profils se découpant l'un sur l'autre. Même s'il ne le remarque pas explicitement, le spectateur verra des hommes qui, côte à côte, font face au destin et non deux rivaux affrontés.

L'absence des oppositions affirmées, signifiée par la rareté du champ-contrechamp, montre que la violence des décisions et des passions est toujours dissimulée ou contenue. Cela ne peut étonner dans des cultures où l'unanimité est recherchée, où certaines décisions de justice, certaines désignations à des fonctions traditionnelles demandent un acquiescement général, même si les négociations pour y parvenir doivent traîner des semaines. Et cela aide à comprendre des élections où 95 % des électeurs élisent le même candidat.

L'érotisme est un des ingrédients du succès que l'Afrique a refusé d'adopter. Les scènes déshabillées se comptent sur les doigts d'une main, les scènes de lit également. Si Sembène, dans *Xala,* est l'auteur de l'une d'elles, les autres sont extraites de films gabonais, pays où l'influence française a peut-être été plus forte qu'ailleurs. Depuis 1978, pourtant, une évolution se dessine. La sexualité joue un rôle essentiel dans *Le destin* : enceinte des œuvres de son instituteur, une fille se trouve contrainte de quitter son village. Sa mère part avec elle et toutes deux tombent dans la prostitution. Dans *Bara,* autre film malien, un crime passionnel amène le responsable à faire commettre un nouveau meurtre pour « se couvrir ». Jusqu'à présent, dans le monde négro-africain, le sexe ne jouait pas un grand rôle. Dans certaines régions, la virginité n'était pas recherchée et il était normal que des jeunes gens aient des rapports sexuels avant le mariage. Certaines coutumes

prévoyaient même qu'un homme devait fournir à un ami de passage une compagne pour la nuit. Ailleurs, au contraire, les convenances exigeaient que la défloration de la nouvelle mariée soit solennellement prouvée. Chez beaucoup de peuples l'adultère de la femme était considéré comme une faute, mais en tant qu'atteinte au droit de propriété plutôt que blessure d'un amour jaloux.

La sexualité apparaissait comme liée à la procréation et à l'acquisition d'une descendance. Le souci familial primait tout autre souci et la satisfaction des partenaires n'était pas un élément décisif dans cette philosophie de l'amour. Que l'Européen de 1980 se souvienne, avant de s'étonner, qu'au début du siècle la plupart des mariages étaient « arrangés » en fonction de raisons économiques : dots ou agrandissements des propriétés pesaient plus que les sentiments des jeunes gens. L'Afrique, dont on connaît le sens communautaire et les tendances patriarcales, avait conçu son droit matrimonial en fonction du renouvellement des clans plutôt que des choix individuels.

Il est donc normal que l'amour ne fournisse pas le ressort inévitable des mécanismes dramatiques. Quant à l'érotisme, c'est un piment inutile s'il n'y a ni mystère, ni répression. Jusqu'à il y a quelques années la nudité était encore en usage dans de vastes zones du continent. Un souci de dignité a amené les gouvernements à l'interdire. Jusqu'en 1968 jamais un cinéaste africain n'avait présenté de nus. Si Sembène en a photographié deux (*Xala* et *Ceddo*) c'est qu'ils lui paraissent avoir un sens, érotique vraisemblablement, bien éloigné de la sauvagerie dont on les eût accusés jusqu'alors.

Le refus de l'érotisme sera-t-il une constante du cinéma africain ou la poussée de la sexualité sera-t-elle assez forte pour imposer son expression?

Avarice, intérêt ou dénuement fournissent au cinéma euro-américain la plupart de ses ressorts, illustrant ainsi la toute-puissance de l'argent dans le monde moderne. Dans les films africains, rien de semblable, comme on peut s'en apercevoir à l'examen de leurs scénarios. Pas de trésors cachés, peu de pillages de banques, mais quelques prévarications. La misère n'est pas une contrainte. La richesse n'est pas un appât irrésistible. Cependant la monnaie apparaît dans les images, plus souvent même que dans les films européens. L'argent est instrument de prestige : il est

donné à des amis, à des griots ou à des mendiants. La générosité est une vertu capitale et le parasitisme est accepté comme en étant la conséquence. L'indépendance financière n'a jamais le caractère contraignant qu'elle peut avoir en Occident : on peut vivre sans argent dans un pays où l'autoconsommation reste la norme et il n'y a nulle vergogne à recevoir des cadeaux ou à se faire nourrir dans des groupes où la vie communautaire est de règle.

Depuis deux siècles, l'Europe a admis que les facteurs économiques étaient dominants ou, plus précisément, que l'économie d'échange conditionnait la vie des Etats et des particuliers. Dans un monde de paysans traditionalistes, consommant les produits de leurs champs et de leur artisanat il n'en était pas ainsi, sauf pression démographique excessive ou calamités agricoles... Et l'on peut comprendre la façon de penser de beaucoup d'Africains pour qui l'argent n'est pas encore au centre des préoccupations. Façon de penser qui a d'ailleurs tendance à se démoder, maintenant que chacun désire acquérir des choses nouvelles : la société de consommation s'implante.

Les sociétés que nous décrivent les films africains ne sont pas des sociétés sans argent, des sociétés d'honnêteté primitive, de générosité ou d'ascèse volontaire. Les auteurs dénoncent souvent des prévarications ou des escroqueries. Mais toutes ces malversations ne semblent pas prises au tragique.

Privés des mécanismes qui permettent aux scénarios européens ou américains de fonctionner, faute d'intérêt, faute d'érotisme, les Africains construisent des films dont le caractère dramatique — au sens étymologique d'action — est faible. L'absence de héros bien individualisés vient renforcer cette tendance.

II. CULTURE AFRICAINE A TRAVERS LES FILMS

A travers le cinéma, c'est tout un témoignage sur la culture qui passe. Certes, les films japonais ou américains expriment aussi une culture. Mais, reflété à travers la personnalité de John Ford ou de Kurosawa, le prisme des valeurs culturelles est transformé. Ici les auteurs, comme nous l'avons signalé, cherchent à éviter l'intrusion d'éléments personnels. Tous ne réussissent pas, bien entendu,

et les meilleurs laissent transparaître leur tempérament même s'ils essaient de le réprimer. Ce refus de recherche personnelle facilite l'analyse par le spectateur de ce qui révèle la culture.

Lecture à travers le scénario tout d'abord. La culture africaine est décrite dans les histoires qui sont contées. Si l'on regroupe les 55 thèmes que distingue Haffner (*Afrique littéraire,* N° 49), on constate que les questions d'identité culturelle et politique sont posées 105 fois; les problèmes sociaux 137 fois, l'opposition rural-urbain 58 fois; mariage et amour sont évoqués 72 fois, religion et rites magiques 20 fois, l'argent 16 fois.

Mais, au-delà des thèmes manifestes, clairement exprimés, d'autres pointent qui se laissent seulement pressentir. Dans le film ils n'ont qu'une importance secondaire, ils n'apportent qu'une enjolivure. Mais ils dévoilent probablement des préoccupations secrètes, comme le rêve ou l'acte manqué peuvent le faire au niveau de la psychologie individuelle.

Parmi ces thèmes latents, il faut citer celui de l'exode rural. Un certain nombre de films débutent ou se concluent par une émigration. Le procédé est commode pour sortir un personnage du train-train habituel ou pour séparer des groupes dont le scénario a révélé les clivages. Mais l'emploi du procédé est si fréquent qu'il faut pousser plus loin son analyse. Depuis une dizaine d'années, l'Afrique connaît des bouleversements démographiques sans précédent. La population double à chaque génération depuis 1950 : en fait depuis l'emploi des vaccins, des sulfamides et de la pénicilline. Sous cette pression, les migrations sont intenses, brassant les ethnies, refaçonnant la carte politique, entraînant de nouveaux partenaires dans le jeu économique. Coutumes et croyances sont modifiées. Les vieux, détenteurs des traditions, se sentent menacés d'abandon. Les jeunes pressentent parfois qu'ils se précipitent vers un vide culturel que la civilisation occidentale remplira vaille que vaille. Le drame est immense : en Côte d'Ivoire, pays calme et relativement prospère où la bonne santé est évidente, il y a au moins 25 % d'immigrés. Devant un tel brassage, aucune tradition, aucune culture ne peut tenir. Les Africains proclament souvent leur attachement à la vie villageoise, mais en quelque dix ans le taux d'urbanisation a doublé et, dans la République populaire du Congo (Braz-

zaville) les citadins forment le tiers de la population totale. L'opposition ville/campagne est souvent décelable.

La migration intercontinentale est évoquée aussi, mais moins souvent. Elle fournit d'ailleurs le thème central dans les films où elle se découvre. Elément essentiel du scénario, le thème de l'immigration en France anime toute une série de films politiques ou économiques. On peut y lire des notations fort diverses. La clandestinité est généralement acceptée. Loin d'être rejeté, l'exilé souffre de se sentir devenu « objet sexuel » (*Soleil O, Safrana*). L'entraide est souvent soulignée, mais certains en montrent les illusions (S. Sokhone, Ousséïni). Le voyage en Europe devient parfois un thème très secondaire lorsqu'il décrit des personnages rentrés dans leur pays après études ou service militaire (*Sarzan, Cabascabo, Identité, Concerto, Femme au couteau*). Les questions posées sont alors celles de l'identité culturelle, de la réadaptation...

Les migrations intérieures au continent sont plus souvent évoquées, comme il est logique. Elles concernent, en effet, des foules innombrables et ont, ou vont avoir, des conséquences énormes sur les Etats qui reçoivent les migrants comme sur les communautés dont ils sont originaires.

En général, les héros ne sont pas contraints de partir sous des pressions économiques, sauf dans deux films : *Lettre paysanne* et *Kouami*. La ville est souvent un refuge pour des filles enceintes (*Niaye, Le Destin*) ou pour un garçon poursuivi par la vengeance des génies (*Sous le signe du Vaudou*). Elle attire par sa modernité et par la liberté qu'elle offre (*Les Tam-Tams se sont tus, Amanié*), mais aussi par les ambitions qu'elle autorise (*Abussuan*).

Un autre thème est très vivace : celui de l'Etat, de l'appartenance à une société globale. L'Européen croit parfois que la notion de patrie ne peut avoir d'influence sur des zones où les frontières sont récentes, où le « vouloir vivre ensemble » est faible et contrebattu par des loyautés ou des haines tribales. Certes la patrie n'a pas la puissance émotive qu'elle a pu avoir dans l'Europe du XIXe siècle, mais, liée à la volonté de dignité raciale, elle fournit au cinéma un thème important. Un exemple infime le montre : pour décrire les deux mariages de son héros, l'auteur de *Wanda entre l'eau et le feu,* par un panoramique descendant présente le drapeau malien qui flotte sur la

mairie de Bamako, puis entre dans la salle et photographie le Maire ceint de son écharpe aux couleurs nationales.

Déjà, dans des enquêtes sur la psychologie économique, il m'était apparu que l'Etat et les préoccupations qui peuvent s'y rattacher, était un thème de réflexion très fréquent. Peut-être pourrait-il fournir des motivations décisives dans des campagnes d'éducation populaire. Drapeaux, défilés, uniformes, décorations... témoignent de la présence dans l'inconscient des auteurs d'un thème « militaire ». Est-il ridicule de rapprocher cette notation du nombre de coups d'Etat ayant permis à l'armée de prendre le pouvoir? Un certain nombre d'auteurs ont servi dans l'armée française (O. Ganda, Sembène). Les allusions à l'armée sont des retours à leur jeunesse, avec des films utilisant vraisemblablement des souvenirs (*Emitaï, Cabascabo*). Mais pourquoi Sembène choisit-il de marquer l'humiliation de son voiturier en nous montrant la botte d'un agent de police qui se pose sur la croix de guerre tombée de son portefeuille? Dans *Niaye,* du même Sembène, c'est un ancien soldat démobilisé devenu fou qui va être l'instrument du destin vengeur et tuer le chef de village devenu incestueux. *Sarzan,* comme l'indique son titre, est l'histoire d'un ancien sergent retraité qui veut moderniser son village, bouscule les rites et les fétiches et que la vengeance des esprits rendra fou. Un sous-officier européen permet à l'auteur des *Tam-Tams,* Maury, d'évoquer la camaraderie militaire. Dans *Identité,* des soldats tirent à la cible sur des masques. Le dessin animé (*Bon voyage Sim*) a son contingent de défilés. A ces titres il faut ajouter toutes les bandes où l'armée est le sujet direct du scénario : *L'Option, Hold-Up à Kossou, Emitaï.*

On dit souvent que le tribalisme est une menace pour tous les Etats d'Afrique et les Africains eux-mêmes s'en inquiètent. L'examen des films ne confirme pas ces craintes. Autant le village est présent, autant le racisme tribal paraît oublié. *La rançon d'une alliance,* en dénonçant un passé révolu, présente même des vendettas entre clans sans que les unités ethniques avec leurs composantes historiques, linguistiques, culturelles soient évoquées. Certes les films font souvent usage de danses « traditionnelles » pour assurer des transitions, suggérer des rituels, mais le spectateur n'a jamais l'impression de sentir vibrer la corde du nationalisme tribal. En effet les auteurs sont,

bien évidemment, des citadins pénétrés de culture moderne et par là même sortis de la Tradition.

Certains héros la recherchent. Mais « l'initiation à l'iboga » qui donnera à Pierre, dans *Identité,* la vision du monde et de Dieu n'est pas une institution tribale; c'est un syncrétisme qui dépasse le cadre des anciennes tribus et se veut religion universelle. Faute peut-être de connaître les véritables traditions ancestrales, les cinéastes font appel à un folklore dépourvu de l'originalité des rites tribaux et rassemblant des bribes éparses venues de diverses ethnies.

Il ne faut pas attendre du cinéma des révélations sur les croyances ou les mœurs anciennes telles que les cherche l'ethnographie scientifique. Mais les films unifient en un corps nouveau des éléments divers. Traditions qui n'en sont point, devenant crédibles à force d'être crues, elles fourniront peut-être à la culture qui est en train de naître les mythes nouveaux dont elle a besoin. Après tout, qui prouve que les mythes recueillis pieusement par l'ethnographe ne sont pas eux aussi nés récemment de l'interférence de diverses traditions ethniques? Qui prouve que les « tribus », dont les ethnologues se transmettent les noms, ne sont pas elles aussi des regroupements provisoires? La profondeur de leur enracinement est-elle aussi grande que l'on croit? Depuis quelque quarante années peut-être, dans les villes, des communautés sont nées de l'appartenance à une même circonscription administrative. Artificielles si l'on veut, ces associations d'originaires forgent de nouvelles solidarités aussi respectables que toute autre. Ce processus d'unification est particulièrement net en zone forestière où les peuples et les langues sont infiniment morcelés. Ceux qui se disent « lagunaires » en Côte d'Ivoire en sont un exemple. Aussi le thème filmique de l'identité culturelle vient-il recouvrir ou remplacer le thème tribal.

Le cinéma africain a fait une sélection parmi les genres qui s'offraient à lui et ce choix de certains registres est en lui-même significatif. Le genre comique a été à peu près totalement écarté. L'historien du cinéma qui compare la production africaine naissante à la production européenne à ses débuts peut s'en étonner. En effet, depuis *L'arroseur arrosé* le cinéma a trouvé place dans les baraques foraines où il présentait farces et gaudrioles. Le

cinéma africain n'a donné jusqu'à présent qu'un seul comique : *Amanié,* film ivoirien de 1972. Ce choix délibéré doit être examiné sérieusement par les Blancs qui croient souvent que la bonne humeur joyeuse caractérise l'Africain. Plutôt que la joie, le rire masque souvent, en Afrique, un sentiment de gêne ou d'anxiété. Il suffit, pour s'en convaincre, d'avoir entendu, dans *Saïtane,* celui de Ganda plus proche du hennissement que du rire.

En France, en Italie, comme aux U.S.A., les grandes fresques historiques ont fourni matière à de nombreux films, de *Naissance d'une Nation* à *La Mort du Duc de Guise* en passant par d'innombrables « Passions ». L'histoire et l'épopée historique n'ont guère inspiré les cinéastes africains. Un film congolais, *La Rançon d'une alliance,* tente bien de décrire les temps anciens et l'auteur s'est attaché à découvrir des décors sans anachronismes. Un Nigérien, M. Alassane, réinvente tous les genres. En même temps qu'un western, qu'un dessin animé, il compose un film d'animation, *Samba Gana,* sur les mythes historiques de son pays, avant d'illustrer la légende de la fille sacrifiée au génie des eaux, dans *Toula,* coproduction germano-nigérienne. On peut voir dans *Ceddo* de Sembène un film historique, encore que les libertés prises avec la science historique soient certainement grandes. Les indépendances et le souci d'identité culturelle auraient laissé présager un intérêt pour l'histoire et la recherche du passé, mais ce passé est bien lointain et mal à l'aise dans les cadres étatiques actuels. D'ailleurs des civilisations construites autour du culte des ancêtres sont peu favorables à l'idée de l'évolution historique. Chacun prétend modeler sa conduite sur celle du passé : tout changement, toute évolution sont rejetés comme impies.

Les films d'aventures sont rarissimes, ce qui n'est pas pour nous étonner, le recours à la violence étant mal accepté, comme nous l'avons vu. On ne trouve guère de drame psychologique, conséquence de la méfiance envers la recherche individualiste. Le genre dominant c'est le drame social, ou la comédie sociale. Ce choix s'explique dans la perspective qu'ont choisie les auteurs d'être éducateurs de leur peuple. Décrire les malaises de la société et tenter de les résoudre est parfaitement dans leur ligne.

Beaucoup d'Africains s'adonnent avec passion à la musique ou à la danse, et pourtant jamais la comédie musicale

n'a tenté un auteur. N'est-ce pas par une volonté de sérieux, encore une fois, que ce genre a été refusé?

Les réalisateurs émigrés en France ont tous choisi le film politique pour s'exprimer. Cela se comprend aisément : voulant dire les problèmes communs à leurs compatriotes, ils ont dû aborder le statut de l'immigré. Sur place, les réalisateurs n'ont pas suivi les mêmes options. Dans un ouvrage sur les cinéastes noirs, Hennebelle questionne les auteurs africains et relève leurs réponses. Bien que les questions soient orientées de façon un peu voyante, beaucoup d'auteurs ne suivent pas l'enquêteur qui veut les amener à dénoncer l'impérialisme, le colonialisme, etc. Sembène avait déjà déclaré qu'il était las « du cinéma de pancarte ». D'autres rappellent que l'opposition d'une fraternité noire face à une exploitation blanche serait caricaturale. D'autres, enfin, professent qu'il est urgent d'analyser ce qui va mal dans la société noire...

Par pauvreté de moyens, ou peut-être par simplicité acceptée, les auteurs africains utilisent peu les décors sophistiqués ou construits : ils tournent en décors naturels permettant ainsi au spectateur étranger de prendre connaissance des paysages. Non pas d'ailleurs que les cinéastes y mettent une complaisance particulière. Il est rare que les caméras s'attardent à décrire des paysages : il faut souligner le petit nombre de ces « plans d'ensemble » où les personnages sont insérés dans un cadre naturel, où les fleuves et les montagnes participent à l'épopée du western, de la charge de cavalerie aux navigations hasardeuses. Le culte de la nature n'est pas un sentiment fréquent en Afrique. La brousse, le monde non humanisé, est, pense-t-on souvent, peuplé de génies qu'il faut apaiser. Dans *Saïtane* le magicien devient fou parce qu'il a cru que les arbres répondaient à ses salutations rituelles. Les animaux sauvages sont présents — dans les cages des jardins zoologiques — à Bamako dans *Wamba* ou à Niamey dans *Saïtane*. Une seule fois nous voyons des bêtes en liberté : des girafes qui fuient, mêlées à des troupeaux de vaches, devant la galopade sans but des faux cowboys du *Retour de l'Aventurier*.

Dans un film gabonais, pourtant, le héros fait un long voyage, traversant un fleuve qui évoque celui de *Pierrot le Fou*. Faut-il encore souligner que le Gabon est fortement marqué par l'influence occidentale et que son cinéma en

est un témoignage évident, avec ses interrogations sur l'identité culturelle, son érotisme relatif.

Le fleuve, l'eau d'une façon plus générale, est l'élément naturel le plus fréquemment montré; assez souvent lié à des symboles féminins, ce qui eût ravi Jung. L'arbre, filmé en panoramique ascendant ou descendant, fournit des signes de ponctuation ou des symboles d'exaltation. Conjugué avec des soleils levants ou couchants, il permet de suivre la marche du temps, d'opposer le temporaire au permanent.

Le réalisateur n'apporte pas au spectateur la vision de la nature qu'il souhaiterait peut-être : fleuves puissants, arbres énormes, forêt angoissante, solitudes monotones... Mais il offre, ce qui est plus précieux, son témoignage d'homme à propos du monde. La nature est rarement présente, d'abord parce que le cinéaste, sauf quelques exceptions, est un citadin, fils des villes, ensuite parce que cette nature est sacrée et inquiétante lorsqu'elle n'est pas domestiquée.

Mais ne faut-il pas aller plus loin? Au Moyen Age, les monuments existent par eux-mêmes, sans être mis en valeur par leur cadre, par le recul d'une place, la perspective d'une avenue. Dans la peinture l'espace extérieur, longtemps absent, ne se découvre, une fois conquis, que dans les paysages imaginaires qui fournissent des échappées au fond des tableaux. Il reste éloigné de la vie quotidienne : les maisons, avec leurs volets intérieurs, leurs vitraux, ne laissent pas voir la rue. L'étroitesse de celle-ci rendrait d'ailleurs cette ouverture peu plaisante. Nos ancêtres vivaient-ils comme des myopes, sans horizons lointains? Le cinéma africain paraît avoir adopté cette attitude. Le paysage, conquête du XIXe et peut-être des « vedutistes » vénitiens, n'est pas recherché. Lorsqu'il apparaît, le spectateur reçoit un témoignage brut, non biaisé par des choix ou des enjolivures de l'auteur.

Il est rare que l'on construise des décors. L'exiguïté des cases traditionnelles ou des habitations des bidonvilles rend malheureusement difficile le tournage d'une séquence. Sauf rares exceptions, *Muna Moto, Le Mandat,* le spectateur ne connaît guère l'intérieur des habitations pauvres. Par contre les maisons bourgeoises sont filmées, témoignant par leur décoration de l'africanité du person-

nage ou du réalisateur. Cette affirmation d'identité paraît quelquefois trop recherchée pour être naturelle, trop uniquement politique pour être profonde : par exemple, devant la table où travaille l'étudiant, sont épinglées des photos d'hommes politiques « engagés », de Mao à Sékou Touré; sur la porte de l'homme d'affaires est fixée une carte de l'Afrique; sur les murs ou les rayonnages, un masque à la facture traditionnelle ou quelques statuettes. Les auteurs n'ont pas pris garde qu'ils dessinaient là des façades d'hommes refusant de pénétrer profondément dans les âmes. Lorsque Jean Renoir nous introduit chez le commandant d'un camp de prisonniers, joué par Eric Von Stroheim, il utilise des bibelots pour nous faire avancer dans la psychologie du personnage. Au-delà de la fonction, du militaire, de l'aristocrate mondain, il nous laisse deviner le sentimentalisme des gants noirs et du souvenir d'un bouchon de champagne.

Ici le décor est muet, écrasé par l'éloquence abusive de l'africanité. Nous retrouvons ce que relevait l'auteur d'une étude sur les étudiants africains : les conversations sont essentiellement politiques, les nostalgies portent sur la communauté villageoise et non pas sur la personne d'un père, d'une mère, d'une famille dont on est séparé. Les étudiants ne cherchent pas une expression personnelle, peut-être même la fuient-ils, la remplaçant par une expression politique stéréotypée. Les Européens font de même et évitent les relations véritables et profondes en parlant du temps qu'il fait ou des sports...

Le cinéma est-il, comme on l'a dit parfois, l'art qui plie le temps à la volonté de l'homme? Les cinéastes africains n'ont pas inventé de nouvelles manières d'exprimer le temps, mais l'originalité du contexte amène le spectateur à réfléchir sur le sujet. Le temps des films européens est un temps individuel, celui de la vie des héros. Dans les films africains il s'agit plus souvent d'un temps culturel, lié à la tradition ancienne et que l'on veut retrouver : un déplacement dans l'espace permet de résoudre le problème. En retournant au « village », les héros fuient le temps moderne et abordent le temps qui reste l'âge d'or, celui des ancêtres, dont le mode de vie est censé se perpétuer chez les ruraux. Dans divers films l'action filmique n'est qu'une parenthèse vide. Après le dénouement, les per-

sonnages inchangés reprendront leur vie d'avant le prologue, oubliant le drame qui vient de se passer. Tout se déroulant dans un temps cyclique où la vie reprend sans cesse semblable à elle-même à quelques détails près. Dans d'autres bandes, le temps apparaît bien comme un déroulement linéaire, mais au monde d'ici-bas est juxtaposé un monde invisible, un monde des esprits (*Sur la Dune*), du rêve ou de la folie, qui a sa réalité propre.

Que l'âge d'or soit dans le passé, que l'avenir soit générateur de progrès ou que le temps ne mesure que d'éternels recommencements, le cinéma africain est bien conforme à son génie propre en faisant sortir le spectateur de ses préoccupations individualistes et en le lançant dans un mouvement temporel qui dépasse l'anecdote pour atteindre le temps d'une histoire culturelle.

Même si son apport à l'ensemble du septième art est encore limité, l'Afrique propose aux cinéastes l'exemple de certains renoncements.

On peut faire des films sans avoir recours à la violence, l'érotisme, l'exaltation de l'individu. Certes l'intensité de l'action souffre de cette ascèse et surtout de l'effacement du héros, du personnage principal autour duquel le cinéma classique ordonne tout. Les thèmes qu'aborde l'Afrique ne sont pas liés à l'expression d'un auteur et les cinéastes se veulent au service de leurs peuples. A travers eux on voit se dessiner une image de la société africaine avec ses craintes ou ses espoirs.

Après plus de soixante ans d'évolution, le cinéma international a défini des genres à l'intérieur desquels, jusqu'à ces dernières années, la production se trouvait à peu près à l'aise. Une gêne apparaît, dans le film comme dans le roman et, depuis *Marienbad* peut-être, auteurs et public ne savent plus toujours où aller. La production africaine pourrait aider à réviser les idées, en donnant l'exemple d'un cinéma où les films ne se coulent pas dans les moules classiques.

Pendant longtemps les cinéphiles ont cherché à cerner les personnalités des auteurs, encourageant peut-être ainsi une sophistication excessive. Refusant une grammaire bien

structurée, se voulant éducateurs du peuple, les auteurs peuvent inciter le cinéma mondial à un certain retour à la fraîcheur.

Jacques BINET.
(Office de la recherche scientifique et technique d'outre-mer.)

JACQUES BINET

APPORT ET INFLUENCE DU CINÉMA NÉGRO-AFRICAIN

Extrait de DIOGÈNE, n° 110
Avril-Juin 1980

1, rue Miollis, 75732 PARIS CEDEX 15

2396
B