

jacques binet

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

Fonds Documentaire

N° : 102398

Cote : B

Date : 1 FEVR. 1983

classes sociales et cinéma africain

(N)



« Plus rares encore les paysans dans l'exercice de leur profession ». **Lettre Paysanne** (1975) de Safi Faye (Sénégal).

Le cinéma, dit-on parfois, détourne les masses populaires de leurs revendications en leur présentant une image fallacieuse du monde. Il met l'accent sur les traits individuels du héros, oubliant toute la structure sociale et économique. D'autre part, il présente presque toujours des milieux aisés, effaçant les différences entre les diverses classes de la société. Le film incite alors le spectateur à s'identifier à la classe supérieure. Certaines époques de la production américaine peuvent en effet avoir fourni un « opium du peuple »; la « comédie américaine », symphonie en bleu et rose, peut être critiquée de ce fait, comme la « comédie musicale ». Mais **West Side Story**, qui en est la fine fleur, ne va-t-il pas plus loin que la beauté des ballets et des couleurs?

Sans étudier minutieusement les classes sociales et le mécanisme de leur fonctionnement, le cinéma donne-t-il au moins un aperçu des niveaux de vie? Ici les tendances « populistes » du cinéma français ou du cinéma italien ont fourni une documentation vaste.

On discute parfois de la pertinence de la notion de classe dans l'Afrique actuelle. La définition déjà de la « classe » n'est pas si simple : Marx lui-même, dans certains ouvrages, distingue tantôt 3, tantôt 4, 7 ou 8 classes. Weber, Gurwitsch, Schumpeter ou Halbwachs proposent des définitions diverses... Aussi, sans prétendre justifier l'expression de « classe », contentons-nous d'une réflexion sur la différenciation des conditions et la conscience qu'en ont les Africains.

Le moment est propice pour une réflexion sur l'ensemble du cinéma africain. Le nombre de films et d'auteurs est déjà assez grand pour que l'on se trouve devant une masse suffisante d'informations mais il est encore assez réduit pour que l'on puisse en avoir une vue d'ensemble. Le sujet a évidemment semblé intéressant aux réalisateurs, puisque 23 sur un total de 55 films étudiés abordent ou effleurent ce thème de la diversité de vie.

Deux aspects doivent être examinés successivement : les conditions sociales dans le monde que l'on dit traditionnel et celles que l'on découvre dans la société actuelle. Enfin, dans une troisième partie, sans forcer les choses, il conviendra de présenter les films qui nient les différences sociales en proposant une utopique société sans classes.

2398
B

1. Le passé lointain.

LES films africains qui essaient de remonter vers le passé sont rarissimes et le fait est étonnant. Beaucoup de cinémas nationaux, en effet, particulièrement à leurs débuts, ont eu recours à l'histoire pour fournir des sujets épiques capables d'intéresser le peuple à un art nouveau. Histoires populaires des « Cangaceiros », chansons de gestes des Samourais, **Alexandre Nevski**, Derniers jours de Pompeï et autres **Assassinat du Duc de Guise** ont fourni de nombreux thèmes plus ou moins heureux. En Afrique, le nombre des films historiques est infime. Pourquoi? Difficultés matérielles, oubli ou mépris de ces époques anciennes? Soundiata a été l'objet d'un livre, après avoir été le personnage central des épopées. Le monde peut ou manding connaît des poésies et des chants consacrés à Cheikhou Ousmanou ou au Modibo Ali. Les Mossis célèbrent les fondateurs de leur dynastie, Agnis et Baoulés conservent le souvenir de la reine Poukou. Seul un projet de Blaise Senghor sur Lat Dior évoque des rois ayant dépassé un pouvoir tribal ou villageois.

Il est singulier que la mémoire des chefs du temps passé soit évoquée dans des pays sans chefs, dans des régions d'anarchie familiale où aucun pouvoir ne s'était jamais imposé au-dessus de celui des chefs de clans. **Libreville**, en retraçant l'histoire de la capitale du Gabon, illustre, par des plans fixes de portraits ou de photos, les chefs qui se faisaient intermédiaires entre les Européens venus par la mer et les peuples de l'intérieur : le roi Glass, le roi Louis, le roi Denis surtout.

Chez les Bakongos, les Portugais du XV^e siècle ont décrit la « cour » du roi et le fonctionnement du royaume, avant l'effondrement de la structure étatique sous la pression des Teke. Ce n'est pourtant pas un grand chef de cette époque que nous présente Kamba dans **la Rançon d'une alliance**. Il nous montre un clan, composé d'une vingtaine d'hommes adultes. Le pouvoir qu'il décrit est, au plus, celui d'une famille étendue, d'une « gens » comme celles des Romains.

La situation matérielle d'un tel chef n'est pas bien différente de celle de n'importe lequel de ses subalternes. D'une façon générale les conditions de vie sont les mêmes pour tous. Habitation, vêtements, nourriture, sont semblables. Le chef n'est pas, en général, séparé de la foule. Il mène la même vie, a les mêmes connaissances, les mêmes plaisirs, les mêmes modes d'expression, les mêmes angoisses que le commun. Il n'y a pas, en un mot, la moindre « culture de classe » particulière chez de tels chefs. **La Rançon d'une alliance** le montre. Ce qui distingue le chef, c'est son pouvoir. Mais quelle en est l'origine? Il est rare que le pouvoir soit acquis par des succès personnels ou par le choix des intéressés. Le plus souvent, le commandement revient à celui qui est désigné par la coutume : le plus âgé de la génération la plus ancienne, le plus âgé de la branche aînée. Le pouvoir est lié au Sacré. Il est confié à celui qui est le plus proche des Morts, de l'« Au-delà ». Mais dans des sociétés aussi fragmentées, le seul point de référence est l'ancêtre. Hors des liens de

la descendance, et de la parenté de sang, il n'y a guère de points communs entre les hommes. Pas de classe des chefs de famille, par conséquent. Pourtant, le film le montre bien, un « patriarche » rencontre, même hors de son groupe, un certain respect : vaincu dans une « guerre » clanique, il vient négocier, tandis que ses ressortissants sont traités en esclaves. Parmi les combattants eux-mêmes des hiérarchies se dessinent. Les fonctions guerrières, comme celles qui sont liées aux chasses collectives, contiennent un germe de différenciation sociale : chef des rabatteurs ou des poseurs de filets, ou chef de l'aile droite ou de l'aile gauche, regroupent sous leur autorité un certain nombre de leurs compatriotes. Si leur pouvoir dure et, plus encore, s'il se transmet héréditairement, ce peut être le germe d'une aristocratie. Dans **la Rançon**, Sébastien Kamba le montre : bien qu'il emploie les vocables parfaitement anachroniques d'officiers ou de chefs de section, il laisse pressentir la rigidité des hiérarchies qui naissent. Au moment des scènes de lutte, des spectateurs s'indignent que soit autorisé « le combat d'un esclave contre un officier ».

Le cinéma africain ne s'est pas essayé à la reconstruction des sociétés à état qui auraient fourni des exemples de différenciation des conditions sociales entre les rois, les nobles, et le peuple. Les notations sur la noblesse sont présentées dans un court métrage de Sembène (**Niaye**). Dans un village une femme âgée invoque la grande noblesse de sa famille et de celle de son mari, et pourtant cet homme, le chef, a commis un inceste. Chacun feint de l'ignorer, mais son épouse se suicide, pour fuir la honte. Un griot, membre d'une caste méprisée, se fait le porte-parole de l'auteur : il déplore les temps actuels, où « seul l'argent a de l'importance », et proclame une inégalité dans la dignité : « ce qui blesse le griot tue le noble ».

On voit ici une structure sociale où les différences sont basées sur la race : les hommes de castes, forgerons, cordonniers, tisserands, sculpteurs, griots, chanteurs ou musiciens, sont fixés dans leur condition, ils ne peuvent épouser des filles appartenant aux autres catégories sociales. Les « nobles » ne semblent pas avoir un niveau de vie plus élevé, et même si l'on en croit certaines études des nutritionnistes, ils seraient en certaines régions moins bien nourris que les inférieurs : leur dignité leur interdit de manger certains aliments indignes d'eux comme le poisson. Pureté ou impureté transmises par le sang sans que le mérite ou la fortune y soient pour quoi que ce soit.

Le premier film voltaïque est consacré à ce sujet. Dans **le Sang des parias**, un étudiant fils de forgeron se voit écarté de la fille qu'il aime, et un frère aîné, présenté comme épris de modernisme, apprend que son épouse est, elle aussi, forgeronne et la tue. La revendication que formulent les gens de castes est une revendication de dignité. La caste est héréditaire; en effet, ni la fortune, ni les succès scolaires ou professionnels n'y peuvent rien changer. Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer en Occident, les considérations économiques n'y ont aucun rôle. Musiciens, chanteurs, flatteurs auprès des puis-

sants, les griots possèdent l'art de manier les foules, de concilier les oppositions. Certains ont remarquablement réussi : spectacle ou radio, commerce ou politique ont fourni des champs à leur activité. Même s'ils vivent de flatteries, ils peuvent être plus riches que ceux qu'ils honorent de leurs discours louangeurs : dans **Borom sarret**, Sembène montre son héros, le modeste conducteur de charrette, abordé par un griot bien vêtu et luisant de graisse; comme il chante en public ses louanges et celles de ses ancêtres, le pauvre doit donner un cadeau à qui est manifestement plus riche que lui. Castes héréditaires liées, à l'origine, à une profession, elles en sont totalement affranchies maintenant et peut-être depuis fort longtemps : le fils de forgeron peut n'avoir jamais vu une enclume, il n'en est pas moins catalogué. Cette stratification de la société est bien différente de celle à laquelle nous sommes accoutumés et qui est fondée sur la possession de l'argent ou des moyens de production.

Aussi la revendication des nyama kala (brin de fumier), comme on appelle les gens de caste, porteur sur la dignité, sur la non-ségrégation.

Dans la société traditionnelle la situation des esclaves était bien différente. Rares sont les films qui abordent la question. Le problème, peut-on penser, n'est plus d'actualité. Ce n'est pas si évident. Dans les villages où les familles se connaissent depuis des générations, l'injure « fils d'esclave » n'est pas un vain mot. Pourtant les conditions de l'esclavage domestique étaient favorables à une absorption des captifs par les communautés familiales. On a remarqué que parmi les immigrants maliens ou sénégalais en France le pourcentage de gens de castes et de captifs était plus élevé que leur nombre dans la société locale ne pouvait le laisser présager. Tout se passe comme si ces gens fuyaient leur déshonneur en quittant leurs villages. Parfois cependant un retournement total de la situation a réalisé une véritable révolution. En Guinée, au Fouta Djallon, les nobles foula refusaient d'envoyer leurs enfants à l'école française : ils lui préféraient l'école coranique. Mais sous la pression de l'administration, ils désignaient pour l'école les fils de leurs captifs : ceux-ci, qualifiés par leurs études, ont conquis les emplois dans la fonction publique. L'élimination des nobles en fut facilitée lorsque Sékou Touré prit le pouvoir. De la même façon, les jeunes gens de bonnes familles évitaient le service militaire. Mais ceux qui l'avaient accompli revenaient avec un prestige, une ouverture d'esprit, et une pension qui leur donnaient un rôle éminent alors qu'ils étaient de condition servile ou modeste. Il serait intéressant de savoir si ce n'est pas un des ressorts de l'**Option** où un militaire de l'armée française choisit de ne pas rentrer au pays.

Un réalisateur congolais (Kamba) dénonce l'esclavage traditionnel, l'adultère impitoyablement réprimé, les sacrifices humains dans les cérémonies funéraires... Il est étrange que l'auteur n'ait pas suivi le roman qui a fourni le scénario et qui décrit un village d'esclaves fugitifs qui vont être menés au combat libérateur par le héros; le film dans un souci de vraisemblance décrit le village de cultures du

maître dont les esclaves vont être libérés par une intervention extérieure. Kamba craignait que le public, friand de merveilleux, ne se laisse duper et ne prenne pour argent comptant une histoire. Le peuple ne doit pas attendre de miracles pour améliorer son destin. Aussi le souci de ne pas faire invraisemblable lui a-t-il coupé les ailes.

La dureté de la vie quotidienne des esclaves n'est guère évoquée. On les voit au travail. Mais leur labeur est-il plus pénible que celui de n'importe quel paysan de ce temps-là? Ils ne tirent pas de profit de leurs efforts. Mais chacun travaille pour le groupe, sans attendre un bénéfice personnel. Ils doivent obéir. Certes, mais les cadets doivent aussi obéir aux aînés. Le cinéaste a probablement bien choisi les aliénations les plus insupportables en nous montrant l'exécution des esclaves qui ont levé les yeux sur les femmes des maîtres, et les immolations qui accompagnent les funérailles.

A travers ce qui est présenté par le cinéma, la stratification sociale apparaît bien différente dans l'Afrique traditionnelle de ce que nous connaissons en Europe. Ce qui sépare les catégories, ce n'est pas une inégale répartition des produits de l'économie. C'est peut-être le pouvoir et, à coup sûr, la respectabilité. La revendication de dignité est primordiale dès qu'il s'agit des castes professionnelles. Pour elles, en effet, le problème de l'égalité ne se pose pas en termes économiques : forgerons ou cordonniers ne sont pas plus pauvres ni plus riches que leurs voisins cultivateurs. Les griots sont peut-être plus riches, car ils sont plus habiles à saisir la moindre occasion. Si étonnant que cela puisse paraître aux Européens du XX^e siècle, la richesse n'a rien à voir dans cette mécanique sociale ancienne. L'autorité peut se traduire en termes de prestige, et l'on retrouve la dignité. Elle peut aussi se traduire par une aptitude à influencer sur autrui : dilatation d'une volonté. L'autorité se traduit enfin par une sécurité accrue.

On pourrait soutenir, avec le tout petit zeste de paradoxe qui convient, que dans ces pays et dans ces temps, la vraie lutte des classes se jouait entre jeunes et vieux, ou entre hommes et femmes.

Si l'aliénation des femmes, symbolisée parfois par la polygamie, est quelquefois dénoncée, l'aliénation des jeunes que l'on pourrait symboliser par la gérontocratie l'est rarement. Le sujet est explosif, en effet, car il atteint la famille globale. Seule, la famille conjugale peut survivre à une explosion de la jeunesse.

On a remarqué que le cinéma n'a pas abordé les classes dans les sociétés à État, dans les royaumes anciens du Mali, dans les sultanats encore existants du Niger, chez les naba de Haute Volta, ou les Lamibes du Cameroun. Il y a probablement dans ce silence le signe d'un malaise. Au Sénégal les petits marabouts devins, charlatans, ont été caricaturés, Sembène ne se gêne pas pour présenter dans « le mandat » un imam parasite; Traoré Johnson se moque du piétisme verbal; Tidjane Aw épingle des chafarlatans de toutes sortes. Mais le problème des

grands marabouts chefs de confréries, qui se pose en termes politiques comme celui des grands royaumes, n'a pas retenu l'attention. On le comprend; l'attitude d'un homme moderne à leur égard est ambiguë : certes ils ne sont pas facilement compatibles avec la liberté individuelle, l'égalité et les idéaux démocratiques; mais leur enracinement historique, leur majesté, leur efficacité parfois, incitent au respect. D'ailleurs la réflexion sur ces États prestigieux mais disparus pose des questions délicates : leurs frontières ont été mouvantes, les peuples conquis se sont soumis à une aristocratie étrangère. Les États actuels, les peuples d'aujourd'hui, se sentent-ils solidaires de classes aristocratiques, disparues sans laisser grandes traces?

Classes sociales indépendantes des richesses, héréditaires, basées sur le pur et l'impur, similitude des niveaux de vie. Le système traditionnel africain est loin de ce que nous connaissons.

2. Les classes sociales d'aujourd'hui.

Si, autrefois, les conditions étaient analogues pour tous, elles se différencient de plus en plus. L'Afrique est entrée dans une économie complexe, économique, de marché, dominée par le marché mondial. Des classes sociales se forment. Bien marquées dans les domaines économiques, elles tendent à se replier sur elles-mêmes. Elles ont leur idéologie, leurs organisations, enfin, incompatibles entre elles, elles se concurrencent pour le Pouvoir. Ces cinq points mériteront examen, après un essai de classification générale.

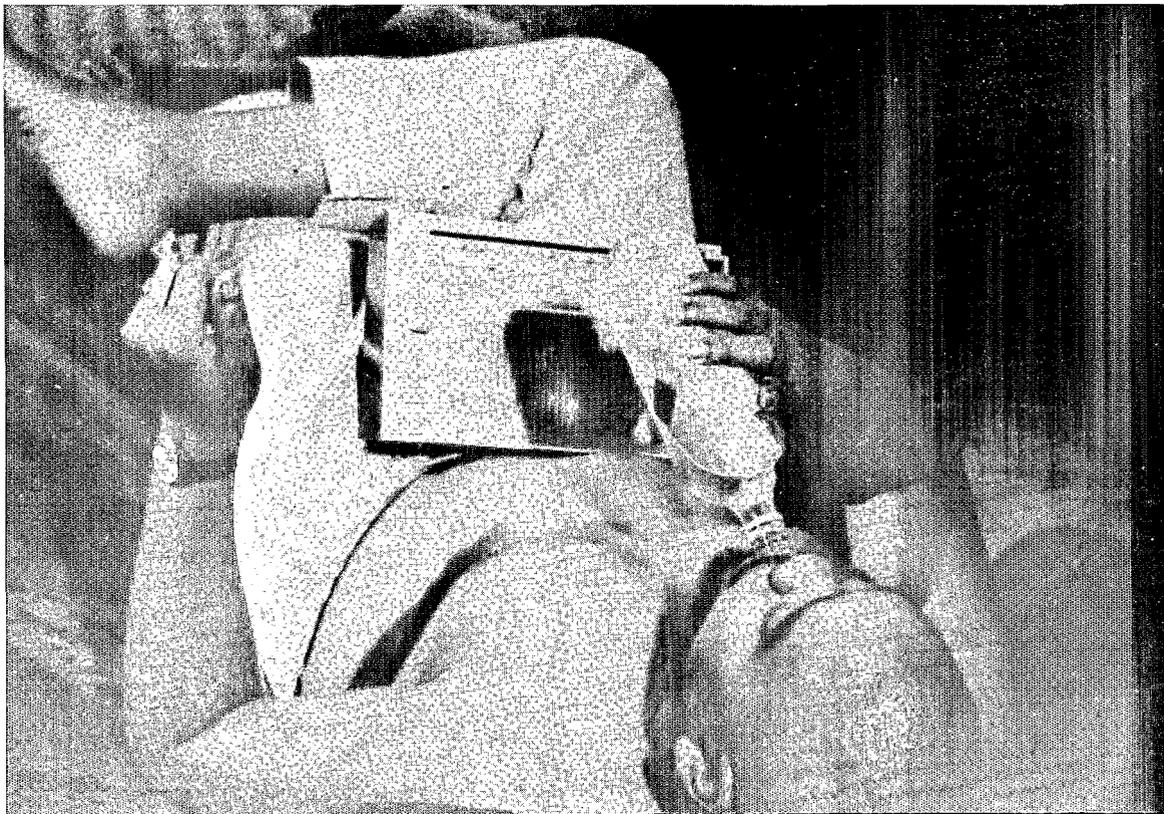
Le cinéma distingue les urbains des ruraux. Rares sont les paysans dans les films. Plus rares encore les paysans pris dans l'exercice de leur profession. **Lettre paysanne** et **l'Enfant de l'autre** sont avec **Sous le signe du vaudou** les seuls à comporter des séquences de travail agricole. Dans **Xala**, Sembène veut montrer l'ensemble de la société face aux « riches » : il regroupe une quinzaine d'estropiés, aveugles, mendiants, qui peuvent symboliser les déshérités et joint à cette cohorte un notable délégué par son village pour acheter des vivres. Représente-t-il la paysannerie? Pour les classes urbaines, la description est beaucoup plus complète : parmi les personnages on voit des fonctionnaires ou des grands commerçants, des ouvriers et des chômeurs; face à ces modernistes, des traditionalistes : marabouts ou oisifs, petits commerçants.

Cette classification n'est pas seulement professionnelle. Elle englobe l'ensemble de la vie économique. Le volume des gains, l'orientation des dépenses entraînent une grande diversité des situations en contraste avec l'homogénéité ancienne.

Le vêtement peut paraître un symbole; symbole fallacieux : si un vêtement de laine est parfois plus cher qu'un boubou, certains vêtements traditionnels (boubous brodés, pagnes, akans ornés de motifs décoratifs dans le tissage...) sont fort coûteux. Et de toute façon, la vêtue occidentale simple (pantalon, chemisette) est la moins chère qui soit. Aussi le vêtement symbolise-t-il un choix culturel plutôt qu'un niveau économique. Le titre même du film **Boubou, cravate** le montre.

Les cinéastes utilisent largement le costume comme symbole d'appartenance culturelle. Dans le

Serigne Hassan, le « marabout-cognac » de **Pour ceux qui savent** (1971) de Tidjane Aw (Sénégal).



Mandat, Sembène oppose aux petites gens vêtues de façon traditionnelle, les fonctionnaires, ou spéculateurs, en veston. L'opposition est plus nette encore dans **le Retour de l'aventurier** de Alassane. C'est en revêtant la tenue « cow-boy » que les jeunes gens revêtent la personnalité nouvelle avec ce qu'elle comporte d'agitation, de violence, de mépris pour autrui... tandis que les pères qui siègent au conseil du village sont majestueusement drapés dans leurs boubous.

L'automobile est probablement le symbole de richesse et de pouvoir le plus évident. Après avoir vu quelques films africains, le spectateur est frappé de son importance dans les images. **Le Retour de l'aventurier** nous offre un bon exemple des moyens de transport traduisant le déplacement dans l'espace : à l'avion succède une conduite intérieure, puis une Land-Rover, tandis que le personnage revient d'Europe, se déplace en ville pour atteindre enfin son village. Dans **Xala** le commerçant, héros central, ne se déplace bien sûr que dans sa Mercedes. Cependant, pour atteindre un village où un magicien va le libérer du sortilège qui pèse sur lui, il empruntera une carriole. Pour montrer l'importance de la nouvelle élite des hommes d'affaires sénégalais, Sembène les fait embarquer un par un dans une longue file de voitures au bas de la Chambre de Commerce. Et le défilé des autos en convoi symbolise à la fois la puissance, la solidarité de ce groupe, la distance qu'il prend vis-à-vis de la ville et du commun de la population. L'automobile, symbole de pouvoir et de richesse, est aussi symbole sexuel. En cadeau de mariage, c'est une auto, apportée en grand arroi, que le commerçant donne à sa troisième épouse. Abandonnée sur sa plateforme, puisqu'il n'a pu consommer le mariage, il la caresse en revenant chez sa belle lorsqu'il se croit désensorcelé.

La nourriture marque aussi la différenciation sociale et l'inégalité. On peut penser que l'imagination des Africains a été marquée par la recherche de la nourriture. Pour le comprendre, il suffit de se souvenir de ce qu'était le pain pour les Français d'il y a deux ou trois générations. A travers le cinéma africain, on est frappé du nombre d'inserts consacrés

à des nourritures. Riz du **Mandat**, pain et café au lait de **Xala**. Le cinéma oppose parfois la nourriture traditionnelle à « celle des Blancs » : dans **Mocéka** le héros défend ainsi une « négritude gastronomique ». En réalité, le régime alimentaire des paysans est resté traditionnel, à base de mil, de manioc, de bananes plantin ou de maïs arrosé d'une sauce où les légumes sont mélangés à quelques morceaux de poisson ou de viande et à des huiles végétales. En ville, les repas des petites gens sont composés de produits importés : riz, sauce tomate, pain, sardines... Le snobisme des gens riches les amène à consommer des produits importés d'Europe, choisis pour leur prix élevé : le héros de **Xala** ne boit que de l'eau d'Évian. Sa fille refuse de « l'eau importée » soulignant par là (dans le sous-titre français) le danger économique que représentent de si sottes importations. Lorsque les mendiants envahissent la maison et pillent le frigidaire, ils engouffrent yaourts ou oranginas. Sembène aurait pu pousser sa satire plus loin. Le champagne ne manque pas au mariage, mais il n'y a pas de scène d'ivresse.

L'habitation marque une différence de classe plus durable et plus perceptible. Depuis vingt-cinq ans à peu près, les Africains jugent que le problème de l'habitat est crucial. En brousse, même si les matériaux sont médiocres et le confort limité, l'espace, l'air et le soleil rendent supportable une case sommaire. Mais à Dakar ou à Abidjan, la cabane en matériaux de récupération des bidonvilles est d'autant plus insuffisante qu'elle voisine avec les pimpantes villas des quartiers aménagés. **Xala** nous montre des villas splendides avec de ravissants jardins et des bassins. Nous ne pénétrons pas dans des taudis, mais dans un quartier modeste et déjà vieillissant. **Le Mandat** oppose la baraque en bois de l'oncle et la villa du neveu homme d'affaires... Les réalisateurs ne cherchent pas le misérabilisme. Seul **Badou boy** promène le spectateur dans les ruelles des quartiers misérables. L'opposition entre riches et pauvres est néanmoins aveuglante.

D'autant que le type de maison commande le mobilier dont on pourra disposer. Les gens à l'aise ont des meubles de type européen : tables, fauteils, bahuts... alors que la maison de bois du **Man-**

« Une différence de classe plus perceptible » : **Boubou, cravate** (1972) de Daniel Kamwa (Cameroun) et **Lambaaye** (1972) de Mahama Traore Johnson (Sénégal).



dat semble vide, à part quelques tabourets, un lit, une radio... On ne peut recevoir des amis de la même façon dans les deux logis. L'inégalité va se poursuivre et se creuser encore : dans une maison meublée, il est facile de conserver proprement vêtements et ustensiles. Dans une case rurale, dans une cabane de bidonville, où tout est posé par terre, posséder des objets, au-delà de ce qui est d'utilisation quotidienne, est presque une gêne; on retrouve là, par un détour, une pensée marxiste : seul, le riche peut épargner et amasser.

La maison est utile en elle-même certes, mais elle est aussi un symbole évident de réussite. On retrouve dans les milieux africains le même souci de « standing » qu'en France : des quartiers élégants s'opposent aux quartiers minables. La ségrégation de l'habitat, selon les strates financières, est difficile à éviter. Pour réduire les prix, il faut construire en série sur des zones entières, tandis que des populations rurales, attirées par le mirage urbain, continuent à affluer vers les villes où elles ne trouvent que chômage ou occupation de hasard. Mais une telle sélection par quartier entraîne un clivage encore plus marqué au sein de la population.

Le cinéma africain ne fait jamais état, à juste titre, de distinction tribale entre les quartiers d'habitation. Cependant la séparation entre les autochtones de la ville, ou citadins de vieille souche, et étrangers, est nette bien que non absolue. A mesure de leur arrivée les immigrés s'entassent dans des quartiers nouveaux non urbanisés (sans voirie) où le sol appartient à l'état, donc à personne. Première séparation de classe : les vieux citadins, les autochtones en particulier, sont souvent propriétaires de leur terrain et de leur maison, si modeste ou si ruineuse qu'elle soit. Ils forment une petite bourgeoisie, stable, adaptée à la ville. Ces quartiers dakarois de maisons en bois, simples mais non misérables, sont ceux dont s'empare le cinéaste, pour une raison technique évidemment : on peut y circuler aisément; il y a des rues, des cours, un peu de recul. Au contraire, les bidonvilles, les quartiers « irréguliers » sont peu photographiés. L'imbroglio de cabanes, de sentiers, de clôtures, ne permet pas facilement l'installation de la caméra, le déploiement de l'équipe. La population qui se retrouve là est plus déracinée, prolétariat ou sous-prolétariat, immigrés venus de brousses lointaines, parfois d'autres états, gens sans famille...

Bien qu'ils soient pauvres en images de la classe la plus démunie, les films témoignent pourtant de cette division sociale; quartiers de villas, quartiers anciens, ruelles des bidonvilles.

Différents par leurs niveaux de vie, rassemblés en des lieux différents, les groupes sociaux forment-ils déjà des classes sociales au sens où l'entendent les marxistes qui mettent l'accent sur la possession des capitaux? Les hommes les plus riches ne disposent pas de l'appareil de production. Dans **Xala**, ce sont les commerçants. Mais il n'est guère nécessaire d'avoir des capitaux pour faire de l'import-export comme El Hadj Abdulkader MBeye. Médiocre magasin, pas de personnel, ni de bureau, ni de

camion. Monde de spéculateurs s'appuyant sur le crédit et lié au monde politique : la rafle de police à la demande du Président de la Chambre de Commerce, les salamalecs entre celui-ci et un député le symbolisent bien. Sembène n'aurait-il pas malicieusement joué sur le mot « Président »? D'autres films montrent le pouvoir et les exactions de ceux qui le détiennent : les fonctionnaires de **Lambaye**, le Préfet de **F.V.V.A.**

Le pouvoir, et ses profits, sont liés à l'exercice d'une profession, non pas à la possession des biens, argent ou terres. En ce sens, l'évolution sociologique de l'Afrique est originale par rapport à celle d'autres continents.

Mais ce pouvoir n'assure pas la sécurité de celui qui le détient, pas plus que la richesse. La seule garantie dont puisse se prévaloir un homme face aux angoissés de la vieillesse, de la maladie, de la mort, reste toujours la famille. Rompre avec sa parenté, c'est susciter des inimitiés; risquer des vengeances magiques qui sont, chacun le sait, plus efficaces entre parents. C'est risquer de se trouver solitaire, suprême malédiction, à la vieillesse. Aussi le népotisme est-il un danger particulièrement grave pour ces sociétés.

En même temps qu'elles se séparent des masses dont elles étaient issues, ces catégories privilégiées se replient sur elles-mêmes. La présence des nombreux cousins qui souhaitent « vivre sur le dos » de l'homme arrivé est ressentie comme pesante. Sans aborder de front ce thème du parasitisme familial, le cinéma le frôle en passant, montrant la visite parfois inopportune du parent pauvre. Une nouvelle conception de la famille est en train de naître. **Le Mandat** et **Xala** illustrent à merveille l'opposition. Ibrahima, le héros du premier, a deux épouses qui vivent ensemble en bonne intelligence, selon les usages du ménage polygamique traditionnel. MBeye, héros du second, a deux épouses, lui aussi, mais elles sont profondément jalouses, se considérant comme des rivales... Et MBeye n'a pas cherché à les faire cohabiter; il a donné à chacune une villa. Dislocation dans l'espace du foyer polygame, naissance d'une unité nouvelle, la communauté formée par la mère et les enfants, où le père ne vient qu'épisodiquement. Cette organisation, nouvelle au Sénégal, avait déjà été signalée au Dahomey sous le nom de « placage » qui désigne aux Caraïbes un concubinage régulier.

La famille étendue, avec l'armée des oncles, cousins, etc... perd de son emprise, ne serait-ce que par l'éloignement géographique : les gros messieurs vivent en ville. Pour compenser, le groupe social prend le relais. Les amitiés, les associations, les mariages se nouent à l'intérieur de la classe sociale. L'héritage va assurer ce repli, en limitant l'arrivée d'éléments nouveaux dans les cercles des privilégiés. Cela le sociologue l'apprend en constatant que les écoliers et étudiants, « fils du peuple », et surtout fils de paysans, ont moins de chances d'accéder aux classes supérieures et par là aux postes de commande de l'État, que leurs camarades fils de fonctionnaires et citadins.



« La dislocation du foyer polygame » : *Xala* (1974) de Ousmane Sembene (Sénégal).

Les cinéastes n'en rendent pas compte : ils soulignent au contraire la pureté de la jeunesse. La fille du « Commandeur » prévaricateur de Lambaye rejette la malhonnêteté de son milieu. La fille de MBeye méprise son père, sa polygamie et ses faux besoins... Ces protestations resteront-elles verbales, s'estomperont-elles avec l'âge? Dans *Identité*, on voit un jeune intellectuel refuser une sinécure administrative qui lui est offerte et choisir d'exercer simplement son métier en se remémorant, en flash back, les doctrines que le grand fonctionnaire d'aujourd'hui proclamait avec exaltation quand il était étudiant.

A plusieurs reprises, apparaît le personnage d'un redresseur de torts : c'est un étrange juge vêtu d'une toge de magistrat (*Pour ceux qui savent*); C'est le vrai inspecteur de Lambaye qu'on ne voit pas et qui jette en prison le « Commandeur ». De même l'ambitieux de F.V.V.A. part en prison après décision d'une providence invisible. On songe aux dénouements de Molière, où seule la présence d'une puissance supérieure, extérieure au drame, permet d'échapper à l'impitoyable logique des caractères.

La classe sociale prend forme : une culture originale est perceptible. *Le Sang des parias* le montre avec un humour discret qui risque de passer inaperçu. Ce film est construit pour critiquer l'attitude de mépris dont sont victimes les castés : un homme tuera son épouse parce qu'elle est fille de forgeron. Le même, au début du film, discute gravement avec ses amis de l'émancipation des femmes, de la lutte anticolonialiste, d'un accident qu'il considère comme un génocide... Pas d'homogénéité entre la conduite vraie et les idées exprimées. Dans *Xala*, la Chambre de Commerce résonne de discours présidentiels dont les commerçants se soucient, en somme, assez peu.

Il est certain que tous ces sujets de politique ou d'économie fournissent une base commode de conversation. Les idées à la mode brassent les notions de Socialisme, d'originalité culturelle, de fraternité africaine. Mythes, convictions profondes ou discours permettent d'assurer communication et unanimité, sans que le sens profond soit beaucoup pris en considération. Sorte de « Comment allez-vous? » machinal.

L'intérêt pour le mystère surnaturel est vif : le héros de *Xala* n'a pas à chercher pour trouver des guérisseurs. Chacun peut lui en recommander. Le Préfet de Lambaye a un devin. Un « marabout » protège l'ambitieux de F.V.V.A. Serigne Hassan a une clientèle de gens bien placés... Mais la vraie religion apparaît peu dans ces milieux.

Dans les couches plus modestes de la société, les discussions religieuses, les attitudes dévotes seraient de mise, au moins parmi les hommes d'un certain âge. L'Islam sénégalais n'hésite pas à s'afficher, ce qui agace certains modernistes. Si Dieu demande ce que devient la Création, « les hommes sont à la prière » répond, avec un ironique dépit, Traoré Johnson au début de *Dianka-bi*.

La moisson serait bien moins riche si l'on tentait de relever les « idéologies » exprimées par le prolétariat urbain ou la paysannerie. Les films les concernant sont, il est vrai, peu nombreux.

Les classes sociales qui se dessinent ne semblent pas avoir créé d'organisations qui leur soient propres. Les syndicats ont vécu de grandes heures du temps de la colonisation. Les gouvernements indépendants en les liant au Parti Unique, les ont vidés de toute virulence. De toute façon, regroupant des fonctionnaires et des employés, à la situation stable, ils réunissaient des privilégiés. Les parlements et leurs commissions, les instances supérieures du Parti avec les congrès périodiques et, à un degré plus élevé, les Organisations Panafricaines, permettent les rencontres et élaborent les doctrines communes aux élites. Les Chambres de Commerce, les Associations d'Ingénieurs et Techniciens jouent un rôle analogue. Pendant de nombreuses années, l'École William Ponty avait été le creuset où se formaient les cadres de l'administration. C'est grâce à la camaraderie qui avait pu les y lier que Dia, Keïta, Houphouët, Sékou Touré, Hamani Diori et Maga ont surmonté bien des difficultés. A une échelle plus modeste, l'École d'Administration du Sénégal ou de Côte d'Ivoire n'assure-t-elle pas une unité des fonctionnaires?

L'examen de la mécanique sociale renforce l'impression de « classe » au sens le plus précis. En effet on découvre aisément incompatibilités, exploitations, oppression. Non pas que les moyens de production soient rares et monopolisés par les riches qui pourraient en exclure les pauvres. L'élément essentiel, la terre, ne pose guère de problèmes dans un continent où une densité de population supérieure à 20 habitants au kilomètre carré reste exceptionnelle. *L'Enfant de l'autre* illustre le drame d'un garçon qui se voit ravir sa maîtresse et son enfant

par plus riche que lui. Mais spolié et spoliateur appartiennent à la même famille : c'est l'oncle – et chef de famille – qui a la richesse. Le neveu a beau défricher la forêt, il n'arrive pas à amasser assez vite les quelques 300 ou 500 000 F CFA nécessaires au paiement d'une dot. Si Ngor de **Lettre paysanne** est poussé à émigrer, ce n'est pas à cause du manque de terre mais par suite de la sécheresse et de la faiblesse des cours. La limitation des emblavements, et par suite de la richesse, semble bien imposée par la nécessité de mener à bien en quelques jours tous les travaux de défrichage et de semences pour que les plantes puissent lever dès le début des pluies et profiter de la saison humide jusqu'au début de leur maturation.

Le pouvoir des classes dominantes n'est pas lié à la possession de l'argent, à sa capitalisation et à son investissement dans des entreprises productives. Oppression, contraintes ne sont pas inconnues, mais procèdent par d'autres voies : il faut « savoir » pour obtenir les papiers nécessaires au paiement d'un mandat. L'exploitation plus directe, celle de la patronne de **Lettre paysanne** qui renvoie son domestique pour ne pas avoir à le payer, nous est rarement montrée. On fait allusion à des escroqueries : MBeye a détourné le riz de la Société Nationale, émis des chèques sans provision, et l'aveugle qui lui a jeté le xala l'accuse de lui avoir volé sa terre en usurpant son état-civil. Par contre l'auteur insiste sur une « oppression » sans caractère économique, sur le renvoi de mendiants pour « se débarrasser de ces déchets humains ».

La rupture de fraternité serait la faute la plus profonde. Il faut remarquer, en effet, que la structure de classe est difficilement compatible avec le système de familles étendues. En effet, parmi la centaine de personnes qui peuvent composer une telle famille, les revenus individuels, et les appartenances sociales, par conséquent, sont fort divers. Dans le **Sang des parias**, le frère aîné habite une belle villa où il reçoit ses amis, mais il n'en vient pas moins saluer mère, oncles et cousins dans un quartier traditionnel. Le ménage polygamique lui-même s'oppose à la concentration des richesses, à la permanence des fortunes, à la stabilité des classes. En effet les diverses épouses veulent être également traitées, leurs enfants se concurrenceront pour dévorer un patrimoine qu'ils ne veulent pas confier à l'un ou à l'autre.

Les coutumes familiales africaines ne sont pas favorables au développement et à la survie de l'entreprise. Chaque parent se croit le droit de prélever des denrées à la boutique, l'affaire ne survit pas à son créateur. Aussi les organismes de crédit sont-ils mal à l'aise pour soutenir des « entreprises ». Ils prêtent à des hommes, avec les limites qu'impose le caractère individuel et fragile de telles opérations.

Cependant il faudrait insister sur le caractère héréditaire de la classe sociale. La saisie du pouvoir politique ou économique, l'accumulation d'argent, ne peuvent se faire en une seule génération. L'hérité joue un rôle, dans les milieux dirigeants, sans être pourtant bien assurée.

Le cinéma n'en rend guère compte. Il est vrai que l'exploration du temps n'est pas tellement son affaire. Sans ignorer le « flash back », les metteurs en scène l'utilisent somme toute assez peu; sauf Dikongue Pipa qui, dans **l'Enfant de l'autre** en fait un usage complexe et nuancé. De toute façon, un retour ou une projection sur une vie entière n'est pas si courant.

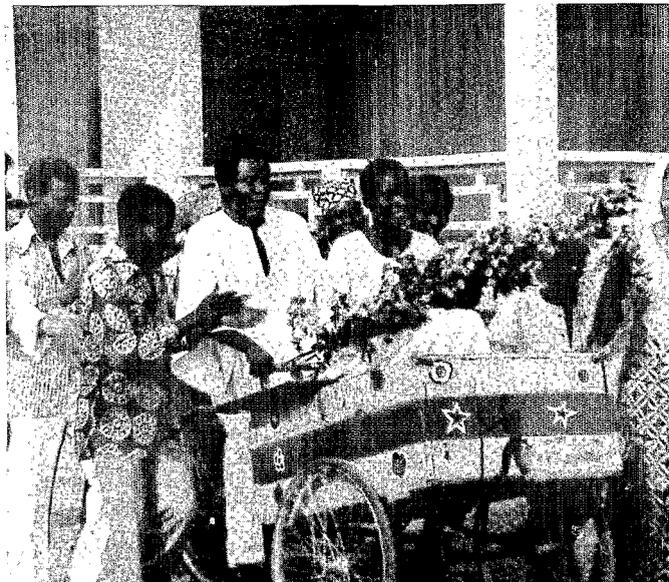
En fait, la civilisation africaine en général n'est pas orientée sur le temps. Dans un monde dominé par la pensée des ancêtres, l'évolution n'a pas de sens. Passé et futur se confondent. Aussi les cinéastes n'ont-ils pas exposé leurs idées sur l'hérité des classes sociales.

L'utopie d'une société sans classe.

L'apparaît déjà comme peu normale à certains Africains. Comme, au cours d'une enquête, je demandais à des villageois gabonais s'ils souhaitaient être riches, beaucoup me répondaient : « Oui, mais pas plus que les autres. » Souci d'égalité, refus de se singulariser, s'opposent à toute concurrence ou émulation. L'Afrique ancienne, il est vrai, connaissait des différences juridiques entre hommes et femmes, entre jeunes et vieux, entre aînés et cadets, entre chefs et sujets. Mais ces différences sont statutaires : elles sont liées à la naissance, l'individu n'a pas de responsabilité dans leur acquisition.

Certains cinéastes voient la société sans classe pour l'avenir, selon la pensée marxiste classique. Il est rare que cette vue soit ouvertement exprimée : aucun gouvernement n'est bien enthousiaste devant des appels à la révolution. Les réalisateurs ne peuvent pas s'abstraire de ces conditions.

« Une revendication de dignité primordiale » : le **Pousse-pousse** (1975) de Daniel Kamwa (Cameroun).



Plus souvent est nié le scandale de classes sociales africaines, avec les injustices ou les oppressions qu'un tel système peut entraîner. L'attention est détournée de la hiérarchie africaine et concentrée sur le colonialisme, le néo-colonialisme. Toute responsabilité est rejetée sur l'extérieur, toute solution est subordonnée à des décisions extérieures : vues démobilisatrices qui justifient une position attentiste des attitudes de dénonciation peu constructives. C'est à ces attitudes que Sembène faisait allusion lorsqu'il se moquait du cinéma de pancartes, critiquant l'usage de slogans inventés par les partisans du « N'y a qu'à ».

Certaines bandes adoptent une autre solution : elles masquent la division de la société africaine en ne présentant qu'une catégorie de la population. Un film comme **Lambaye** dénonce les abus de fonctionnaires et de politiciens locaux. Mais il le fait en vertu de la responsabilité devant l'État, au nom d'une morale abstraite, le menu peuple qui souffre et est tondu n'est pas présent. Il est révélateur que le film soit tiré d'une comédie de Gogol à une époque où l'attachement au Tsar et à la Sainte-Russie étaient plus courants que le respect des moujiks. Les histoires qui se passent dans les seuls milieux de la bourgeoisie urbaine sont très nombreuses et nous avons relevé plus haut que les bidonvilles et les prolétaires sont rarissimes dans les films.

Une autre « société sans classe » est décrite lorsque l'auteur présente uniquement des paysans, Société utopique puisque villes et campagnes doivent vivre ensemble pour le bénéfice réciproque des deux parties. Certaines littératures, certains cinémas oublient la peinture du milieu parce qu'ils accentuent si fortement les individus que tout repose sur les héros, sur leur énergie, sans que le milieu ait rien à voir avec leurs décisions : le héros crée le cours de l'histoire et dispose du destin. Cette façon de voir n'est pas celle du cinéma africain. Dans celui-ci, en effet, il est fréquent qu'il n'y ait pas de héros et le spectateur hésite entre plusieurs membres d'un groupe qui peuvent sembler aussi marquants l'un que l'autre.

Une façon plus subtile de nier la division de la société, c'est de placer au sommet de la hiérarchie ceux que la médiocrité de leur condition matérielle place tout en bas.

Deux films gabonais vont en ce sens, **Identité** et **les Tams-tams se sont tus**. Le héros, angoissé de perdre son identité culturelle, va se ressourcer auprès des ruraux, y chercher une femme ou une doctrine. Mais cette révérence faite à la Tradition et aux valeurs profondes ne suffit pas à rééquilibrer les deux plateaux de la balance : face à une relative richesse matérielle des citadins, la richesse spirituelle supposée des campagnards, proches des Ancêtres, fait figure de mystification.

Pour éclairer les positions, d'ailleurs, le mythe du retour à la terre, ou à une sorte de Paradis loin du monde moderne est parfois présenté. Cabascato part cultiver la brousse, une étudiante vient au village pour épouser un petit paysan dans **le Signe du vaudou**.

L'inégalité des conditions sociales est donc certaine. Jadis, hommes libres et esclaves, rois et artisans méprisés, formaient une hiérarchie où prestige et pouvoir comptaient plus que la richesse. Aujourd'hui, hommes politiques et fonctionnaires dominant, parce que le pouvoir leur appartient. La richesse n'a pas une importance décisive : elle ne mène pas au pouvoir, elle est apportée par lui. Des clivages sérieux marquent le corps social bien que le cinéma minimise la diversité des conditions. Malgré les difficultés de l'entreprise il faut espérer que les films aideront le public à prendre conscience des problèmes à résoudre. Pris par les multiples soucis quotidiens, l'homme moderne ne prête plus attention à ce qui échappe à son regard. Le monde rural en particulier n'est plus perçu. En Afrique particulièrement, les campagnes sont déshéritées. Les faire entrer dans la voie du progrès serait essentiel puisqu'elles représentent l'immense majorité de la population. En outre, par leur production vivrière elles sont la clé du développement du commerce intérieur. Et c'est probablement à travers un équilibre villes campagnes que passé la seule voie de développement. ■

FILMOGRAPHIE.

- Badou-boy**, de Djibril Diop Membety, Sénégal. 1970. Couleur 60 mn.
- Boubou, cravate**, de Daniel Kamwa, Cameroun. 1972. Couleur. 30 mn.
- Cabascato**, de Oumarou Ganda, Niger. 1969. Noir et blanc. 52 mn.
- Borom sarret**, de Ousmane Sembène, Sénégal. 1963. Noir et blanc. 52 mn.
- Diankha-bi**, de Mahama Traoré Johnson, Sénégal. 1969. Noir et blanc. 60 mn.
- L'Enfant de l'autre**, de Jean-Pierre Dikangué Pipa, Cameroun. 1975. Noir et blanc. 110 mn.
- F.V.V.A.**, de Moustapha Alassane, Niger. 1972. Couleur. 75 mn.
- Identité**, de Pierre Marie Dong, Gabon. 1972. Couleur. 100 mn.
- Lambaye**, de Mahama Traoré Johnson, Sénégal. 1972. Couleur. 80 mn.
- Lettre paysanne**, de Safi Faye, Sénégal. 1975. Noir et blanc. 110 mn.
- Libreville**, de Simon Augé, Gabon. 1972. Noir et blanc. 90 mn.
- Le Mandat**, de Ousmane Sembène, Sénégal. 1968. Couleur. 100 mn.
- Moçéka**, de Kwami Mambou Zinga, Zaïre. 1971. Noir et blanc. 27 mn.
- Mvet**, de Moïse Ze Lecourt, Cameroun. 1970. Noir et blanc. 30 mn.
- Niaye**, de Ousmane Sembène, Sénégal. 1964. Noir et blanc. 31 mn.
- L'Option**, de Tierno Sow, Sénégal. 1974. Couleur. 90 mn.
- Pour ceux qui savent**, de Tidjane Aw. Sénégal. 1971. Noir et blanc. 60 mn.
- Rançon d'une alliance**, de Sébastien Kamba, Congo. 1973. Couleur. 95 mn.
- Retour de l'aventurier**, de Mustapha Alassane, Niger. 1966. Couleur. 60 mn.
- Sang des parias**, de Mamadou Kola Djim, Hte Volta. 1972. Couleur. 70 mn.
- Sarzan**, de Momar Thiam, Sénégal. 1963. Noir et blanc. 32 mn.
- Sous le signe du vaudou**, de Pascal Abikanlou, Dahomey. 1973. Couleur. 110 mn.
- Les Tam-tams se sont tus**, de Philippe Maury, Gabon. 1971. Couleur. 90 mn.
- Xala**, de Ousmane Sembène, Sénégal. 1974. Couleur. 110 mn.