

cinéma africain et pédagogie de l'image

*La réalité mise en images, ce n'est pas la réalité plus une caméra ;
c'est une réalité nouvelle dont un des éléments constitutifs est la caméra.
L'effet le plus immédiat de cette intégration est de transformer la réalité
en spectacle cinématographique ou en programme de télévision.*

Michel TARDY

Peut-on actuellement parler valablement d'un cinéma africain. D'autre part, pourquoi avoir choisi de parler de cinéma plutôt que de films africains.

Le cinéma africain est une réalité, bien que ce cinéma ne soit pas encore très développé. A la vérité, et à l'heure actuelle en Afrique, l'Egypte est le seul pays à remplir les conditions d'une industrie cinématographique normale par l'existence précisément d'une infrastructure constituée par la chaîne des différentes étapes de confection et de commercialisation d'un film. Cela permet à l'Egypte la réalisation d'une moyenne de 40 films par an. Et on peut dire que depuis 1929, le portefeuille cinématographique de l'Egypte comporte quelque 1.700 films de long métrage.

Pour les autres pays africains, leur infrastructure cinématographique se développe très lentement. Les pays de l'Afrique du nord sont, dans ce domaine, en avance sur ceux au sud du Sahara.

Le Maroc comme la Tunisie possèdent, en effet, laboratoires, auditoriums, salles de montage, en somme un équipement leur permettant d'accomplir sur place en noir et blanc et en couleur pour le Maroc, toutes les opérations techniques de finition.

Quant à l'Algérie, elle se prépare à développer à Alger son complexe cinématographique.

En Afrique, au Sud du Sahara, on trouve au Nigéria et surtout au Ghana un équipement complet de finition en 16 mm et 35 mm. Donc, de telles industries qui demandent une assez importante mise de fonds, ne peuvent naître en Afrique que par la volonté des gouvernants.

N'oublions pas de citer aussi les télévisions qui commencent à prendre une grande extension dans les pays africains et sont appelées, lorsqu'elles ne le font pas déjà, à développer une production télévisuelle en films et en magnétoscopes, créant une autre industrie parallèlement à celle du cinéma. Ces deux industries peuvent d'ailleurs en faire une dans plusieurs secteurs d'activité : tels laboratoires studio - auditoriums.

En ce qui concerne les films, ils peuvent exister dans un pays, sans que n'existe une industrie cinématographique. Et dans la plupart des pays africains, des films ont effectivement préexisté à une industrie. Ces réalisations ont été l'affaire des individus travaillant à l'étranger avant que les Gouvernements ne s'y soient intéressés.

Parlons pour commencer de l'esprit des films ainsi réalisés. Je veux dire ceux qui le furent d'abord par des individus avec des moyens extrêmement limités.

Les films et leurs auteurs

Pour avoir eu le privilège d'en avoir vu un grand nombre, j'ai constaté que ces films n'ont pas été réalisés dans le but d'enseigner. Ils sont l'expression entre autres, des fantasmes de chaque auteur.

On peut dire, en gros, que, sur une cinquantaine de longs métrages réalisés par les pays africains autre que l'Egypte depuis une vingtaine d'années, et dont la moitié a été produit par l'Algérie avec les moyens de l'Etat, il ne s'en est trouvé que peu qui ait véritablement assumé une fonction pédagogique. Il faut évidemment nous poser la question de savoir ce qu'est, en fait, la pédagogie. Si l'on doit la considérer « comme la science de l'éducation et de l'instruction, voire une méthode d'enseignement », que peut-on donc attendre du cinéma dans ce domaine ?

Dans la vie courante, l'habitude et les besoins oblitérent vite en vous toute fraîcheur contemplative. Les objets familiers, les cadres de notre vie quotidienne s'effacent peu à peu de notre conscience... Mais que l'image de ces objet trop connus fasse irruption devant nous sur l'écran, dans cet au-delà de l'écran inaccessible et libre comme un monde d'étrangeté et nous la recevons, dans sa fraîcheur recréée d'un œil jeune et d'une âme neuve.

Henri CANAC

D'abord que ce cinéma soit organisé en vue de produire des films pédagogiques. Il s'agira, en fait, avec les films pédagogiques d'une particularité qui, parmi toutes les fonctions que l'on voudrait voir assumer par le cinéma, serait aussi prise en considération.

Lorsqu'on eut découvert que le film pouvait être rentable, mieux, enrichir, les commerçants ont remplacé les savants, pour considérer le film comme un produit de consommation ; Et dès lors, les hommes d'affaires se sont emparés du film pour modeler cette « marchandise » au goût du public. Ce fut là un aspect de l'évolution du cinéma et c'est dans cet esprit que l'on trouve le plus de films réalisés — qui répondent à une des fonctions du cinéma, celle de distraire. Quant à la qualité de la distraction, elle dépend de beaucoup de choses bien sûr, mais essentiellement de la rentabilité des sujets proposés et de la façon dont ils sont réalisés. Or beaucoup de films qui se sont donnés pour vocation de distraire

sont mauvais ; mais nous entendons dire, cependant, que c'est cela que veut le public.

Si donc le public a si mauvais goût, il faut l'éduquer. Le cinéma peut assumer sa part dans cette éducation. Mais on peut aussi se demander si c'est vraiment le public qui a mauvais goût, ou bien si son goût n'a pas systématiquement été déformé par les mauvais films qui lui sont présentés à longueur d'années. Nous nous posons la question notamment en ce qui concerne l'Afrique en voyant encore aujourd'hui les programmes de nos salles de cinéma, bien que s'instaure dans beaucoup de pays africains une distribution nationale.

De toutes façons, une des conclusions à laquelle nous avons abouti, est qu'il faut réaliser ce que nous appellerons des films utiles, qui, dans la tradition africaine, ne peuvent être que des œuvres d'art fonctionnelles.

Voilà donc la question introduite. Il reste le corps du sujet qui doit nous amener à ce que nous entendons par pédagogie de l'image dans le contexte africain.

La première question posée au point de départ était de savoir ce qu'appréhenderaient les enfants lors d'un premier contact avec « l'image »... Il apparut que, lors de ces premiers contacts avec la télévision on pouvait établir par ordre de difficultés croissantes le classement suivant :

- Séquence en « direct » sans mouvement d'appareil ni changement d'angle.
 - Séquence « cinématographique » (avec montage simple).
 - Animation de dessins (ou d'éléments photographiques).
 - Succession de dessins fixes.
 - Successions de photographies fixes.
- Max EGLY.

Que constatons-nous ? Il apparaît dans les films réalisés et mis sur le marché que les axes de développement de ce cinéma en Afrique ne s'appuient pas sur une politique cinématographique, mieux sur une politique culturelle cohérente. Si le cinéma est ainsi — et il est un instrument de promotion d'une culture nationale pour l'affirmation d'une personnalité africaine — il doit être organisé d'une façon originale compte tenu des possibilités de nos Etats.

Qu'est-ce à dire : qu'une politique culturelle ne peut se faire sans l'insérer dans l'économie générale d'un pays. On pourrait alors s'apercevoir que tous les Etats africains ne sont pas à même de faire fonctionner seuls et chacun pour soi, une industrie cinématographique ; et que, assurément, dans le cadre de la coopération interafricaine au niveau régional ou sous régional selon les zones, plusieurs Etats pourraient disposer en commun d'un complexe cinématographique alors rentabilisable.

Les productions nationales dans le cadre de la coopération interafricaine pourraient se répartir en trois domaines et concourir au même but. Nous trouverons à côté du film de fiction, le film documentaire et le film pédagogique, ce dernier aspect du cinéma encore presque totalement inexistant en Afrique.

Le cinéma africain s'est consacré en effet, jusqu'à présent, aux deux premiers aspects parce que les films réalisés dans ces deux domaines sont commercialisables, et intéressent donc le secteur privé. Par ailleurs, malgré une diffusion limitée, les films appartenant à ces deux catégories font connaître leurs auteurs et leur confèrent un certain prestige. Il ne faut donc pas s'étonner dès lors, de voir l'engouement des jeunes pour le cinéma de fiction et de long métrage. Les jeunes africains en effet veulent réaliser immédiatement un long métrage sans passer par l'apprentissage du court métrage. Dès qu'ils disposent d'un peu de moyens qui souvent ne sont même pas suffisants pour un court métrage correct, ils entreprennent de réaliser un sujet qu'ils étièrent pour atteindre, ou essayer d'atteindre, le métrage d'un grand film, sans y parvenir toujours. Alors nous avons des films de 45 à 50 minutes qui gagneraient à être ramenés à 20 minutes.

Dans ces conditions, il ne faut pas s'étonner de constater des échecs financiers et artistiques, qui ne sont pas tous à mettre sur le compte du manque de moyens.

Sans doute, si l'on se réfère à la tendance actuelle, avec le développement de la télévision et l'influence de la vidéo-cassette, on s'aperçoit que la notion de métrage a été totalement bouleversée. On parle de moins en moins de courts et de longs métrages, mais tout simplement de films dont la durée peut être de 13, 26 ou 52 minutes.

Il y a une explication à cela. C'est la nécessité de diffuser des spots publicitaires pour rentabiliser l'émission.

Le court métrage correspond-il encore à une attente du public ou n'est-il qu'une survivance d'habitudes anciennes ? Si quelque chose est rompu, cela semble être la circulation de la fonction dans le circuit de l'offre et de la demande. On peut se demander si la situation du court métrage au niveau de la réception n'est pas le terme d'une lente évolution de la réalité du spectacle cinématographique qui tend maintenant à s'identifier avec le long métrage.

Paul Louis HARTIN.

Les Etats-Unis, puisque ce sont eux qui ont imposé ces nouveaux minutages, ont calculé suivant des tranches horaires pratiques, pour avoir un programme de 15 à 30 minutes ou d'une heure, émissions et publicités comprises. Pour des émissions de télévision qui peuvent durer plus de trois heures, on organise des montages cinéma de 1 h 30 à 1 h 45. Je ne sais si l'on a fait une étude sérieuse sur le seuil de fatigabilité d'un individu normal soumis à des heures de projection. Je peux dire en ce qui me concerne pour avoir participé à plusieurs festivals cinématographiques, que certains films pâtissent du contre coup des longues séances de projection qui ont précédé leur vision.

Nous avons vu que des réalisateurs africains avec un sujet très mince s'efforcent d'atteindre le métrage d'un long film.

C'est peut être une des raisons pour laquelle beaucoup de films africains atteignent et dépassent deux heures. Ces films sont toujours trop longs. Il y a ce que j'appellerais la durée psychologique et la durée réelle. Pour la durée réelle, la chose se comprend d'elle même. Quant à la durée psychologique, c'est celle que l'on ressent quand un film ennueie quelque soit sa durée réelle. Un film de 50 minutes peut vous paraître long, interminable, alors que pour un autre film de 2 h 30, on ne sent pas le temps passer.

En Afrique, dans beaucoup de pays, on en est encore aux doubles programmes, c'est-à-dire, à la diffusion de deux films de long métrage par séance, ce qui donne des séances de trois à quatre heures avec un entr'acte d'un quart d'heure. Le public africain supporte cette durée apparemment, semble-t-il, sans fatigue.

Mais en y regardant de près, on s'explique la raison de cette résistance apparente. Dans beaucoup de salles d'Afrique, en effet, le spectacle est autant dans la salle que sur l'écran. Les gens parlent à haute voix, mangent. J'en ai même vu certains suivre le reportage d'un match de football en écoutant leur transistor d'une oreille, tout en ayant les yeux rivés sur l'écran.

Je ne parle pas des enfants qui pleurent, et des gens qui circulent dans la salle et qui, en se levant, font claquer leur fauteuil.

L'ambiance de certaines salles de nos villes en Afrique, pourrait se comparer à l'ambiance d'une place de marché. J'ai constaté le même phénomène aux Etats-Unis dans les salles populaires.

La raison est peut être que certains spectateurs atteignent assez vite leur seuil de fatigue au point de se désintéresser de ce qui se passe sur l'écran. S'il en était ainsi, alors pourquoi ces spectateurs ne quittent-ils pas la salle ? On peut trouver là aussi des explications ; celle-ci par exemple : quitter la salle pour faire quoi d'autre ailleurs ? Et puis n'a-t-on pas payé sa place pour quatre heures de rêve ; on tient donc à en avoir pour son argent.

On peut comprendre, dès lors, le cinéma indien ou le cinéma égyptien ou encore certains spectacles

japonais dans leur démarche, sachant à quel public ils s'adressent. Des chants et des danses s'intercalent dans l'action des films pour ménager des moments de détente. Ces genres de spectacles connus aussi ailleurs sont bien dans la tradition négro africaine ; mais le procédé est encore très rarement employé dans les films africains en dehors de l'Égypte qui en use et en abuse. Il y a là assurément une veine à creuser sans pourtant que cela rendent les films indigestes comme c'est souvent actuellement le cas dans les productions égyptiennes et indiennes. Nous touchons là à deux problèmes importants, celui de la syntaxe et celui du rythme qui font la qualité technique et la qualité artistique d'un film.

Cinémas et civilisations

Les cinémas se particularisent par leur style et sont reconnaissables d'une civilisation à une autre.

Je veux dire que l'on peut comparer un film français à un film anglais à partir des mêmes normes esthétiques bien que ressortissant de deux cultures différentes : la latine et l'anglo-saxonne, parce que, précisément, ils participent à la même civilisation, la civilisation indo-européenne. Il devient déjà plus difficile de comparer un film italien à un film sénégalais, si l'on veut leur appliquer les mêmes méthodes d'analyse.

Nous concevons la « lecture » d'un film comme un élément culturellement significatif, révélateur d'un moment donné du champ socio-culturel global. Les films culturels qui fonctionnent dans l'appréhension du film objectif offert et la constitution du film subjectif reçu ne sont pas des éléments intangibles ou inaltérables... Nous soutenons que le destinataire du message élabore, pour pouvoir l'assimiler, les données fournies par le document « objectif ». Cette construction à la fois sociale, affective et mentale est une création.
A.M. THIBAULT-LAULAN.

Par exemple, prenons les canons de beauté dans ces deux civilisations. Les discussions peuvent s'éterniser au niveau des aspects extérieurs simplement à cause de la différence des conceptions esthétiques. Lorsqu'il faut en justifier les motivations, on doit forcément faire appel aux cultures spécifiques. La sagesse populaire a fort bien résolu la question en disant que tous les goûts sont dans la nature, ce qui tendrait à condamner les concours de beauté. La tolérance est donc de rigueur dans un monde aussi composite dans sa diversité où les us et coutumes, bien que différents, font la richesse de notre monde. Le cinéma africain doit participer également à cette harmonie du monde. Mais il faut que ce cinéma se

développe pour servir à une meilleure connaissance de l'Afrique, et qu'il soit authentique. Il est donc fini le temps où les réalisateurs occidentaux réalisant des films sur l'Afrique les qualifiaient de films africains. Peu d'entre eux en effet peuvent réellement appréhender la signification des rituels et comprendre le sens des totems et des concepts spirituels, pour ne pas avoir pu pénétrer la chaîne mentale du langage. L'ignorance des langues africaines en est une des raisons. Par ailleurs les gens non initiés ou mal initiés choisis pour traduire ou interpréter les faits, souvent déforment involontairement l'esprit des manifestations. Et ceux qui savent et qui acceptent de guider les chercheurs, ne restituent pas souvent volontairement la réalité des faits ; parce qu'ils ont peur que les « esprits » ne les punissent d'avoir dévoilé les secrets d'un cérémonial, ou qu'ils prennent sur eux de tromper l'étranger.

À la vérité, les anciens n'acceptent pas ou acceptent difficilement de confier même à leurs enfants, surtout à ceux qui se sont éloignés du cercle tribal ou clanique, les secrets des rites, à plus forte raison d'en dévoiler les aspects cachés à des étrangers.

Il y a des exceptions bien sûr. Des étrangers spécialistes qui parlent la langue du pays ou de la tribu qu'ils étudient, et qui ont su gagner la confiance des anciens ont accès quelquefois aux secrets.

Comme l'on voit, il ressort de tout cela que les africains ont plus de chance de réaliser les films authentiquement africains. Nous avons cependant considéré les exceptions en la matière. Au niveau donc des films de fiction, comme des films documentaires, l'image d'une Afrique réelle qui ne sacrifie pas à l'exotisme nous est rendue par les films africains. J'évite en général de donner des exemples, pour savoir que peu de gens ont vu les mêmes films et notamment ceux dont on parle, et par ailleurs, on peut trouver des exemples aussi probants dans d'autres films.

Quelques titres...

Pour illustrer nos propos, je citerai quelques films de long métrage pour leur caractère éducatif qui évitent cependant le didactisme pour demeurer spectacle d'une très grande qualité artistique avec en moins ce côté moralisateur d'un certain nombre de films africains.

Pour l'Égypte nous retiendrons deux films : **Les Dupes** de Tewif Salah et **Le Moineau** de Youssef Chahine. Pour la Tunisie, **Et Demain** de Bahim Babai, **Seynane** de Adelatif Bennamar. Pour l'Algérie, **Le Charbonnier** de Mohamed Bouamari et **Le Vent des Aurès** de Mohamed Lakdar Hamina. Pour le Maroc, **Les Mille et une mains** de Souhel Ben Barka et **Traces** de Benani.

La pédagogie du cinéma et de la télévision ne peut faire l'économie d'un apprentissage des procédés techniques... L'apprentissage des procédés dépasse le stade des simples nomenclatures : percevoir des procédés à l'existence furtive parmi les dizaines d'information simultanées et successives que transmet un film et, à un moindre degré, une émission de télévision, cela ne va pas sans une gymnastique visuelle et intellectuelle très sûre d'elle-même... L'image est un produit. La connaissance des modes de production de l'image est une condition de l'intelligibilité de celle-ci. La pédagogie des messages visuels, à un moment quelconque du cycle d'initiation, doit passer derrière les décors ; les coulisses du cinéma et de la télévision doivent être annexées à l'espace scolaire et devenir des lieux de démonstration pédagogique.

Michel TARDY.

L'image peut être « gros plan » et instrument d'analyse valorisant opportunément tel aspect caractéristique ; elle peut être une vaste vue d'ensemble — photographie aérienne — pour nous faire toucher de l'œil — tous détails estompés — les structures essentielles ; deux images juxtaposées peuvent rendre sensible un contraste élémentaire ; une série d'images enchaînées faire apparaître avec progression ; des images au ralenti analysent les phases d'un mouvement naturellement trop rapide pour l'œil (un galop de cheval) et l'accélérer, au contraire, lie pour l'esprit les phases éparses d'un processus trop lent (l'éclosion d'une fleur).

Henri CANAC.

La pédagogie des messages visuels ne peut se dispenser d'être d'abord une réflexion sur la véritable nature de l'image et ses coordonnées ontologiques. On discute à perte de vue sur les contenus et sur sa beauté éventuelle ; on oublie l'essentiel qui est d'examiner son être même. Or, l'image ne coïncide pas avec la réalité qu'elle représente... L'image n'est pas restitution, mais reconstitution de la réalité. L'image ne constitue pas un monde parallèle mais un monde second ayant ses caractéristiques propres et ses lois spécifiques... Quoi qu'on en fasse, l'image met toujours en jeu des processus de dérivation ; elle est, par nature et non de façon contingente, déformante. La pédagogie par l'image peut se contenter du problème analogique ; la pédagogie de l'image, par contre, commence avec la prose en considération des processus de dérivation... ».

Michel TARDY.

Pour le Sénégal, **Le Mandat** et **Xala** d'Ousmane Sembène, pour le Niger **Saitane** d'Oumarou Ganda. Je sens ce que ce choix a d'arbitraire et il est fort possible, comme je l'ai dit, de trouver d'autres films pour répondre à nos propos ; mais je crois cependant que ce sont là des films de long métrage qui représentent bien à l'heure actuelle la qualité africaine.

Dans ces films, les auteurs nous amènent à une vision claire des situations qui font que notre existence est telle qu'elle est et ils démystifient les données officielles qui camouflent souvent l'échec d'une politique. Par ailleurs, avec leurs films, ces auteurs remettent en question nos propres traditions, et dénoncent les aspects archaïques qui empêchent notre prise de conscience et freinent le développement de nos sociétés.

Ce sont des films qui agissent dans plusieurs directions à la fois ; les directions politiques, sociales et culturelles, qui toutes ont, pour finalité, l'épanouissement économique de nos sociétés. A partir de là, on peut parler de l'éducation par le film.

Nous sommes au niveau de nos cultures arabobébères et négro-africaines, dont la parenté se retrouve dans la civilisation africaine. Ces cultures s'ouvrent vers l'extérieur tout naturellement et sont prêtes à bénéficier des apports positifs des autres civilisations. Au lieu de cela, à travers le cinéma de l'occident euro-américain, la civilisation africaine est constamment agressive par les sous-produits culturels qui inondent et déforment le goût du public africain en lui faisant croire que l'Occident n'est peuplé que de gangsters, de prostitués et que la violence est la seule loi efficace pour survivre et vivre dans l'opulence.

La culture apparaît dès lors essentielle à la réaffirmation de la personnalité africaine et à la réinsertion de l'Afrique dans le circuit des échanges normaux.

Les courts métrages documentaires participent quant à eux à la connaissance mutuelle de notre planète en réduisant les distances voire même en les supprimant. L'authenticité des images ne doit nullement être gauchie par des commentaires tendancieux comme c'est quelquefois le cas dans certaines productions pour satisfaire une politique donnée. Par ailleurs, l'agencement des images par un montage judicieux doit respecter la logique conceptuelle de la culture en question.

Formation du spectateur

Mais pour avoir accès aux connaissances par le film et profiter pleinement des enseignements que relatent les sujets traités, aussi bien dans les films de fiction que dans les films documentaires, il importe que les spectateurs aient une réelle ouverture d'esprit qui est le fait d'une éducation appropriée.

L'emploi des langues nationales dans les films favorise une meilleure compréhension du récit. Il est donc indispensable que les films africains parlent les langues africaines comme tous les cinémas nationaux pour donner à l'image sa densité psychologique et affective.

La multiplicité des langues en Afrique n'est pas un handicap insurmontable. La technique peut résoudre ce problème, comme elle l'a résolu pour les autres cinémas. Ainsi la post-synchronisation et le sous-titrage sont maintenant des techniques couramment employées.

Le cinéma africain doit développer d'autres procédés de transcription ou de traduction d'une langue dans une autre. Certains de ces procédés existent déjà : diffusion par double bande, et par canaux multiples à l'exemple des traductions simultanées. Donc, à partir d'un point unique telles les stations de télévision on peut toucher plusieurs milliers voire plusieurs millions de téléspectateurs.

Mais pour atteindre ce but, le processus au cinéma est en fait le même que pour l'écriture. Pour acquérir la connaissance il faut posséder parfaitement les moyens d'acquisition, donc, en ce qui concerne l'écriture, savoir lire et écrire, comprendre ce qu'on lit et se faire comprendre.

Au cinéma toutefois, à la différence de l'écriture pour l'Afrique, il n'est pas nécessaire d'apprendre une langue étrangère, l'image cinématographique peut parfaitement traduire en un langage accessible les pensées, les émotions.

Images pédagogiques

En ce qui concerne le film pédagogique qui est un moyen d'apprendre donc une méthode d'enseignement, la pédagogie en tant que science doit s'infléchir pour traduire chaque culture ; une culture particulière doit donner naissance à l'image pédagogique de cette culture.

Si la pédagogie de l'image s'adapte aux traditions d'une société, il en résultera donc une image pédagogique spécifique à chaque société ou pays. **La pédagogie de l'image, cette nouvelle manière d'enseigner, doit marier la syntaxe cinématographique et la science pédagogique.**

Il y a là un travail de **collaboration entre enseignants et techniciens de l'audiovisuel**. Car en définitive, l'homme est au début et à la fin de tout développement.

Je veux ici donner simplement mes sentiments en la matière, et ne veux nullement faire de mes propos une théorie. L'image pédagogique est donc ce que l'on montre enrichi de la dimension sensorielle réelle ou imaginée. Le cinéma utilise souvent maintenant le son pour signifier un objet ; ceci n'est valable bien sûr que dans le contexte d'une culture donnée.

Ainsi les gens peuvent déterminer au son, la couleur et la forme de l'objet que ce son exprime ou la manifestation dont il en est l'illustration.

Chacun pourrait fournir des exemples de ce que nous entendons par image pédagogique. A partir du titre du recueil de poèmes du poète sénégalais David Diop, disparu dans un accident d'avion, **Coup de pilon**, on peut imaginer le contenu du livre et en signifier la portée par des images pédagogiques qui se traduisent par des scènes de résistance à l'occupation étrangère, symbolisées par des coups de pilon — arme à la fois défensive pour la libération et offensive pour la reconquête d'une vie de dignité. Les coups de pilon sont l'expression de la préparation de la nourriture terrestre dont les scènes peuvent être décomposées en mets, éléments d'alimentation, et en acquisition de connaissance. Si l'on fait se relayer dans une succession d'images plusieurs personnes au pilon, voilà donc tout un peuple en mouvement. Si à cela s'ajoute la dimension sonore : chant, musique, discours, la simple révolte prendra l'ampleur d'une révolution.

L'approche la plus générale de l'image que l'on puisse faire se situe sous l'angle de la monosémie et de la polysémie ou plus exactement des différents degrés de signification qui sont l'asémie (absence de signification) la monosémie (signification unique), la polysémie (plusieurs significations), la pansémie (toutes les significations possibles).
R. LA BORDERIE.

L'image pédagogique peut prendre le caractère d'un symbole. Par exemple, la couleur noire symbolise le diable dans la tradition de l'occident européen, donc l'esprit maléfique.

Par des représentations de ce genre, on n'est pas loin du caractère raciste de certaines images telles que souvent le western en donne l'illustration avec les indiens que l'on ne tue pas mais que l'on abat. Par le réflexe conditionné que le cinéma américain a inculqué au public du monde entier, le public noir ou celui que l'on appelle de couleur, devient finalement masochiste sans s'en rendre compte en acceptant des films qui sont une insulte à sa dignité.

L'image est par nature constitutrice d'un message polysémique. On ne peut pas réduire l'image à un seul sens et, par conséquent, pour faire une sémiologie de l'image, il faut d'abord reconnaître la vertu, la constitution, la nature polysémique de toute image ; notamment à propos de l'image qui a l'air en principe la plus objective et la plus réelle : la photographie ; nous savons très bien que la photographie est un message polysémique comme les autres.
Roland BARTHES.

L'image pédagogique est liée, nous l'avons vu, à une tradition de culture. Prenons le langage des fleurs par exemple. Si dans un film français, on utilise ce langage qui n'a pas de résonance dans la culture négro-africaine, le public africain passera à côté des significations réelles des images. Il est vrai aussi qu'à l'heure actuelle beaucoup de Français ignorent le langage des fleurs notamment le public populaire. Le langage des fleurs devient celui d'une classe sociale.

Comment savoir, si on ne l'a pas appris, que l'hortensia qu'on offre à une dame signifie « Madame vous êtes belle mais distante et vos caprices me sont amers » ou le sens du myosotis qui dit « Ne m'oubliez pas ». Avec la rose rose, il s'agit simplement d'amour, alors que la rose rouge exprime l'amour passionné et la girofle dit « mon cœur est fidèle ». Sans doute, étant passé dans les mœurs et attaché à la fête du 1er Mai, le muguet semble être une des fleurs dont le langage apparaît le plus clair pour tout le monde encore que ce soit dans un contexte précis d'une société donnée. Exprimer le souhait de bonheur pour toute l'année, le muguet détermine aussi en occident et à l'époque de l'année où cette fleur apparaît, la venue du beau temps.

On pourra également, en parlant des symboles sexuels, dire que les seins ne sont pas un symbole sexuel en Afrique mais expriment la maternité, la fécondité.

Aussi l'apparition de seins à l'écran pour l'Africain non encore atteint par les interdits de l'Europe n'est qu'un spectacle banal et normal.

Nous revenons à la syntaxe et au rythme qui, utilisant l'image pédagogique, exprime une pensée qu'il faut considérer dans sa durée, c'est-à-dire celle habituelle à des individus ou à des groupes d'individus. La syntaxe étant la langue cinématographique employée dans le monde entier qui, se particularisant avec le rythme, devient style. L'élégance du style est maintenant l'affaire des auteurs, de leur personnalité, de leur savoir faire, de leur intuition.

D'une façon générale, en Afrique, un public non initié aime voir les hommes agir dans leur stature normale, c'est-à-dire en plan moyen. **Il goûte très peu le dessin animé, veut que l'action se passe dans le déroulement habituel de son existence et dans un environnement connu, avec des objets**

dans leur utilisation normale. C'est ce qui explique le naturalisme de beaucoup de films africains. Ces films ne sont pas conçus au départ en fonction du public, mais les auteurs, en dépit des influences extérieures subies, ont conservé le rythme intérieur africain.

La pédagogie africaine de l'image, nous l'avons vu en matière d'écriture, a un soubassement culturel donc idéologique dans le sens que l'idée détermine et préside à la finalité de l'enseignement qui doit aboutir, au-delà de la connaissance, à l'insertion de l'individu dans la production.

L'enrichissement intérieur de l'individu par la connaissance est le prélude à l'enrichissement de la collectivité de laquelle il dépend. Cette collectivité apporte en retour des éléments de réflexion à l'individu et cela, dans un cercle continu de solidarité.

Dans le contexte de la vie moderne, pour éviter les hiatus constatés entre la manière d'enseigner et le résultat de l'enseignement, il faut que l'instruction se fasse dans le cadre habituel de l'existence, par des hommes au fait des us et coutumes — et qui utilisent avec la langue appropriée c'est-à-dire la langue maternelle, le langage adapté aux différents stades de l'évolution de l'individu ou du groupe d'individu concerné. L'art de vivre en Afrique a un rythme propre qui change assurément avec les agressions ou les apports extérieurs. Mais cet art est bien reconnaissable par ses particularités, et également par son esthétique qui ne doivent rien aux normes occidentales, que traduisent le nombre d'or.

Ce sujet est loin d'être épuisé. Je considère même que je l'ai à peine introduit. **Le Cinéma et la pédagogie africaine de l'image pourraient faire l'objet d'un colloque ou se rencontreraient techniciens du cinéma et de la télévision, techniciens de l'éducation et de l'enseignement, psychologues et traditionnalistes, pour confronter leurs points de vue et déterminer une stratégie d'intervention de l'image dans l'enseignement et l'éducation en Afrique.**

Paulin Soumanou VIEYRA