

des cinémas d'Afrique noire depuis 1960



Sambizanga.

*La naissance du vrai cinéma africain
est de date récente.
Nous entendons
par « vrai cinéma africain »
un cinéma « interprété, écrit,
conçu, photographié, monté par des Noirs
et parlant bien entendu
une langue noire » (Georges Sadoul).*

De tous les cinémas qui sont apparus depuis 1960, les plus jeunes sont assurément les cinémas d'Afrique noire. A la différence des courants qui ont été leurs contemporains à travers la planète, ils n'ont pas eu à rompre avec un cinéma traditionnel antérieur pour l'excellente et simple raison qu'avant eux il n'y avait rien ! Ils sont nés du néant... Pour nombre de peuples africains, vers 1960, cela s'est appelé l'aurore. Une aurore difficile, certes, tant en Afrique anglophone (...) qu'en Afrique francophone (...) L'Afrique pendant longtemps n'est apparu sur les écrans que sous l'allure d'un décor exotique. Écoutons Sembène Ousmane (1) :

« Depuis la naissance du cinéma, les pays africains sont soumis à l'image du cinéma occidental et à son mouvement rythmique. Sur les écrans d'Afrique noire ne se projettent souvent que des histoires

d'une plate stupidité étrangères à notre vie. Et si par hasard un Nègre participe à un de ces films, c'est le plus souvent comme figurant, ou dans un rôle de boy ou d'amuseur public. Il se trouve toujours incapable de mettre un pied devant l'autre, de penser par lui-même sans avoir à « souffrir du crâne ». Pour l'Afrique le septième art a longtemps été unilatéral en ce sens qu'il n'a véhiculé qu'un seul visage de notre univers. »

Ce n'est sans doute pas un hasard si le premier cinéaste d'envergure du cinéma négro-africain a été précisément Sembène Ousmane qui n'avait pas la formation d'un intellectuel. Il a exercé tous les métiers et a notamment été docker durant dix ans à Marseille. Selon son biographe, Pauline Soumanou Vieyra, il aurait pu pourtant suivre quelques études mais « allez savoir pourquoi il a fallu que le crâne du M. Pierre Péraldi, directeur d'école, rencontrât en 1937 le poing rageur du jeune Sembène ». Cet « accident de parcours », à quelque chose malheur est bon, est peut-être à l'origine de la vocation du pionnier incontestable du cinéma négro-africain qu'est l'auteur de **La Noire de...**, du **Mandat** et d'**Emitaï**. Ces trois longs métrages constituent dans un ordre de causalité inversé un tableau de la société sénégalaise (et africaine en général). **Emitaï** décrit en effet l'un des aspects du régime colonial qui a mobilisé à son service les hommes, les denrées et les matières premières. **Le Mandat** dépeint selon une démarche qui doit beaucoup au néo-réalisme

(1) Sembène Ousmane, cinéaste, par Pauline Vieyra, éd. Présence Africaine, Paris 1973.

la condition de la masse agglutinée autour des grandes villes au soleil des indépendances mal conquises. **La Noire de...** expose, en termes presque cliniques, le processus qui contraint nombre d'Africains, et en l'occurrence d'Africaines, à émigrer dans l'ancienne métropole et relate la manière dont ils y sont traités.

(...) De son côté le Mauritanien Med Hondo dans son film **Soleil O** dénonce à la fois cette nouvelle traite des Nègres et le mécanisme du néo-colonialisme qui la sous-tend. Thèmes qu'il développe dans son second film : **Les Bicots Nègres, vos voisins**. Ces deux cinéastes sont sans doute ceux qui sont parvenus à la plus grande plénitude esthétique. Dans deux directions sensiblement différentes Sembène s'attache à conter des histoires qui sont didactiques par leur contenu en lui-même ou encore par la morale qui s'en dégage. Hondo, plus moderne de ce point de vue conçoit le cinéma comme une sorte de cours illustré par des saynètes qui frappent l'imagination mais qui font aussi appel directement au raisonnement. Leurs objectifs, quoi qu'il en soit de leur méthode respective, sont les mêmes : il s'agit de convaincre le spectateur de certaines vérités fondamentales afin de l'amener à participer à un processus de transformation, de renversement, du pouvoir établi.

Dans l'ensemble, les films tournés par les cinéastes de l'ancienne Afrique occidentale et de l'ancienne Afrique équatoriale françaises se ressemblent par le style et se recoupent par leur thématique. Ce fait se comprend puisque les peuples de ces régions affrontent des situations analogues. Les quelques vingt long métrages et les quelques cent courts ou moyens métrages qui ont été tournés depuis 1960 au sud du Sahara sont presque tous inspirés par une observation amère de la réalité quotidienne. Un seul long métrage échappe à cette définition : « La femme au couteau » de l'Ivoirien Bassori Timité qui emprunte beaucoup à l'arsenal psychologique et psychanalytique d'un certain cinéma européen dominé par l'obsession de l'aliénation.

Tous les autres traitent de l'un ou de plusieurs des six thèmes suivants :

- La lutte contre l'apartheid sud-africain et l'ultra-colonialisme portugais (**End of Dialogue**, de Phela Ndeba, **La dernière tombe à Dimbaza**, anonyme et **Sambizanga** de Sarah Maldoror).
- L'illustration de la résistance passée à l'agression coloniale (**Emitaï**, de Sembène Ousmane, **Hier, aujourd'hui, demain**, de Diagne Costades, **Lat Dior**, de Blaise Senghor).
- Les maladies infantiles de l'indépendance : problématique elle-même divisée en trois catégories : — le drame des anciens combattants dans l'armée française qui éprouvent de la difficulté à se réinsérer dans la vie africaine (**Cabascabo** d'Oumarou Ganda,

Niaye de Sembène Ousmane, **Sarzan** de Momar Thiam) ;

— le drame des intellectuels nègres-blancs (**Et la neige n'était plus**, de Babacar Samb Makha Ram) ;

— le drame du déchirement entre l'attraction de la civilisation occidentale et la nostalgie de la civilisation traditionnelle africaine (**A nous deux France !** de Désiré Ecare, **Mouna** ou **Le rêve d'un artiste** d'Henri Duparc, **Kodou** de Babacar Samb Makham).

● Les lendemains qui déchantent : (...) les bourgeoisies nationales qui se détournent des réalités intérieures des pays pour se tourner vers les anciennes métropoles. La majorité des films négro-africains abordent ces thèmes : **Le Mandat**, de Sembène déjà cité, bien sûr ; mais aussi **Lambaye** et **N'diangane**, de Traore, **Pour ceux qui savent**, de Tidiane Aw, **F.V.V.A.**, de Moustapha Alassane, **Le wazzou polygame** et **Saïtane**, d'Oumarou Ganda, **Abusuan**, d'Henri Duparc et tant d'autres encore !

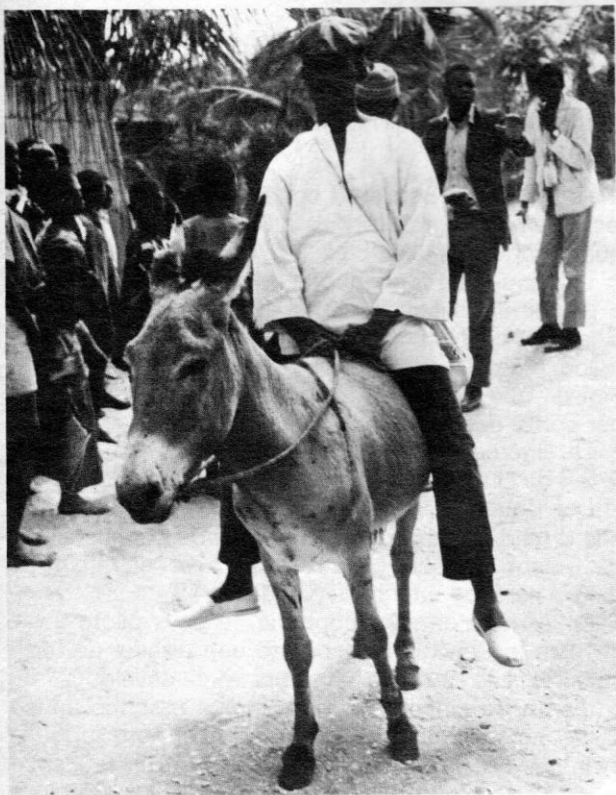
● La nouvelle traite des Nègres : le blocage de l'Afrique de l'Ouest (pour reprendre une expression de Samir Amin) provoque l'émigration d'un nombre grandissant de travailleurs vers l'Europe et plusieurs films s'attachent à dénoncer cette situation, encore que de manière généralement allusive.

● La subordination de la femme : ce sujet intéresse beaucoup les nouveaux cinéastes africains. Il a été traité principalement par Mahama Traoré dans **Diankha-bi** et **Diegue-bi** (la jeune fille et La femme) mais il transparait aussi dans nombre de films consacrés à d'autres sujets.

Cette recension permet de constater que les cinémas négro-africains collent de très près à la réalité concrète telle qu'elle est vécue par la grande masse des spectateurs. La tentation de la fuite dans le psychologisme ne paraît pas avoir, pour le moment, sévi dans l'inspiration des cinéastes qui, sauf exceptions, ne vivent pas coupés des préoccupations de la majorité de leurs compatriotes. Au total, les films de ces jeunes cinémas offrent un miroir assez fidèle de leur société.

Mais en général, ils ne se contentent pas de refléter passivement une situation. Au contraire, on sent chez la plupart des auteurs une volonté d'agir sur la réalité décrite afin de la modifier. Cette attitude extrêmement positive correspond sans doute à deux phénomènes : d'une part, elle s'inscrit dans la tradition orale des contes populaires qui sont tous volontiers moralisateurs, à la manière des fables de La Fontaine en quelque sorte ; d'autre part, elle répond aux exigences du « troisième cinéma » (1).

(1) *Troisième cinéma appelé aussi tiers cinéma : cinéma d'incitation ou de conscientisation. Parce qu'il est aussi appelé Tiers cinéma, il est quelquefois confondu avec l'ensemble du cinéma du tiers monde. C'est une erreur : il y a des cinémas du tiers monde qui relèvent du premier ou du second cinéma et des cinémas (ou des films) occidentaux qui relèvent du troisième cinéma.*



Kodou. ▲



Diankha-Bi. ▲

Lambaye. ▼





◀ *Saïtane.*

Il serait faux cependant d'affirmer que les cinémas négro-africains appartiennent très exactement et totalement à ce « troisième cinéma ». Pour deux raisons :

- D'abord parce que l'on observe une divergence d'orientation idéologique parmi l'ensemble des films. Les uns relèvent d'une veine que l'on pourrait appeler « idéaliste/moraliste » : leurs auteurs décrivent des situations sociales avec minutie, certes, mais ils semblent penser que, pour les transformer, il convient avant tout de faire appel à la bonne volonté individuelle des gens sans remettre en cause le système économique et politique qui régit les rapports de la société que l'on veut « guérir ». Les autres, au contraire, adoptent une ligne que l'on pourrait appeler « matérialiste/révolutionnaire » : tout en décrivant avec fidélité la réalité, leurs auteurs s'attachent à suggérer qu'elle ne pourra être bouleversée que par une stratégie politique globale. En somme, les premiers prêchent le perfectionnisme personnel, les seconds la nécessité d'une révolution collective.

- Cependant les tenants de cette seconde ligne ne sont pas en mesure d'aller eux-mêmes très loin dans cette direction pour des raisons expliquées par ailleurs (...) Ce facteur explique peut-être, d'une certaine manière, que plusieurs films africains en restent, sur le plan de la démarche, à l'étape néo-réaliste, c'est-à-dire qu'ils ne débouchent pas clairement sur des conclusions en forme de propositions d'actions concrètes (...) Dans des régimes qui n'ont pas encore mis au point un subtil système de contre-poids culturels à la manière occidentale, le film conserve un étonnant pouvoir subversif au premier degré.

Sur le plan du style, ce qui caractérise les cinémas négro-africains, c'est la simplicité. L'esthétique est tout entière soumise à la volonté de dire. Celle-ci se marque parfois d'une certaine nonchalance dans le récit : je ne suis pas en mesure d'indiquer s'il faut voir dans ce trait une influence de la tradition orale ou les stigmates du sous-développement de l'infrastructure technique qui, naturellement, entrave l'expression des auteurs. Dans l'ensemble, les films sont davantage apparentés à la tendance Sembène

qu'à la tendance Hondo : c'est-à-dire que le didactisme en général ne s'avoue pas comme tel mais se dissimule dans les plis d'une histoire qui se veut exemplaire. Enfin, le recours au cinéma direct (1) est fort rare.

Mais peut-on à bon droit considérer comme un tout les cinémas négro-africains ? Cette question appelle quatre réponses distinctes :

- L'Afrique dite anglophone est restée curieusement à la traîne. Si l'on excepte quelques tentatives au Ghana et au Nigéria c'est le désert total. Ce phénomène n'a pas été élucidé à ce jour mais on peut penser que l'exemple des « francophones » finira par porter des fruits.

- Le cinéma est balbutiant au Zaïre. Il est souvent le fait de cinéastes en cours de formation à Bruxelles.

- Les douze millions de Sud-Africains noirs n'ont pas droit à la parole. Par ailleurs, différentes sources paraissent indiquer que Prétoria est en train de mettre sur pied un « Hollywood noir » !

- En Afrique dite francophone, le pays pilote a été et reste le Sénégal qui compte une dizaine de réalisateurs. Les autres pays qui ont développé un embryon de cinéma national (grâce essentiellement à des personnalités isolées, d'ailleurs) sont le Niger et la Côte d'Ivoire en Afrique occidentale, le Gabon et le Congo en Afrique équatoriale.

Le cas de la Guinée est particulier car ce pays est le seul de la région à avoir rompu avec la puissance tutélaire et à tenter de lancer un cinéma avec les seuls moyens du bord. Comme en Chine, on y a notamment enregistré sur pellicule des pièces de théâtre à thème révolutionnaire de façon à les diffuser plus largement. Quelques films de fiction y ont été aussi tournés.

Partout ailleurs, l'essor du septième art dépend de talents individuels : on ne peut donc encore cerner des « écoles » distinctes, d'autant que la thématique est sensiblement la même partout. Mais c'est peut-être à Tananarive que surgira un mouvement original, si l'on en juge du moins par les quelques films qui ont fait leur apparition en 1973 et 1974 : **Accident** de Benoît Ramampy, **Asakasaka** de Justin-Limby, **Tranon Kala** de Richard Claude Ratovonarivo et **Le retour** d'Ignace Solo-Randrasana.

Il est difficile de prévoir l'évolution des cinémas négro-africains car la faiblesse ou l'inexistence de l'infrastructure peut les renvoyer au néant d'où la chute du colonialisme leur a permis de sortir. On peut cependant tabler sur la présence de créateurs à la forte personnalité dans nombre de pays pour croire à un essor généralisé dans un temps relativement proche.

Guy HENNEBELLE

Extraits de « Quinze ans de cinéma mondial », Paris, Editions du Cerf, 1975.

(1) Cinéma direct : cf. page 65 « Éléments pour un nouveau cinéma ».