

DIALOGUE

A QUELQUES VOIX

Cet article est composé de morceaux choisis de déclarations faites par des cinéastes ou des spécialistes de questions de cinéma, auteurs, critiques, etc. au cours de séminaires, de colloques ou de conversations.

Voix voltaïques

Une table ronde sur le cinéma africain s'est déroulée à l'occasion du premier Festival de cinéma de Ouagadougou (1er-15 février 1969). Elle est relatée dans Voix Voltaïques (n° 4, vol. I, janvier-mars 1969), revue trimestrielle de l'Association Voltaïque pour la culture africaine. Ce numéro porte entièrement sur le cinéma.

Questions abordées :

- Aperçu d'une histoire du cinéma.
- Petite histoire du cinéma en Afrique noire francophone.
- Entretien avec des cinéastes africains.
- Le cinéma en Haute Volta : comportement et goût d'un public africain.
- Des analyses de films.
- Une filmographie du cinéma africain.

Afrique traditionnelle ou Afrique moderne

Timite Bassori : Je suis particulièrement attiré par les aspects actuels de

l'Afrique. J'ai été frappé par l'intérêt que l'on accorde à une certaine Afrique passée, surtout de la part des personnes étrangères à l'Afrique. Je prends un cas particulier : à Abidjan, quand les étrangers arrivent, leur premier mouvement, c'est d'aller en brousse, voir les villages, voir comment vivent les gens. Mais à travers ça, ils perdent de vue ce qu'est l'Afrique actuelle. Ils oublient que l'Afrique traverse une des périodes les plus importantes de son histoire. Sur la société traditionnelle, on peut toujours revenir. Actuellement, nous traversons une période de transition. A Abidjan, par exemple, on peut trouver tous les visages de l'Afrique : l'Afrique traditionnelle, l'Afrique d'aujourd'hui et même à travers ça, l'Afrique de demain. Vous avez, à côté des buildings, la paillote, vous avez à côté du « monsieur » qui vit dans un intérieur climatisé et fait la cuisine avec du gaz de ville, le gars qui fait la cuisine avec du feu de bois et dort sur une natte. Et tout ça réuni, tout ça fondu ensemble, donne un visage hétéroclite qui est l'image de l'Afrique actuelle...

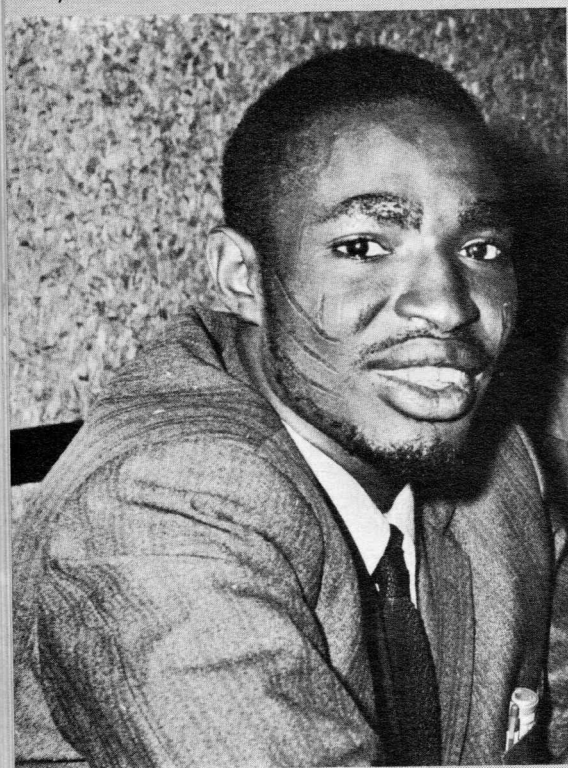
Sembène Ousmane : ... On peut faire des films sur le passé mais ça doit déboucher sur quelque chose. Or ce quelque chose, c'est quoi ? Aborder les problèmes contemporains est difficile, est dur, mais cela facilite la marche vers l'avenir. Nous souhaitons, et nous l'avons dit, qu'il y ait des films historiques. Mais encore faut-il aussi que ces films puissent circuler. Faut-il aussi que l'artiste ait des possibilités de faire ces films, et que ces films puissent être vus un peu partout.

Moustapha Alassane : ... Aujourd'hui encore si vous demandez à une personne en Europe quelle est la vie en Afrique, elle vous dira : « En Afrique » « Ils ne font que danser, faire des sacrifices ». Tant que l'Européen ou l'Américain n'a pas vu un Africain débarquer à Orly ou à l'aéroport Kennedy, il s'imaginerait que tous les Africains vivent dans des paillotes, passent leur temps à danser ou à fabriquer des poteries... Devant cette situation, il est important que nous, cinéastes africains, prouvions à ces spectateurs européens qui ne font que voir des films n'exprimant aucune réalité actuelle que le passé est révolu, qu'aujourd'hui l'Afrique est indépendante, qu'elle a de nouveaux problèmes : il y a la colonisation, la décolonisation, la lutte pour l'indépendance, etc.



Sembène Ousmane. ▲

Moustapha Alassane. ▼



Objectifs et problèmes de l'Afrique actuelle

Sembène Ousmane : ... Pour moi, l'art et l'ensemble de ce dont l'homme a besoin sont politiques, d'une manière ou d'une autre. Il ne s'agit pas de dire que le cinéma africain doit être ceci ou cela mais j'ai la certitude que le cinéma sera de plus en plus politique si on veut un cinéma vraiment utile. A mon avis, de tous les arts, le cinéma est le plus important aujourd'hui parce qu'il a plus d'adeptes que n'importe quel groupement politique ou religieux. C'est presque d'une manière idolâtre que les jeunes africains vont au cinéma. Ce désir trouve ses motivations dans une société nouvelle en train de se créer.

Que nous le voulions ou non, la vieille éducation traditionnelle ne répond plus aux besoins des jeunes. Et le rythme du cinéma est tel qu'on préfère y aller plutôt que d'écouter un conteur. Le pouvoir de l'image a de plus en plus d'importance. D'où la nécessité d'un cinéma qui retrouve les préoccupations du conteur ou du créateur africain d'antan. Le griot qui était chargé de traduire, d'interpréter, participait d'une manière complète soit aux guerres, soit aux luttes, soit aux veillées. D'où le devoir de l'artiste africain d'être au cœur de son peuple, d'en comprendre les préoccupations et d'essayer de les traduire. Je donne un exemple, et peut-être les Nigériens l'ont fait avant moi. Quand nous avons projeté **le Mandat**, parlant oulof, la place d'entrée était à 500 DR. On a refusé du monde. Et après nous avons demandé aux gens, aux vieux, ce qui les avait beaucoup frappé. Ils nous ont dit : « Mais ça parle notre langue ». Nous avons demandé aux jeunes ce qui les avait frappés. Ils ont trouvé très naturel qu'un film parle la langue de la région.

Pour les vieux qui vont au cinéma depuis 1905, ils n'ont entendu que d'autres langues, dans certains films tournés en Afrique où on émaille une langue africaine, où la langue africaine est en somme quelque chose de parasitaire, qui fait couleur locale, mais quand, pendant une heure et demie ils entendent leur propre langue la participation pour nous est plus importante.

Un cinéma peut être vraiment de distraction, mais avec un contenu social. Le réalisateur doit être libre de faire ce qu'il veut, mais il doit conserver cette optique qu'il s'adresse aux africains et qu'il doit participer à la formation d'un homme africain nouveau.

Obstacles à la liberté d'expression

Sembène Ousmane : Ce n'est pas vraiment au moment de la conception ou de la création que cela se passe. C'est à la fin. Les difficultés que nous rencontrons concernent notamment la circulation de nos films. Ceci est un problème économique et politique. Économique, dans la mesure où les maisons sur place qui ont le contrôle des salles de cinéma et de la distribution ne prêtent pas attention à nos films ou aimeraient avoir nos films mais d'une manière gratuite. Souvent certains États font des films, réalisent des courts métrages et les donnent à ces compagnies rien que pour leur propre publicité. Bénévolement ils donnent ces films aux compagnies qui les passent gratuitement. Et ces films ont coûté de l'argent à l'État, au contribuable, au citoyen local. Indépendamment de ça, ces gens qui ont le contrôle des cinémas, drainent chaque année d'énormes sommes d'argent qu'ils envoient en Europe ou ailleurs parce qu'ils font des bénéfices. Souvent leurs films sont des navets, des films qu'ils passent et repassent pendant cinq ou six ans, qu'ils ont déjà amortis en Europe et qu'ils réamortissent ici. Et le prix d'achat de ces films est tellement bas en Europe qu'il suffirait, je pense, d'une seule projection dans un pays africain pour qu'ils les amortissent. Or, quand ils les achètent, c'est pour les faire circuler à travers toute l'Afrique. Voilà les difficultés auxquelles nous nous heurtons...

Oumarou Ganda : Je viens de finir mon premier film qui n'a pas posé beaucoup de problèmes. Mais je pense peut-être que le deuxième en posera. Pour faire un film il faut de l'argent. Or le type qui va m'en donner, il faudra qu'il y trouve son intérêt. Or la question qui se pose est la suivante : le type qui donne de l'argent va exiger que je fasse le genre de film qu'il veut, c'est-à-dire qu'il ne me donne pas de l'argent pour un film que je veux moi. Je crois que ça se passera comme cela tant qu'il n'y aura pas de société cinématographique africaine. Pour ce qui est de la censure, je crois que jusqu'à présent il n'y a pas eu de censure pour des films africains.

Rôle du public

Sembène Ousmane : ... La réaction du public, le soutien du public vis-à-vis de nous peut être multiple. Il y a ce

qu'on appelle à Dakar les « lettres » : on demande au public d'écrire aux responsables pour leur demander d'aider le cinéma africain, de faire passer des films africains. Il y a la presse qui doit parler des mauvais films commerciaux et les dénoncer. Il y a aussi la radio. Celle-ci peut parler des films africains. Par le truchement des Centres culturels français, ou par les Ciné-clubs, on peut diffuser nos films comme nous l'avons fait à Dakar sans que ça ne coûte de l'argent. Donc vous voyez, nous attendons beaucoup du public ; mais nous ne pouvons pas lui dire « Voici ce que vous devez faire ». Mais nous pouvons dire aux animateurs « Faites tout pour avoir nos films pour les passer et les discuter ». Le problème est politique, il n'y a que l'État qui puisse prendre des mesures en faveur de nos films. Nous demandons que les états fassent passer obligatoirement un ou deux de nos films par mois.

Moustapha Alassane : ... Il y a eu un certain nombre de responsables de la culture voltaïque qui se sont penchés sur le problème que vous venez de poser, dont vous avez déjà trouvé la solution avant nous qui est la possibilité d'organiser pour le public voltaïque des projections qui lui permettent de voir des films africains, ce que, jusqu'ici nous n'avons pas encore vu dans aucun pays africain. C'est pour cela que le Festival que vous avez eu l'initiative d'organiser en Haute Volta, même s'il ne regroupe pas la totalité des amateurs de cinéma (je fais allusion à ceux qui ne sont pas venus, dont les films ont passé ici, à ceux dont les films ne sont pas encore finis et à ceux qui sont peut-être en train de chercher de l'argent pour faire des films), il permet de leur donner confiance en leur montrant qu'il y a éveil, que des gens manifestent dans certains coins de l'Afrique déjà de l'intérêt pour ce qu'ils sont en train de faire. Et je crois que votre initiative ici est mieux que la réponse que vous nous demandez. Vous savez : pour nous, avant d'arriver à faire un film, on doute énormément, c'est pour ça que certains d'entre nous mettent un an, deux ans ou même cinq ans pour arriver à sortir un film. Nous-mêmes, nous n'avons pas encore trouvé le moyen de regrouper le public autour de nos films. Grâce au Festival vous êtes parvenue à intéresser un large public à ce que nous faisons.

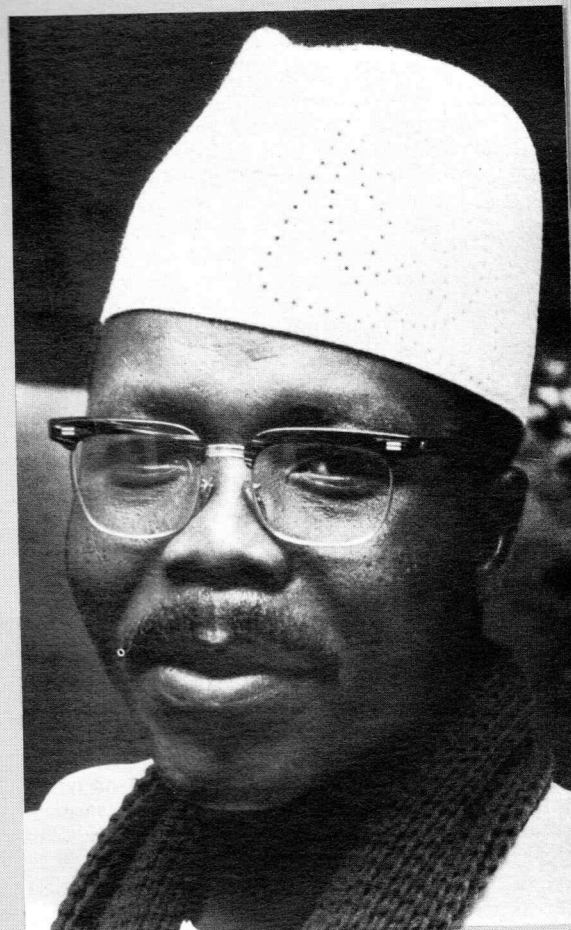
Littérature et cinéma

Sembène Ousmane : Vous savez en Afrique, nous sommes tous polyvalents. Tous les cinéastes sont polyvalents parce qu'ils sont tous écrivains ! Les cinéastes africains de cette génération écrivent d'abord leur scénario. Je ne connais pas un cinéaste qui n'ait pas écrit son scénario... Et mon cheminement a été ceci : j'étais en Guinée après l'indépendance, puis j'ai été au Congo pendant les événements de Lumumba. J'ai vu des choses. Écrire ces choses ne me permettait pas de toucher la grande masse, étant donné que la majorité est analphabète. Et j'ai constaté que les gens allaient fréquemment au cinéma. Voilà donc ce qui m'a amené au cinéma. Le cinéma permet de toucher une plus grande masse car il lui est accessible. Je ne veux pas dire que le cinéma est inférieur à la littérature actuellement pour l'Afrique, le cinéma est un des arts les plus importants. Voilà ce qui m'a amené au cinéma sans abandonner la littérature, parce que je fais les deux à la fois.

Critique cinématographique africaine

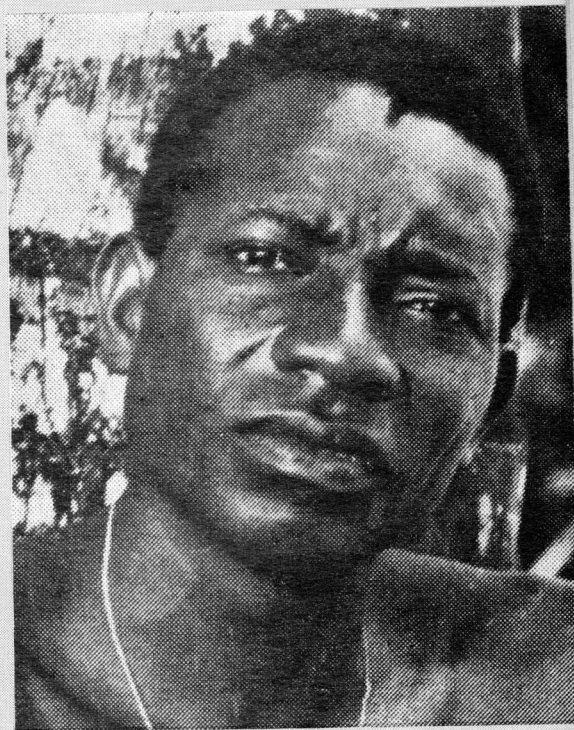
Timité Bassori : Je crois que c'est un de nos problèmes. Jusqu'à présent, nous n'avons pas de critique spécifiquement africain. J'entends des gens qualifiés qui aient une connaissance approfondie de la technique et de l'esthétique du cinéma pour pouvoir juger de nos œuvres et porter un jugement sûr. Mais j'espère que la naissance de quelques films africains amènera des gens à s'orienter vers cette carrière.

Sembène Ousmane : ... Ce que nous attendons d'un critique africain, c'est la connaissance de la société africaine. Ainsi il pourra aider à véhiculer les films ; il pourra en parler dans la presse. Je pense que pour les films africains, il est nécessaire, indispensable que ce soient des critiques africains qui en parlent les premiers. Par exemple : **Le retour d'un Aventurier** on en parle. Mais c'est toujours l'Europe qui en parle. **Le Mandat**, c'est toujours l'Europe qui vous l'impose ! **La Noire de...** c'est l'Europe qui vous l'impose. Même si cela passe par « Jeune Afrique », c'est toujours par l'Europe. Nous acceptons d'affronter tout le monde, mais nous voulons que ce soit des Africains qui, les premiers, puissent nous dire ce qu'il faut faire.



Ousmarou Ganda. ▲

Timité Bassori. ▼



Les langues

Timite Bassori : ... Vous n'ignorez pas la diversité des ethnies dans nos pays. Je connais particulièrement le problème parce que j'appartiens à un pays qui compte au moins une centaine d'ethnies. Or en général, vous avez parfois 250 personnes qui parlent la même langue. Créer un film en 100 versions, pour 250 personnes chaque fois, c'est trop d'énergie pour une efficacité douteuse. Or dans la majorité des pays africains francophones on a adopté le français comme langue officielle. Et il faut le reconnaître : c'est cette langue qui est le véhicule le plus complet pour communiquer des uns aux autres. Donc on est obligé d'utiliser cette langue...

Sembène Ousmane : Cela a été une préoccupation dès la naissance du cinéma africain. Déjà Paulin Vieyra a fait un film en langue africaine. Mustapha Alassane, Oumarou Ganda et moi aussi en avons fait. Dans nos rencontres, en tant que cinéastes, en tant que responsables, on s'est toujours préoccupé du problème des langues. Mais nous pensons que sur le plan cinématographique, sur le plan de la création et de l'image parlante, la langue est un facteur secondaire. Un facteur secondaire dans la mesure où une seule langue ne coiffe pas l'ensemble de l'Afrique ou même une partie régionale. Chaque fois qu'un film sera réalisé dans une langue africaine, nous serons obligés de sous-titrer le film. Mais comme dans 80 à 90 % des cas les gens sont illétrés, il leur sera très difficile de lire les sous-titres. Donc la plus grande partie du film leur échappe quand le film est parlant français. Mais ce que nous pouvons concevoir (ça coûte un peu plus cher bien entendu), c'est de faire en même temps deux versions d'un même film : l'une parlant une langue africaine et l'autre parlant le français...

Moustapha Alassane : Évidemment il est intéressant de voir les spectateurs africains devant un film parlant leur langue, c'est quelque chose de nouveau. Mais le problème pour nous est de nous faire comprendre hors de nos frontières et c'est pour cela que nous utilisons le français ou l'anglais selon les pays d'expression. Mais nous voyons que c'est une nécessité de réaliser des films dans les langues africaines.

Oumarou Ganda : Pour moi, un film africain évidemment devrait parler africain. Par exemple : je parle du cas de mon film **Cabascabo** : on y parle djerma-haoussa parce que 80 % de la population nigérienne ignorent le français. Très peu de ceux qui pourraient comprendre le film peuvent le voir.

Moustapha Alassane : ... Il serait important que, comme tous les camarades le souhaitent, il y ait au niveau de l'Afrique des critiques africains. Ils donneront leur point de vue et feront aimer nos films. Ce n'est pas en disant que tel film est mauvais que les Africains éviteront d'aller le voir. Ce n'est pas non plus en chantant les louanges d'un film que les gens iront le voir. Mais je crois que ce que les critiques apportent de plus au cinéma, c'est l'intérêt qu'ils suscitent pour les réalisations africaines. C'est pour cela que la critique sera bienvenue pour le cinéma africain.

Sembène Ousmane : La radio peut réunir des jeunes qui discuteront entre eux en langue africaine. A partir de ce moment-là, l'esprit critique peut naître. Je pense que le problème de la radio est très important aussi quant au problème de la critique.

Formation professionnelle

Timite Bassori : Moi, j'ai pris le bateau pour aller en France, pour faire du cinéma et là-bas je me suis formé...

Oumarou Ganda : Moi, je suis devenu réalisateur en passant par l'assistant des techniciens français. Je ne suis pas allé dans une école française pour apprendre le cinéma. Je me suis formé au Niger même avec des techniciens français. Ce que je leur ai demandé, c'était de m'apprendre à découper les images... J'en avais parlé à Jean Rouch... Rouch m'a dit qu'il n'y avait qu'à retourner au Niger, qu'il y avait là un groupe de techniciens français qui aller donner des cours d'initiation au langage cinématographique. Alors j'ai accepté et j'ai suivi des cours. Enfin, ce n'était pas exactement des cours : j'ai assisté à des tournages de films. Et j'ai vu ce qu'on appelle un travelling, un zoom... Quand j'ai fini mon film à Paris, quand j'ai fait le montage, je n'ai pas voulu de conseil d'un

technicien français, j'ai voulu faire mon film comme je l'entendais. Mais peut-être que si un technicien africain, comme Sembène ou Timite m'avait dit : « Tu vois, Oumarou, tu as fait telle chose, normalement tu ne devais pas faire ça », j'aurais été d'accord avec lui parce que c'est un Africain. Et je suivrais les conseils d'un Africain parce que ce que je veux faire doit être africain. Je suis convaincu qu'aucun cinéaste français ne pourrait faire un film vraiment africain. Alors pour cela je me suis dit déjà formé par ce que j'ai agi comme ça « africainement ». Mais je sais que j'ai encore besoin de connaître quelques théories.

Sembène Ousmane : Je pense que le cas d'Oumarou Ganda est le plus typique. Il nous est arrivé dans le temps de former des gens à Dakar. Et actuellement nous pensons que nous sommes en mesure de former quelques cinéastes et de les envoyer dans des centres où on peut les perfectionner en une année ou en six mois. C'est ce que nous appelons actuellement le cinéma artisanal. Vous savez, pour nous, maintenant, au Sénégal, la règle est que, chaque fois qu'un cinéaste fait un film, il doit choisir ses collaborateurs au sein de notre association. C'est ainsi que Samba Babacar est devenu mon assistant et Paulin Vieyra mon directeur de production pour le **Mandat**, Caristant mon opérateur et pour le son, on a pris un gars de la radio et ainsi de suite...

A propos du Festival de Ouagadougou

Timite Bassori : ... Je suis très content de voir que ce premier Festival a été une très grande réussite et a eu un grand écho auprès de la population.

Oumarou Ganda : Pour moi c'est d'abord une découverte, parce que ce Festival m'a permis de connaître Timite Bassori, Sembène Ousmane et aussi parce qu'il m'a permis de voir des films réalisés par eux que je n'avais pas vus. Ce Festival nous a prouvé que le public africain veut voir des films africains.

Moustapha Alassane : ... Ce Festival aura permis à nos films de prendre contact avec la population. Il suffit de voir la quantité de gens qui assistent à ces projections, à la Maison du Peuple, dans la ville et dans les salles de cinéma, pour avoir une idée de ce que représente le Festival...

Sembène Ousmane : ... Le public a vu nos films avec ce qu'ils ont d'insuffisant, il a été peut-être un peu déçu parce que nos films ne répondent peut-être pas aux désirs de la population. Mais si à travers toute l'Afrique, les pouvoirs publics étaient aussi attentionnés à notre égard, peut-être pourrions-nous mieux faire ce qu'on attend de nous... Avec les jeunes et l'autre soir aussi dans le quartier, j'ai constaté que le public attend nos films et nous avons la certitude que tous les

publics africains aussi attendent nos films. La Haute-Volta a ouvert une brèche pour nous, nous espérons que la prochaine fois, quand on reviendra ici, le Festival nous offrira encore plus de possibilités de contacts et que nous serons en mesure d'apporter des films récents... Car en fait, c'est en Haute-Volta que nous sommes nés. D'habitude on nous invite à Moscou, en Italie, au Canada ou ailleurs, mais on ne nous invite jamais chez nous. ■

... Nous nous contenterons donc de nous projeter dans l'avenir pour affirmer notre foi qu'à mesure qu'il se développera, le cinéma africain contribuera à inspirer chaque jour davantage le sentiment d'une solidarité historique et culturelle entre les communautés d'un monde noir et à animer l'éveil d'une conscience de civilisation.

Richard B. de MEIDEROS

Professeur agrégé de Lettres classiques, Cinéaste, Cotonou Dahomey.

Présence africaine

Un séminaire sur « Le rôle du cinéma africain dans l'éveil d'une conscience de civilisation noire » a eu lieu du 8 au 13 avril 1974 à Ouagadougou. Il est relaté dans le N° 90, 2e trimestre 1974 de *Présence Africaine*.

Ce séminaire s'est constitué en trois ateliers :

L'atelier N° 1 a étudié la solidarité historique et culturelle du monde noir.

L'atelier N° 2 a traité du cinéma africain et des langues africaines.

L'atelier N° 3 s'est interrogé sur les questions suivantes :

Qu'est-ce que le cinéma ? Qu'est-ce que le langage cinématographique ? Quelle est sa fonction ? Comment utiliser ce langage en Afrique et pourquoi ?

Il a terminé ses travaux sur les problèmes de diffusion.

Devant le grand intérêt des conclusions de ce séminaire que nous ne pouvons inclure ici faute de place, nous proposons aux lecteurs qui désireraient aller plus loin dans ce domaine de se reporter au numéro 90 de « *Présence Africaine* » cité plus haut.

Cinéma et solidarité historique et culturelle.

... Le cinéma doit être aux yeux des gouvernants un instrument populaire d'éducation, de formation de conscience nationale et surtout l'instrument qui permet aux Noirs, qu'ils soient de l'Ouganda, de Namibie ou du Sénégal de se rendre à l'évidence qu'ils baignent dans le même océan culturel quand bien même l'expression, la langue n'est pas la même d'une région à l'autre...

L'audiovisuel est, pour terminer, la planche de salut de nos civilisations fragiles devant les grands moyens mis en œuvre par les super-puissances. L'audiovisuel, singulièrement le cinéma, est l'ultime arme pour une prise de conscience rapide de nos masses populaires.

D. Tamsir NIANE

Conseiller technique au Ministère de l'Enseignement supérieur, Dakar.

Les problèmes du cinéma africain

... Dans les sociétés hautement industrialisées, disposant de toutes les possibilités en matière de cinéma, il n'est pas rare qu'un scénario, parmi les meilleurs, passe des années dans un tiroir en attendant quelque conjoncture plus favorable, car il faut non seulement trouver les fonds nécessaires, signer des contrats, préparer des devis, mais encore convaincre un ou plusieurs distributeurs entêtés et prier les dieux pour que le public accepte le film à sa sortie.

Bien entendu, tous ces problèmes se trouvent quintuplés quand on aborde le dossier Afrique où l'infrastructure cinématographique reste entièrement à créer. Même la coproduction, qui semblait à l'origine une solution satisfaisante, n'en est plus une et ne profite pas tellement au développement du cinéma africain. Le cinéma est un art dont le prix de revient reste excessivement élevé : dix minutes de film, même en 16 mm, se chiffrent à des millions de francs CFA. Pour arriver à terminer leur film, les jeunes cinéastes africains sont souvent obligés de se livrer à des acrobaties incroyables comme faire le montage clandestin et de nuit dans quelque salle douteuse, se servir d'un auditorium improvisé dont ne voudrait pas l'ingénieur du son le moins scrupuleux, ou encore tourner avec différentes caméras, les unes après les autres parce qu'empruntées pour des dates arrivées à expiration. Très souvent, nos réalisateurs en herbe sont contraints de prostituer leurs idées, quelque originales qu'elles soient, pour épouser celles des bailleurs de fonds ou de réaliser carrément des films de circonstances sans envergure aucune, juste pour être lancés et se faire connaître du public.

Le rôle de l'Etat

... Seule une relative liberté laissée aux cinéastes conscients de leurs responsabilités apporterait la solution. Divers organismes sont actuellement mis en place et devraient permettre sous peu de réaliser et surtout de distribuer des films entièrement africains, destinés d'abord à un public africain. Je pense notamment à la S.N.C. (Société Nationale de Cinématographie) du Sénégal qui est déjà entrée dans sa phase opérationnelle ou encore au F.O.D.I.C. (Fonds d'Aide et de Développement de l'Industrie cinématographique) du Cameroun. Un effort devrait également être demandé aux hommes d'affaires nationaux pour ériger des salles de spectacles un peu partout sur l'étendue du territoire. Grâce à cette prolifération de salles et de cinébus parcourant les villages les plus reculés, le public pourra apprécier à sa juste valeur l'effort et les sacrifices consentis par le gouvernement pour son éducation, son évolution et son développement. Ce biais permettra, par la même occasion, la décentralisation des moyens d'information et la réduction, voire la disparition, de l'écart entre les capitales, les grandes villes souvent mieux ravitaillées et les bourgades tristement démunies...

Lucien MAILLI
Cinéaste camerounais

Des cinéastes africains et leur conscience

... Le cinéaste africain n'est pas le cinéaste occidental. Il faut que nous, cinéastes africains, acceptions d'être nous-mêmes en fonction des moyens, des aspirations et des besoins de notre milieu. Par ailleurs, bien des cinéastes africains pensent devoir réaliser suivant les normes du cinéma occidental, qui correspond au goût du public africain, disent-ils. Une telle conception, à mon sens, est contraire à toute logique...

Le cinéma africain, dans sa conception, ne peut en aucune manière, être comparable au cinéma d'une autre civilisation. A part la technique cinématographique qui est universelle, nous devons publier bien des choses apprises ou prises outre-mer pour créer.

En un mot, on ne peut pas rester dans une peau étrangère et créer pour son peuple. Se demander comment le

cinéma peut présenter les réalités humaines, sociales et culturelles africaines et nourrir la réflexion des peuples africains sur leur propre destin, c'est nécessairement revoir les chemins du cinéma en Afrique, cela dans le temps et l'espace...

... Nous pouvons dire simplement qu'il faut que le cinéma soit africain, c'est-à-dire :

- qu'il utilise le cadre africain,
- qu'il tienne compte des acquis et des pertes des sociétés africaines,
- qu'il s'exprime dans le langage africain,
- qu'il voie avec des yeux africains les situations africaines et étrangères.

Alkaly KABA
Cinéaste malien

Fonction du cinéma

... Faire du cinéma est avant tout reproduire de la réalité puis la donner à voir. Et comme par la parole, vous pouvez reproduire cette réalité en mentant ou en disant la vérité.

En vous arrangeant pour gommer les contradictions, les affrontements que contient la vie, vous obtenez à ce moment-là une réalité travestie qui fait croire pendant une heure et demie au spectateur que « tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes » et lui sert de baume pour oublier pendant cette heure et demie les contradictions qu'il vivait dans la rue. C'est le cinéma de la fuite, de l'évasion hors du réel et des problèmes de ce réel. C'est le cinéma opium ; c'est le cinéma qui endort. 90 % du cinéma commercial participe de cette opération, et c'est pourquoi le cinéma est universellement considéré avant tout comme divertissement.

Divertir signifie aussi faire diversion, éloigner de la réalité, permettre une fuite provisoire qui retarde la prise de conscience. « Le cinéma, déclarait André Bazin (admirativement!), substitue au monde réel un monde accordé à nos désirs ».

Par contre, si vous prenez les mêmes morceaux de réalité, et que vous les disposez de façon à rendre évidente les contradictions que contient cette réalité, vous obtenez une réalité tout aussi travestie (car l'objectivité n'existe pas au cinéma, chaque film reflétant obligatoirement les choix de l'homme qui l'a fait), mais une réalité orientée, si j'ose dire, dans le bon sens : elle devient un outil pour la prise de conscience des contradictions que le spec-

tateur subissait dans la rue, qui ne lui étaient pas apparentes, mais que vous lui rendez apparentes. Vous le poussez ainsi à mieux analyser la réalité qui l'entoure, vous lui donnez donc des armes pour réagir, pour progresser par rapport à elle. Voilà le cinéma qui réveille.

Pour mieux faire comprendre ma pensée, je dirai que pour moi, **Le Mandat** de Sembène Ousmane, qui fait prendre conscience d'une réalité où bureaucratie signifie souvent injustice, est du cinéma qui réveille. **Fellini-Roma** de Federico Fellini, par contre, quelle que soit sa valeur artistique, vous faisant fuir le réel pendant deux heures dans les merveilleux fantasmes de l'auteur, est du cinéma qui endort.

Quel cinéma devrait produire l'Afrique ?

Pour procéder par étapes et dans l'ordre des priorités, le cinéma le plus urgent à créer semble être un cinéma de revalorisation de la culture africaine...

Ainsi que le déclare le cinéaste sénégalais Ababacar Samb : « Le culturel passe avant le politique. Il faut être indépendant culturellement, si l'on veut être un jour indépendant économiquement. Sinon nous serons toujours spirituellement d'abord, matériellement ensuite, à la remorque de l'Occident ».

Il s'agit donc en priorité de redonner son identité culturelle nationale au citoyen africain, de le faire renouer avec ses racines perdues. Est-ce à dire qu'il faille l'abreuver de folklore comme l'ont fait un peu trop simplement trop de responsables. Non car le folklore n'est que la forme sclérosée d'une culture déjà dépassée, ou ainsi que l'appelle Frantz Fanon, « la messe des morts d'une culture ». On ne peut demander à un citoyen africain d'aujourd'hui, qui vit une période de mutations intenses de se nourrir exclusivement de la culture d'avant-hier. Mais du moins peut-on lui apprendre l'importance et la dignité de sa langue et de son mode de vie traditionnel qui ont leur place dans le concert de l'humanité, lui faire respecter et admirer ce que d'autres lui avaient appris à mépriser, en somme tenter de rétablir, si fragilement que ce soit, sa continuité historique, effacer la coupure créée par la nuit coloniale...

Un film comme **Saïtane** d'Oumarou Ganda, qui décrit la vie dans un petit village du Niger, non plus avec l'œil du colon amateur d'exotisme ni celui de l'ethnologue « scientifique », mais

avec la chaleur et la sympathie que donne une vision de l'intérieur, est mille fois plus efficace pour l'affirmation d'un mode de vie nigérien et la connaissance des peuples africains que le plus beau des discours sur l'amitié et le rapprochement entre les nations sœurs...

Ce programme nécessite une telle mobilisation de forces (financières et artistiques) qu'objectivement, n'importe quel film africain, qu'il participe du « cinéma qui endort » ou du « cinéma qui réveille », qu'il soit d'art ou de commerce, s'avère être positif dans cette première période : il suffit à la limite qu'il soit fait par un Africain et qu'on y voit des Africains s'exprimer dans une langue africaine, et cela quelle que soit la valeur du film !...

Pour cela, le cinéaste doit se faire historien et archiviste. Il doit partager la vie de son peuple, la comprendre et la reproduire avec le plus de vérité possible. Il doit véritablement tâcher de faire vivre son peuple sur l'écran, s'il veut que d'autres le connaissent et le comprennent.

... C'est par la connaissance mutuelle, par l'appréciation réciproque des points communs et des différences de détail, que se créera chez les peuples d'Afrique l'éveil d'une conscience de civilisation noire et d'une solidarité de destin...

Cinéma culturel d'abord, cinéma de réveil ensuite : cette classification schématique n'a l'ambition que d'indiquer l'ordre logique des priorités pour tout cinéaste africain qui veut que son art soit utile et qui a conscience de vivre à une période historique déterminante de l'avenir de son continent...

Une troisième étape serait enfin la création d'un cinéma d'« art » proprement africain... En créant un art neuf, profondément original et qui fera entendre bien haut la voix de l'Afrique dans le concert des civilisations et des cultures toujours secrétées par l'humanité. Mais la nécessité de cet art africain du film ne doit pas primer les deux formes de cinéma précédentes, ô combien plus urgentes. Il ne faut pas se cacher, comme certains le font, que l'art est un luxe, indispensable certes mais non prioritaire. Ainsi que nous l'avons dit, le cinéma d'art « appartient généralement au cinéma qui endort » et fait fuir les réalités...

Quel langage adopter face aux modèles occidentaux ?

... Le premier critère à exiger du cinéaste africain nous semble être celui de la lisibilité. Voulant être com-

pris de tout un chacun, le cinéaste qui veut être efficace et utile doit adopter une forme peu ou prou traditionnelle de récit...

Comme le cinéma lui-même, les procédés dramatiques sont un moyen dont on peut se servir ; mais qui demeurent à double tranchant. Répétons-le encore, seul le but, et l'effet final sur le spectateur doit entrer en ligne de compte : si les procédés constituent une fin en soi, on aboutit à du cinéma-opium. Si les procédés ne sont qu'un moyen et s'effacent derrière l'effet de prise de conscience finale, on aboutit à du cinéma de réveil. Il faut donc une lucidité de tous les instants.

Tout est en effet dans l'attitude du cinéaste devant son matériau : les images ne sont jamais innocentes, tout est donc (quoiqu'en disent les maximalistes de la critique française actuelle pour qui tout film est bourgeois et toute caméra secrétrice d'abrutissement) dans l'option de départ du créateur. Tout est dans sa lente, minutieuse et vigilante action sur et parfois contre le matériau filmique, qui peut selon la volonté de celui qui le manie, signifier mensonge ou vérité.

C'est donc cette lucidité et la clarté qui en résultera, qui compte avant tout, bien plus que la création forcenée et immédiate d'un nouveau langage africain, ce qui révèle souvent une attitude assez idéaliste méconnaissant les nécessités actuelles et le contexte socio-historique dans lequel on travaille

Mais cela ne signifie pas qu'un travail d'africanisation de la forme ne puisse commencer dès à présent, une fois les exigences soulignées plus haut satisfaites : déjà **Emitai** de Sembène Ousmane, **Kodou** d'Ababacar Samb, **Mille et une mains** de Souhel Ben Barka, ont un rythme différent du cinéma occidental. Mais le public aliéné au cinéma occidental, ramène toujours à plus de prudence. **Emitai** a eu moins de succès que **Le Mandat** où l'enchaînement dramatique était plus classique. De même **Niaye**, du même Sembène, qui a essayé d'y transposer directement la forme d'un récit oral traditionnel ponctué de chants, a été, de l'aveu même de son auteur, un échec. Comme avait été un échec relatif, ailleurs dans le Tiers Monde, le contact avec son public du fameux « cinéma novo » brésilien où l'on avait essayé de créer tout de suite et en même temps un fond et une forme complètement différents de ceux du cinéma occidental...

Quoi qu'il en soit, une chose frappe dans tous les films africains, quelle que soit la catégorie où on choisit de les ranger : il y a incontestablement déjà une coupure de taille par rapport au modèle de cinéma occidental que nous avons analysé plus haut.

Dans tous ces films commerciaux ou artistiques, intellectuels ou contestataires, le personnage principal est toujours présenté comme profondément lié à sa communauté, au point que c'est cette communauté qui semble être le véritable « héros » de tous ces films. D'emblée, l'Afrique se pense au pluriel.

Le modèle qu'on oublie, le modèle économique

... Reproduire fidèlement les modèles économiques du cinéma occidental basés essentiellement sur le profit, sur le film considéré comme « émotion à vendre » et comme marchandise commerciale ne peut qu'aboutir inmanquablement, et malgré la bonne volonté de départ, à faire du cinéma-opium, pouvant servir aux pires desseins...

Le cinéma africain a la chance unique de démarrer de nos jours et de partir presque de zéro. Ce serait dommage qu'il ne réfléchisse pas sur les échecs des expériences citées plus haut, afin de tenter de créer un système nouveau de cinéma. En voici quelques exigences :

- Pour toucher véritablement le peuple, et non plus les seuls citadins aisés, le cinéma doit être à la fois rural et presque gratuit : cela implique la multiplication des points de projection en zones rurales, et des ciné-bus de brousse assurant des spectacles réguliers et presque bénévoles.

- Dans une société idéale, ce rôle pourrait être joué par la télévision qui rentre dans tous les foyers, offre régulièrement des spectacles presque gratuits et présente l'avantage de ne nécessiter qu'une seule copie de film immédiatement répercutable sur tout le territoire national.

On remarquera que ce genre de système ne peut exister qu'avec l'aide et les subventions de l'Etat...

Férid BOUGHEDIR

Cinéaste tunisien, critique de cinéma de l'hebdomadaire « Jeune Afrique », chargé de cours au département d'Etudes et de Recherches cinématographiques de l'Université de Paris III-Sorbonne nouvelle.

Les Bicots-Nègres, vos voisins est incontestablement l'un des films les plus importants qui aient été consacrés à la question de l'immigration en France de quelque quatre millions de travailleurs étrangers. On se souvient que, dans son long métrage précédent, *Soleil O*, Med Hondo avait déjà abordé ce thème, mais il existe une différence de nature entre les deux œuvres. En effet, dans la première l'auteur (qui la définissait d'ailleurs comme un « vomissement ») s'était surtout attaché, dans un réflexe largement autobiographique, à dépeindre les états d'âme d'un seul individu en privilégiant la dimension psychologique et existentielle de sa pénible situation. Dans *Les Bicots-Nègres, vos voisins*, Med Hondo a considérablement élargi sa perspective en conférant à son film une portée collective nettement plus vaste.

Dans une introduction d'une trentaine de minutes, qui constitue, à mon sens, le clou du film, il commence par dénoncer, avec un humour corrosif, le rôle néfaste du cinéma dans l'Afrique coloniale et post-coloniale. Cette partie du film se clôt, juste avant le générique, par un appel éminemment brechtien, à la prise en mains par les gouvernements africains de ces écrans qu'ils laissent depuis trop longtemps à la disposition des compagnies impérialistes américaines et françaises... (Guy Hennebelle, *Ecran 74*, n° 30).

Abdou Achouba Delati s'est entretenu avec Med Hondo à propos de son dernier film : *Les Bicots-Nègres, vos voisins*. Nous donnons ci-dessous des extraits de cet interview publié par *Ecran 74*, n° 30, novembre 1974.

De Soleil O aux Bicots-Nègres

« Je fais ma propre critique et j'essaie de progresser dans la mesure du possible. Dans *Soleil O*, j'ai pris un per-

sonnage qui parlait au nom de tous. Ce personnage, qui physiquement se transformait au jour le jour, était à la fois l'émigré et le « sociologue » qui posait des questions sur l'immigration et sa signification pour l'Occident. Comme cette lecture, qui pourtant était simple, n'a pas été comprise, j'ai décidé de la rendre plus claire en substituant le peuple au héros dit « individuel ».

Le tournage

« J'ai commencé d'abord dans les foyers de travailleurs immigrés. Pendant trois ans, j'ai tourné tout ce qui se rapportait à leurs préoccupations : grèves, manifestations, réunions d'information, etc. Il fallait que ces travailleurs acceptent que le cinéma s'introduise chez eux. Leurs réticences s'expliquent par leur refus de servir de spectacle misérable. Ils refusent en fait les reportages genre télévision. Ils n'ont pas besoin que l'on vienne leur verser des larmes de crocodiles. »

Rôle du réalisateur

« Je leur ai expliqué la nécessité de faire un film qui refléterait leurs luttes, les contradictions inhérentes à celles-ci. Ma suggestion a soulevé des controverses. Au début, beaucoup d'entre eux ne considéraient pas le cinéma comme un moyen différent d'utiliser la caméra et la pellicule pour témoigner, informer et mobiliser tous les moyens de lutte. Les convaincre a été difficile. Ceux qui avaient une conscience politique comprenaient parfaitement le bien-fondé de mon intention. Mais il était important que la majorité du foyer puisse s'exprimer comme il l'entendait. Mon rôle consistait à tracer un schéma de conduite cinématographique, avec mes idées d'immigré dans une situation économique différente : mais il était nécessaire de mettre la caméra à leur service. Après plusieurs entrevues, ils ont accepté que je tourne. J'ai monté cette première partie, que je montrais, pour les convaincre, à d'autres travailleurs, dans d'autres foyers, non seulement en France, mais aussi en Belgique. L'expérience a été très positive pour nous tous. »



▲ Med Hondo.

Pourquoi ce titre ?

« J'ai réalisé une synthèse de tout ce qui était dit et fait, pour qu'en se voyant sur l'écran les travailleurs immigrés se reconnaissent historiquement dans leurs luttes. Quant à la coopération, ils ne connaissent même pas la signification de ce mot, ni celle de l'immigration qui s'est fortement développée à partir des premières années des indépendances. Je sentais donc la nécessité d'expliquer les causes de l'immigration, au risque de les offusquer. La chanson sert de lien pour expliquer l'instauration du néo-colonialisme, la « traite » des immigrés, la corruption, la répression et le racisme. Il fallait aussi montrer la condition similaire des Arabes, semblable à celle des Africains noirs, pour éviter la division qu'on crée à l'intérieur des foyers. D'où le titre *Les Bicots-Nègres*, qui subissent les mêmes oppressions, qui ont subi la même histoire du colonialisme et subissent encore une nouvelle histoire du néo-colonialisme... »

Pourquoi des acteurs ?

« Le jeu des acteurs est un moyen que j'utilise pour m'exprimer : il y a un aspect physique et humain de l'acteur qui n'est pas négligeable. Par exemple, la représentation des technocrates devait être imagée, traduite par des porte-paroles ne pouvant être que des acteurs. Pour la véracité de la scène, j'ai besoin de ces personnages qui sont apparemment éteints, téléguisés... Ici, nous prenons réellement conscience beaucoup plus profondément, de la réalité historique et politique de la responsabilité de nos gouvernants. Le choix est très simple lorsqu'on est isolé : ou bien on réfléchit et on prend conscience du problème, ou alors on accepte l'exploitation ! »

(Suite page 64)

président du groupe de travail qui reconnaît son manque d'expérience : l'organisation dans le temps d'un programme de projection qui convienne à toutes les écoles, la découverte qu'un des films prévus est en cinémascope, qu'un film a disparu dans la nature et que s'il n'est pas immédiatement retrouvé la prochaine école devra renoncer à le projeter ; le problème de copyright pour les extraits des examens, etc.

Les problèmes de distribution et de transport augmenteront lorsque de nouvelles écoles demanderont à participer à cette option. Et il ne faut pas exclure les écoles de province qui bénéficieront encore davantage de l'étude de films. Le problème du manque de scénario est aussi un des plus importants, car il oblige à un travail long et fastidieux de transcription des professeurs déjà surchargés par ailleurs.

Il serait dommage que ces problèmes, tous d'ordre pratique, mettent en péril l'ensemble du projet d'étude de films. Certains ont paru alarmants parce que nous ne connaissions pas le monde du cinéma, ni des laboratoires cinématographiques, ni des objectifs spéciaux, etc. Mais on trouve toujours quelqu'un qui peut aider et conseiller.

J'aimerais faire remarquer que nous avons particulièrement apprécié l'aide généreuse qui nous a été offerte par le conseiller culturel près l'ambassade de France à Can-

berra et son équipe, par les départements de français des différentes universités et par l'Institut australien du Film. Les professeurs participants se sontentraîdés, ont partagé leurs idées et se sont montrés très coopératifs.

Nous étions très conscients de notre inexpérience et de notre manque de connaissances en entreprenant ce cours pilote, mais nous nous sommes persuadés de sa grande valeur pédagogique.

Un des dangers les plus sérieux de l'étude de films est la saturation. Allions-nous tuer tout intérêt pour le cinéma et les films français en projetant des films si souvent et en les analysant de façon si détaillée ? Jusqu'ici cela ne semble pas s'être produit, mais la méthode est toute neuve et chacun est encore enthousiaste. Quand le vernis de la nouveauté sera usé, les professeurs devront prendre sur eux de trouver les moyens d'éviter cet écueil.

L'efficacité de la méthode

Bien des aspects de la valeur de l'étude de films sont insaisissables, et il est difficile de les mesurer. Il serait certainement faux de dire qu'il y a eu une grande amélioration dans la maîtrise du français. Cependant certaines écoles rapportent que les élèves ont appris à apprécier et à discuter les films, que de nombreux élèves commencent à aller voir les films français dans le circuit commercial,

souvent d'ailleurs sans discrimination. L'enthousiasme est parfois grand, comme dans cette école qui voulait tourner son propre film en français. Et il faut encore souligner la valeur d'animation de la projection des films !

Les élèves prennent conscience des coutumes et de la culture d'un autre peuple. Ils saisissent parfois brutalement l'intérêt d'une langue étrangère. Ils acquièrent aussi une conscience plus grande des diverses questions liées à l'utilisation du langage, des différents accents, des problèmes de traduction. Quelquefois, certaines des expressions les plus colorées rencontrées dans les films se retrouvent dans la conversation en classe ou dans les travaux écrits. Les structures grammaticales prennent brutalement leur valeur quand on les voit en action. Il y a tous ces paysans dans *Jeux interdits* qui brisent tant de règles grammaticales et qui pourtant utilisent le subjonctif ! Comme un professeur essayait de dévoiler les mystères du subjonctif qui suit un superlatif, cette expression de *Jeu de massacre* fusa du fond de la classe :

« Elle a les plus jolis seins et les plus belles fesses que je connaisse. »

Le français devient une langue vivante

Patricia CONNOLE

Professeur à Shelford Church of England Melbourne - Australie

Extrait du Français dans le Monde n° 107, septembre 1974.

(Fin de l'interview
de Med Hondo)

Cinéaste et Tiers-Monde

« En tant que cinéaste du Tiers-Monde, et en face de la situation que j'affronte aujourd'hui, je ne peux pas faire un film sans poser la question de la fonction du cinéma pour nous. Qu'est-ce que d'abord un cinéaste du tiers-monde ? Quel cinéma doit-on faire ? Qu'est-ce qui m'a guidé à faire *Soleil O* et non pas un film porno-érotique

entre une blanche et un noir ? etc. Ce matériel théorique que je gardais devait aboutir à une expression (appelons-la création) témoignant de l'ensemble de la lutte de nos peuples. La lutte des classes qui se manifeste dans le cinéma se poursuit ailleurs. C'est une dialectique permanente. Je relie, par conséquent, l'ensemble des données historiques, économiques et culturelles, aux données spécifiques aux

pays arabes et africains. On ne peut pas être colonisé au niveau du pétrole et de l'arachide sans l'être au niveau du cinéma : ce n'est pas dans la « logique » de l'impérialisme ! Et je réponde, moi, avec les possibilités, à cette « logique », en traduisant le plus objectivement possible une réalité à laquelle je participe quotidiennement. Telle est ma démarche de cinéaste et d'immigré ! » ■