



... du Niger

La quinzaine nigérienne de cinéma

L'Association des Cinéastes Nigériens a organisé à Niamey, du 28 décembre 1974 au 12 janvier 1975, une « *Quinzaine Nigérienne de cinéma* » qui s'est déroulée simultanément au Centre culturel Franco-Nigérien et à la Maison des Jeunes et de la Culture de Niamey.

Cette manifestation en l'honneur du cinéma nigérien — la première du genre — a revêtu un caractère assez exceptionnel par son importance et son impact sur les autorités officielles, la presse et le public.

Au cours de cette rétrospective ont été présentés la plupart des 45/50 films de court, moyen ou long métrage réalisés depuis 1962 par des cinéastes nigériens tels que Moustapha Alassane, Oumarou Ganda, Ousseini Inoussa, Damoure Zika, Djingarey Maiga, etc. — et des 96 films réalisés au Niger par des cinéastes non africains tels que Jean Rouch, Serge Moati, etc. Une exposition murale, animée de projections de diapositives tirées des films présentés, avait été

nigériens, M. Ibrahim Loutou, Secrétaire d'Etat à l'information, et M. J. R. Debrix, responsable du secteur cinéma au Ministère de la Coopération.

Une conférence-débat a eu lieu le lundi 30 décembre, avec la participation de MM. Diouldé Laya, Harouna Niandou, J. R. Debrix, Jean Rouch et Ousseini Inoussa.

Chaque projection a été suivie de débats publics, animés par MM. Dioulde Laya, Ousseini Inoussa et Jean Rouch, avec des interventions de Moustapha Alassane, Oumarou Ganda, Djingarey Maiga.

Les thèmes de discussion ont porté sur tous les problèmes posés par le cinéma nigérien. La présence de M. Debrix — qui avait assisté en 1962 à Niamey au premier tour de manivelle du premier film de Moustapha Alassane, *Aouré*, et qui a pu ainsi faire la synthèse de cette intéressante rétrospective — a permis d'aborder avec précision les questions de production et de distribution cinématographiques.

Cette Quinzaine a eu, de plus, l'intérêt de favoriser des échanges de vues déterminants entre les responsables et les organismes directement concernés par le cinéma au Niger : Association des cinéastes, Institut Nigérien de Recherche en Sciences Humaines, Centre de traditions orales, Centre culturel Franco-Nigérien, Télévision scolaire, Secrétariat d'Etat à la Jeunesse et aux Sports, Maison de l'Information, Bureau du Cinéma de la Coopération.

Exposition au centre culturel franco-nigérien.



Perspectives nouvelles du cinéma au Niger

Projet de création de circuits cinématographiques en zones rurales.

Parmi les perspectives nouvelles ouvertes par le développement du cinéma au Niger figure un projet qui mérite de retenir l'attention et dont la réalisation pourrait faire souche dans d'autres États africains. Il s'agit de la mise en œuvre d'une expérience originale de commercialisation du cinéma en zones rurales.

Soutenue par les pouvoirs publics, des cinéastes comme Moustapha Alassane — animé une fois de plus d'un esprit d'innovateur et de pionnier — ont entrepris d'organiser en brousse des circuits d'exploitation cinématographique à l'aide d'unités mobiles de projection. Dans de vastes régions où le cinéma n'a pas encore pénétré, il est certain que les films nationaux trouveront à toucher un public d'autant plus réceptif qu'il a été pratiquement soustrait jusqu'à ce jour aux influences extérieures dans ce domaine. La portée politique et socio-culturelle de l'entreprise est clairement apparente.

Pour la programmation de ces nouveaux circuits, les organisateurs ont constaté que leurs propres films n'étaient pas en nombre suffisant et qu'il leur fallait faire appel à des œuvres venues de l'extérieur. Leur choix s'est d'abord porté sur des films réalisés par d'autres cinéastes africains et pouvant convenir comme les leurs à des publics de brousse. C'est ainsi qu'ils se sont assuré les droits d'exploitation de **La rançon d'une alliance** de Sébastien Kamba (Congo), **Baks** de Momar Thiam (Sénégal), etc.

Mais cet appoint demeurant insuffisant, les responsables du projet ont sollicité l'aide des services du ministère de la Coopération pour l'approvisionnement de leurs nouveaux circuits : mise à disposition de films éducatifs et distractifs figurant au catalogue de la Cinémathèque du « Centre de Docu-

mentation » français de Niamey et dont les droits d'exploitation sont acquis pour l'Afrique — mise à disposition de films tous publics dont les droits seraient acquis et les tirages de copies assurés par les services français.

L'initiative nigérienne se trouve rencontrer certaines des nouvelles orientations que le ministère de la Coopération envisage de donner à son action en faveur du cinéma africain. En effet, les interventions françaises se sont limitées jusqu'à ce jour à une aide (en prestations ou en financement) à la réalisation des films africains. En raison, d'une part, du nombre croissant des pro-

ductions africaines, qui dépasse les possibilités d'intervention du Département et, d'autre part, l'existence en Afrique de structures de production et de financement autonomes, l'accent paraît devoir être mis désormais sur la *promotion* et l'aide à la *diffusion* des films africains.

Dans cet ordre d'idées, l'initiative du Niger correspond aux modalités d'action qui méritent encouragement, dans la mesure où il s'agit d'ouvrir de nouveaux circuits cinématographiques appelés à toucher des publics laissés en friche par les circuits commerciaux traditionnels et d'ouvrir de nouveaux débouchés aux industries cinématographiques africaines naissantes.

J.-R. Debrix

Un pionnier : Moustapha Alassane



Moustapha Alassane, quelles sont les leçons que vous tirez de cette première quinzaine cinématographique organisée au Niger par l'Association des cinéastes nigériens ?

Ce qui est intéressant dans cette quinzaine, c'est que c'est la première fois qu'on donne l'occasion aux gens de voir ensemble la tota-

lité des films réalisés au Niger, soit par des nationaux soit par des personnes étrangères attachées au Niger.

Il y a une vision intérieure comme il y a une vision extérieure du Niger, ce qui permet d'apprécier la façon dont chacun a observé le développement de notre pays puisque la plupart des films projetés ont été réalisés après l'indépendance sauf quelques-uns, de Jean Rouch. **Les maîtres fous** par exemple porte un jugement sur la colonisation. Ce qui est intéressant, c'est que ces « hawka » critiquaient la colonisation. Il y a eu également **Les magiciens de Wanzerbé**, **Les nomades du soleil** réalisé par un Suisse ; tout cela apporte un témoignage sincère sur notre pays. Et puis il y a une vision extérieure d'un Nigérien sur une société étrangère : **Paris, c'est joli** de Inoussa Ousseyni. Cette quinzaine nous a permis aussi de

voir les films de nos nouveaux cinéastes : **Tambours et violons de la mort** de Claude François et la **réussite de Maï Thèbre** de Yaya Kossoko.

*Quelle est la place
que vous donnez
au cinéma
dans le développement
de la culture
nigérienne ?*

Pour nous, cinéastes, le processus que nous avons engagé pour faire connaître la culture nigérienne et les résultats que nous avons obtenus à travers le monde confirment l'excellence du processus. Mais force est de reconnaître que, tous seuls, les cinéastes nigériens ne peuvent faire rayonner la culture nigérienne. Il leur faut une aide efficace. Tout le monde connaît la place que notre cinéma occupe en Afrique et dans le monde. Mais le cinéma étant une industrie, il conviendrait donc de nous faire sortir de ces tâtonnements, de ne plus nous laisser dans cette situation de francs-tireurs.

*Quel est le nombre
de films que vous
avez réalisés ?*

J'ai réalisé une quinzaine de films au total (films de fiction et documentaires).

*Avez-vous des
projets ?*

Je suis en train d'étudier le livre de Diado Amadou Maïmou ou le **drame de l'amour**. Nous voulons tourner un film à partir de ce roman. Nous avons déjà obtenu l'accord du Ministère de l'Intérieur et sommes à la recherche des moyens financiers.

Parallèlement, nous entreprenons une opération extrêmement importante mais dont les gens ne sont pas suffisamment informés. En effet, nous avons eu l'accord de faire la distribution de films à l'intérieur du pays. Nous avons fait un essai préliminaire qui nous a permis de montrer des films un peu partout, dans toute la région de Niamey, Filingué, Gaya, Tillabery, Téra, Dargol, etc. Plusieurs films ont été projetés dans ces localités, notamment ceux de Jean Rouch, les miens et ceux d'autres cinéastes africains.

Cette opération nous permettra de projeter non seulement des films nigériens, mais des films étrangers. C'est ainsi que nous avons eu déjà la collaboration de cinéastes sénégalais, congolais : **La rançon d'une alliance** et de certains pays tels que la Libye qui est prête à nous envoyer des films et même le Portugal. Il s'agit de films de bonne qualité que les gens n'ont pas la chance de voir sur les grands écrans à cause des problèmes de distribution.

C'est à partir d'une mini-distribution comme celle-là qu'on peut évaluer la possibilité d'amortissement d'un film au Niger. Cette opération vient de démarrer. Nous pensons y voir une partie de l'avenir du cinéma chez nous, de sa continuité. Elle peut aussi servir de publicité pour les grands magasins, pour projeter des films étatiques de motivation et même pour provoquer la mise en place d'une véritable infrastructure de distribution des films dans notre pays. D'ores et déjà, dans les lieux où nous organisons des soirées, nous contribuons à l'amélioration des locaux, à la mise en place des meubles pour

les spectateurs, plus les taxes que nous payons pour l'arrondissement ou la commune. C'est en tout cas la solution de l'avenir à laquelle je travaille avec mon ami Issa Bagna. Dans un premier temps, ce sera sous forme d'un cinéma ambulancier. Puis ce sera une infrastructure moderne qui sera renforcée plus tard avec la construction d'un studio de cinéma. Dans cette perspective, nous souhaitons la collaboration des services faisant usage de l'image, sous forme de commande de travaux. Nous avons déjà pris contact avec le Secrétaire d'État à l'Information pour étudier avec lui la possibilité de mettre en route les actualités filmées de notre pays.

Nous avons en projet de créer la SNAPDEC (Société nigéro-africaine de production, de distribution et d'exploitation cinématographique).

*Bénéficiez-vous
d'une aide d'un
organisme nigérien
pour la réalisation
de vos films ?*

Pour le moment, c'est l'Institut National de Recherches en Sciences Humaines (INRSH) qui aide, en matériel, tous les cinéastes : certaines personnes aussi et exceptionnellement pour « Toula » nous avons bénéficié d'un crédit de la Banque de Développement de la République du Niger (BDRN).

Propos recueillis par Harouna NIANDOU.

Le FIFEF, festival du film d'expression française, se déroule en alternance à Dinard — berceau de sa naissance — et dans une grande ville du monde francophone. Il a eu lieu, l'année dernière, à Beyrouth et doit être cette année l'hôte du Maroc. En 1974, le grand prix du long métrage

a été décerné au Troisième cri (Suisse), le prix du court métrage à Paris, c'est joli (Niger), le prix spécial de Dinard au Retour (Madagascar). Les autres films africains présentés étaient : Le sang des parias, La rançon d'une alliance, Toula et Xala.

Inoussa Ousseyni : Les films africains sont trop influencés par le cinéma européen.



Inoussa Ousseyni est l'auteur de deux courts métrages « La sangsue » et « Paris, c'est joli » pour lequel il a reçu le Grand Prix du court métrage au Festival de Dinard en 1974. Le propos et le style diffèrent assez sensiblement de ceux de la majeure partie du cinéma africain d'aujourd'hui. Nous lui donnons la parole.

*Comment êtes-vous
venu au cinéma ?*

Au lycée de Niamey nous avions, des amis et moi, fondé un ciné-club. C'est dans ce cadre que nous avons vu un film du cinéaste français Serge Moati (qui travaillait alors au Niger) : **Les cow-boys sont noirs**. Il s'agissait d'un reportage sur le premier moyen métrage de Moustapha Alassane **Le retour d'un aventurier**, une parodie de western. Nous avons été impressionnés par ce film et avons été alors plusieurs à décider que nous ferions, nous aussi, du cinéma. Nous avons voulu tourner un court métrage intitulé **Jeunes gens et jeunes filles de Niamey**, mais nous nous sommes rendus compte que nous manquions de formation

technique. Nous avons obtenu de Moati et d'autres techniciens qu'ils nous donnent des cours chaque jeudi au Centre culturel. Quand Moati s'est vu confié par le gouvernement la réalisation d'un film dit de développement intitulé **Yan Diga** sur les méfaits de l'exode rural et la nécessité de l'industrialisation, nous avons travaillé avec lui comme assistants. C'est comme ça que j'ai été mis à la porte du lycée... J'ai travaillé sur les films suivants de Moati, **Pompo** et **Nouvelles histoires du fleuve Niger**. Nous avons tourné aussi un film intitulé **Archives noires** que nous rejetons tous maintenant, car il témoigne de la grande confusion qui régnait alors dans nos esprits quant au destin de l'Afrique. Moati est ensuite rentré en France.

Les perspectives étaient bouchées pour moi de ce fait : j'avais été exclu du lycée et n'avais pas de profession ni de travail. Je suis alors parti pour Paris, en octobre 1968. J'y ai passé mon bac et une licence de sociologie à Tours. Il y avait dans cette ville une grande animation politico-culturelle. Un jour, j'ai décidé d'aller en Suède pour voir de près en quoi consistait exactement la liberté sexuelle que l'on vantait tant...

Plus tard, j'ai entendu Jean Rouch exposer à la radio sa conception de l'« anthropologie partagée ». Je lui ai envoyé une carte postale pour lui dire que son vœu serait bientôt exaucé et qu'un cinéaste nègre entreprendrait donc de filmer les Blancs « comme des insectes » à la manière dont lui, Rouch, filme ce qu'il croit être la vraie vie des Noirs. C'est alors que j'ai commencé à songer à mon projet de long métrage **Clitorice, fille de personne**, dans lequel je me pro-

pose de montrer aux Blancs comment un Africain voit leur conception de l'amour...

*Votre premier court
métrage « La sangsue »
constitue à vos yeux
une sorte d'introduction
à ce film futur pour
lequel vous
n'avez pas encore
trouvé de budget ?*

Oui, mon propos est de montrer que l'amour à l'occidentale est synonyme de destruction réciproque : chaque partenaire cherchant à dominer et à écraser l'autre. Pour moi, ce film est un essai de sociologie sur la sexualité des Français vue par un Africain. Il a un côté provocateur délibéré. Je veux choquer les gens pour susciter des réactions, fût-ce de colère. En général, les spectateurs français sont très mécontents du film. Ils l'acceptent quand ils s'imaginent que ce n'est que la transcription sur pellicule des fantasmes morbides d'un créateur, mais, quand je leur dis que c'est de cette manière que moi, Africain, je ressens leur conception de l'amour et de la sexualité, ils protestent vigoureusement et affirment que mon film n'a rien à voir avec la réalité.

*De même que les
spectateurs africains
répètent depuis des
années à Jean Rouch
qu'il n'a rien compris
à la vraie vie de
l'Afrique, qu'il fait
du folklore...*

Oui, c'est le même type de réactions, me semble-t-il. J'ai proposé à Rouch de le montrer nu dans un de mes films, comme il montre, lui, des Africains nus dans **Jaguar**. Il devait jouer un rôle dans **La sangsue** précisément, mais il n'a pas pu venir au tournage. Je voulais créer un choc psychologique dans l'esprit des spectateurs... Je voudrais maintenant

trouver vingt millions d'anciens francs pour tourner **Clitorice, fille de personne** dont **La sangsue** comme je l'ai dit, constitue en quelque sorte un aperçu thématique et stylistique. Mais aucun producteur n'est intéressé par mon projet.

Votre court métrage suivant est « Paris, c'est joli ». Son thème est l'émigration des travailleurs africains en France ?

Je crois que tout film se doit d'être une œuvre d'éveil, de prise de conscience **Paris, c'est joli** est un film que j'ai fait dans le but de dissuader les Africains d'émigrer en Europe en leur montrant qu'ils y seront féroce­ment surexploités. C'est aussi un film que j'ai fait dans le but de détruire un certain mythe de la négritude selon lequel tous les Noirs seraient forcément frères : c'est faux, la lutte des classes existe aussi au sein des sociétés africaines.

Mais pourquoi avoir choisi d'exprimer cette surexploitation à travers le prisme sexuel ?

Pour plusieurs raisons. Je montre dans mon film comment un travailleur africain illettré, à peine débarqué en France au terme d'un voyage clandestin, se fait gruger par un compatriote qui le dirige vers un bordel où il se fait avoir par une prostituée qui lui soutire son argent en ne lui donnant rien en échange. J'ai trouvé que cette situation était symbolique d'un état de choses plus général. D'autre part, cela me permettait de dénoncer le mythe de la femme blanche que l'acculturation a créé chez nombre d'Africains. Enfin, cela me permettait de dénoncer la frustration sexuelle dans laquelle vivent les immigrés en France.

Que pensez-vous du cinéma africain ?

Je trouve que dans l'ensemble les films africains sont trop influencés par l'esthétique du cinéma européen. La facture des films est en général très conventionnelle. Je ne sais pas si cela tient au fait que l'équipe technique est souvent européenne... Je suis frappé par l'importance de l'influence du néo-réalisme sur le cinéma africain d'aujourd'hui. A mon avis, cela résulte du fait que les centres culturels français en Afrique ont programmé beaucoup de films italiens d'après-guerre. La masse des spectateurs a été conditionnée par les films américains d'action et les cinéastes par les films néo-réalistes italiens.

Mais ce néo-réalisme se nuance très souvent d'un didactisme parfois pesant. Faut-il à votre avis voir dans cette situation un effet de l'influence des contes de la tradition orale africaine qui, comme ceux de La Fontaine en France, sont didactiques et moralisateurs ?

Non, je ne crois pas. Je crois plutôt que ce didactisme vient du fait que les cinéastes africains sont persuadés qu'ils doivent éclairer les masses mais qu'ils ne savent pas très bien comment s'y prendre. De toute façon, même s'il fallait voir dans ce didactisme le résultat d'une influence des contes oraux, ce ne serait pas à mon avis une justification valable car après tout, il arrive bien souvent que ces contes soient réactionnaires ou rétrogrades

— ils exprimaient les préoccupations de sociétés traditionnelles très intégrées.

En effet, les contes traditionnels, eux, sont désordonnés au possible ; ils obligent les auditeurs à avoir un esprit de synthèse. Cette question a été bien analysée par le philosophe malien Amadou Hampaté Bâ, qui citait en exemple de la méthode narrative un conte ainsi construit : c'est le matin, un guerrier sort de sa maison. Puis, c'est midi, il va à la rivière. A ce moment, le conte ne parle plus de ce guerrier mais se met à évoquer la chimie de l'eau, puis passe à l'étude des caïmans qui sont dans cette rivière. Au coucher du soleil, le guerrier arrive dans un désert et le conte aborde alors des questions de botanique. Le voici maintenant, ce guerrier, sur une falaise et le conte traite de questions de géologie...

La structure des contes consiste à embrasser un phénomène mais de manière très hétéroclite. Evidemment, l'esprit cartésien ne comprend rien à semblable démarche. Je ne sais pas si le cinéma africain doit s'attacher à retrouver ce type de narration, mais, ce dont je suis persuadé, en tout cas, c'est que la linéarité des films africains d'aujourd'hui est le fruit d'une influence littéraire européenne. Le didactisme aussi. C'est pourquoi j'aime le style un peu hétéroclite d'un Med Hondo dans **Soleil O**. Il faudrait parvenir à un cinéma africain qui soit plus vrai, un cinéma qui soit capable de restituer le véritable rythme de la vie africaine, celui de nos marchés par exemple.

*Propos recueillis
par Halim CHERGUI*

Au moment où nous mettons sous presse, la Palme d'Or du Festival de Cannes 1975 a été décernée au réali-

sateur algérien Lakhdar Hamina pour son film La Chronique des Années de Braise.

... de Carthage

Journées cinématographiques de Carthage : Un Festival stratégique.

Le mérite de Carthage est de se constituer en un pôle stratégique qui œuvre ardemment pour une décolonisation accélérée des cinémas africains. Il est incontestable que les précédentes sessions de cette rencontre ont aidé, directement ou indirectement, à former de nombreux militants de la culture cinématographique. Il est à remarquer qu'un pôle de réflexion se constitue petit à petit en Afrique comme dans le monde arabe, dont la préoccupation principale est le refus d'un cinéma aliénant : ce à quoi Carthage a contribué efficacement. Le festival de Carthage joue, en outre, un rôle déterminant au niveau de la diffusion et même de la commercialisation. Personne ne peut nier l'apport d'un tel festival pour des films comme **La Noire de...** de Sembène Ousmane, **Les dupes** de Tewfik Saleh, **Le charbonnier** de Mohamed Bouamari, **Sambizanga** de Sarah Maldoror et **Le moineau** de Youcef Chahine qui ont ensuite connu une carrière internationale des plus enviées.

Un festival « pas comme les autres »

Le processus de libération des cinémas arabes et africains ne va pas sans la remise en cause de la domination économique du cinéma capitaliste occidental et de son fer de lance : la MPEAA (Motion Picture Export Association of America qui regroupe des compagnies comme la Fox, la Paramount, la United Artists, la MGM, etc.). Ce cartel réagit, non sans violence, quand des marchés nationaux lui sont fermés ou simplement quand des sociétés nationales décident de limiter sa pénétration. L'affaire de l'Algérie et de la Haute Volta qui se

sont vu boycotter leurs marchés quand ils avaient décidé de nationaliser leurs circuits de distribution, restera dans les annales de l'histoire du cinéma.

Deux points primordiaux ont fait l'objet de discussions :

- Le maintien ou non du caractère arabe et africain de la compétition.
- L'adhésion ou non à la FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films, qui régit la plupart des festivals de cinémas dans le monde).

La presse tunisienne, la presse progressiste internationale et la FEPACI s'étaient émues des menaces qui pesaient sur cette manifestation capitale. Les organisations tunisiennes du cinéma (la Fédération des ciné-clubs, la Fédération des cinéastes amateurs, la Fédération des cinéastes professionnels) avaient travaillé ardemment au côté du fondateur des JCC, Tahar Cheriaa, pour convaincre les autorités qui ont pris alors la décision de conserver les acquis et les caractéristiques du festival. Carthage reste le lieu de rencontre privilégié des cinémas arabes et africains tout en continuant à programmer hors compétition des films de tous les pays, notamment du tiers monde, et rompt avec la puissante FIAPF.

Carthage 74

La cinquième session qui s'est déroulée du 26 octobre au 2 novembre semble asseoir définitivement les JCC. Cette année, le nombre des participants n'a pas été affecté. Il est à noter le refus de Sembène Ousmane de présenter son excellent dernier film **Xala** (1).

Du niveau moyen constaté par nombre de participants, trois longs métrages se situant nettement au-dessus ont été récompensés : **Les Bicots nègres, nos voisins**, de Abid Mohamed Hondo, **Sejnane** de Abdellatif Ben Ammar et **Kafr-**

Kassam du Libanais Borhan Alaouyé.

Avec **Sejnane** le cinéma tunisien s'enrichit d'un excellent film. L'auteur y décrit la prise de conscience d'un jeune lycéen lors de la lutte du peuple tunisien pour sa libération. La rigueur du montage guidée par un souci de didactisme constitue une des valeurs du film.

Kafr-Kassam relate dans un « style froid » le massacre d'un village palestinien qui porte ce nom, par l'armée israélienne, le 29 octobre 1956. Sous prétexte qu'ils n'avaient pas respecté un couvre-feu annoncé quelques minutes avant, alors qu'ils se trouvaient aux champs sans aucun moyen d'information, 52 paysans arabes furent exécutés. La description de la vie quotidienne des Palestiniens dans le cadre sioniste nous renseigne sur les différentes formes de résistance d'un peuple opprimé. Le générique de la fin nous apprend aussi que l'auteur de ce massacre a été nommé par la suite responsable des affaires arabes dans une grande ville.

« L'Afrique est libre. Qu'est-ce que le cinéma ? Comment vivent les travailleurs africains en France et quel pain mangent-ils ? » C'est un sujet dense et riche en prolongement de « Les Bicots nègres, vos voisins ». Avec son sens aigu du théâtre et une maîtrise remarquable des événements, Med Hondo a su obtenir un mélange convaincant du direct et de la fiction.

Il reste à souhaiter que ces films aient une large diffusion. Lorsque l'on pense à d'excellents films arabes et africains qu'il faut découvrir, les JCC apparaissent plus que jamais nécessaires.

Mohand BEN SALAMA

(Extrait de *France-Pays arabes* n° 48)

(1) Un film italien avait, en dernière minute, remplacé « Emitaï » qui avait été invité. S. Ousmane s'en est expliqué ainsi dans *Contact*, n° 25 : « Mais le coup qui nous a été asséné, c'est qu'au dernier moment un film européen « double » Emitaï à la séance de clôture... Mon film et moi, Ousmane Sembène, à cause de ce coup de 1972, n'irons pas à Carthage en 1974 ».

... de la Fepaci

Le cinéma et les cinéastes africains
C'est presque une banalité que de dire aujourd'hui que le cinéma africain est en plein essor. L'expansion de la production littéraire à ce sujet est frappante : quelques volumes et thèses, ainsi que d'innombrables articles, sont consacrés à ce cinéma. Les films africains sont présents dans différents festivals, et font aussi l'objet d'une rencontre entière comme « la semaine du cinéma arabe et africain » qui s'est tenue au mois d'avril dernier à Milan (Italie).

Mais ce bilan positif ne doit pas nous cacher les problèmes qui restent encore à résoudre dans notre cinématographie. Les cinéastes, eux, en sont conscients. Dans différents rassemblements sur le sol africain, ils n'ont cessé de se préoccuper de trouver des solutions globales à tout le continent. Lors du Festival Mondial des Arts Nègro-Africains à Dakar (1966), le groupe cinéma fit adopter à l'assemblée générale deux importantes résolutions demandant aux responsables politiques et économiques :

- de faciliter la formation des cinéastes.
- de créer des cinémathèques nationales.
- d'organiser des rencontres régulières.
- d'exercer un contrôle effectif des recettes d'exploitation sur tout le marché africain.

Bien que ces recommandations ne soient pas toutes réalisées, les cinéastes ne se découragent pas. Au Festival Panafricain d'Alger (1969), ils ont élu un bureau provisoire qui travaillait à la constitution d'un organisme dans lequel ils discuteraient des problèmes du cinéma dans leurs particularités et non dans un cadre général comme cela avait toujours été.

Cet organisme sera plus tard la Fédération Panafricaine des Cinéastes, constituée officiellement lors de la troisième session du Festival de Carthage (1970), le premier en Afrique.

La Fédération Panafricaine des Cinéastes (Fé.Pa.Ci.).

A sa création la Fé.Pa.Ci. comptait dans ses rangs six associations nationales : Tunisie, Guinée, Maroc, Haute-Volta, Côte-d'Ivoire, et plusieurs réalisateurs d'autres pays. L'absence paradoxale de l'Algérie était due alors probablement à l'inexistence d'une association nationale de cinéastes. Aujourd'hui, après plusieurs démarches auprès des techniciens et gouvernements africains, la Fé.Pa.Ci. rassemble trente-trois pays.

La principale mission de la Fédération est essentiellement l'information des gouvernements et la défense des intérêts des cinéastes. Elle préconise, vivement, aux pouvoirs politiques la récupération des marchés nationaux qui permettront la rentabilisation des films africains : espérons qu'elle sera entendu.

Les cinéastes réunis au cours du deuxième congrès de la Fé.Pa.Ci. qui s'est tenu en janvier dernier à Alger n'ont pas oublié de le répéter, pour qu'on les entende bien. Cette rencontre importante dans l'histoire du cinéma africain (elle a réuni environ une vingtaine de délégués des associations nationales des cinéastes) aura peut-être été un écho du travail effectué depuis quatre ans.

La rencontre d'Alger.

Au terme de cette Assemblée Générale, le Sénégalais Babacar Samb a été reconduit au secrétariat général et la Tunisie a conservé la pré-

sidence (Brahim Babaï, Ahmed Attia). Lucien Mailli (Cameroun), Kelly Ncherrenguizi (Tanzanie), Sami Salamouni (Egypte) sont chargés d'assurer la vice-présidence au niveau des trois grandes régions d'Afrique : l'Afrique de l'Ouest, l'Afrique de l'Est et le Nord Sahara. Cette indispensable unité entre les hommes de culture de l'Afrique « anglophone », « francophone » et « arabophone » se concrétise en ce qui concerne les cinéastes.

Le deuxième congrès stipule, encore une fois, « la nécessité de prendre en main les instruments de l'exploitation, de la distribution et de la production pour ensuite protéger, soutenir, et développer la cinématographie nationale ». « La charte du cinéaste africain », qui a été adoptée à l'unanimité pendant les travaux, est significative de l'état d'esprit du déroulement de cette rencontre. Voici un extrait : « Le problème n'est pas de rechercher à rattraper les sociétés capitalistes et leur (c'est moi qui le souligne) développement, mais plutôt de permettre aux masses de s'approprier les moyens de leur propre développement... Dans cette perspective, le cinéma a un rôle primordial à jouer parce qu'il est un moyen d'éducation, d'information et de prise de conscience, et qu'il stimule également la créativité ». Un colloque important s'est tenu, également, à Alger sur le thème : « le cinéaste africain face à son peuple ». De nombreux intellectuels, cinéastes, responsables africains (tels le Voltaïque Joseph Ki-Zerbo, les Tunisiens Férid Boughedir et Mohamed Aziza, les Algériens Abderrahmane Laghouati et Abdelhakim Méziani, les Sénégalais Babacar Sine et Mohamed Diop, le Camerounais Lucien Mailli, le Ghanéen Kofi Yirenkyi) se sont penchés sur le cinéma africain en l'étudiant à travers ses trois principales manifestations, qui se situent l'une dans l'action culturelle (le lien du film avec les cultures traditionnelles), l'autre dans l'organisation politique (la cinématographie étroite-

ment liée à la structure générale de la société, dépend des décisions politiques) et la troisième, enfin, dans les moyens technologiques acquis, ou à acquérir.

Depuis quelques années, le public africain a commencé à se préoccuper de connaître, autrement que par le truchement des mass-média occidentaux, les motivations, les idées d'un continent entier, dans son processus de libération économique et culturelle. La reconquête de l'identité s'imposait progressivement. L'intelligentsia autochtone opère une prospection du terrain national et continental et analyse objectivement et rigoureusement notre fonds culturel. Dans ce contexte, le cinéma a un rôle principal à jouer.

C'est dans ce sens que s'est tenu à Ouagadougou, du 8 au 13 avril 1974, un séminaire sur « le rôle du cinéaste africain dans l'éveil d'une conscience de civilisation

noire ». Le texte de base qui ouvrait le séminaire disait : « le cinéma africain véritable ne peut s'édifier qu'en opérant la rupture avec le cinéma occidental, d'inspiration extravertie par rapport à l'essence de la civilisation noire ».

Pour la majorité des cinéastes africains, prendre aujourd'hui la décision de faire un film ne relève plus d'une frivolité ou d'un comportement idéaliste, mais d'une détermination de contribuer à l'écriture de leur Histoire. Malheureusement, cette volonté est souvent freinée par la faiblesse des structures administratives et techniques.

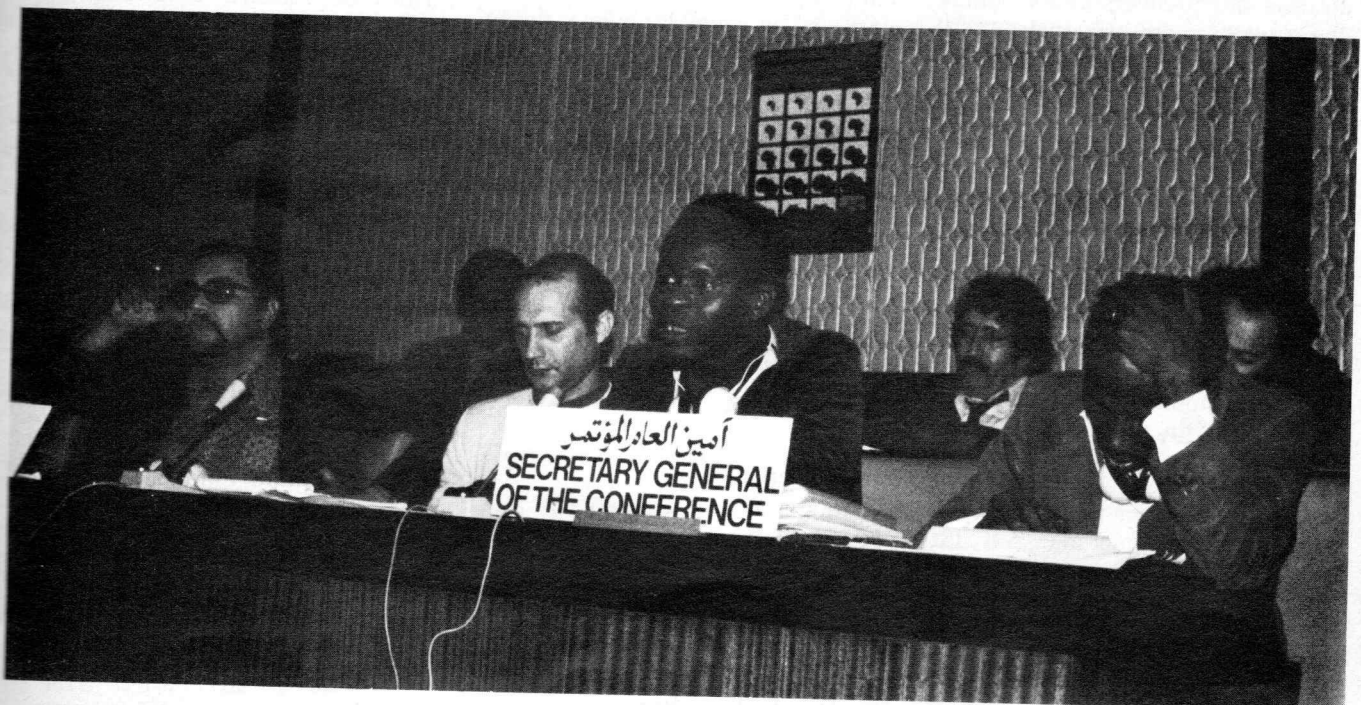
La Fé.Pa.Ci. contribue aussi à asseoir des cadres de réflexion, d'investigation et de promotion tels que les **festivals de Carthage et de Ouagadougou** (1), dont les sessions, bi-annuelles, sont en alternance afin de permettre un équilibre entre ces manifestations et

la production cinématographique africaine. Les cinéastes africains ont, par ailleurs, suscité un troisième festival en Afrique, qui se tiendrait à Dar-es-Salam (Tanzanie) et qui est, actuellement encore, en cours d'organisation.

Cette voie choisie par les cinéastes est susceptible d'assurer l'indépendance économique et l'authenticité culturelle d'un cinéma africain de qualité. Elle jette les jalons d'une marche, peut-être longue, pour l'existence des cinémas véritablement nationaux et libérés de toutes dominations et trace un préalable de vie.

Mohand BEN SALAMA

(1) Le quatrième Festival qui devait se tenir au mois de février à Ouagadougou n'a pas pu avoir lieu à cause des incidents de frontière entre la Haute-Volta et le Mali qui ont eu des incidences financières immédiates.



Le bureau sortant de la Fé.Pa.Ci : Brahim Babai, Haleme Ben Milad, Babacar Samb.

... d'Australie

L'étude des films, épreuve de français au baccalauréat

Après une période d'essai de deux années, l'étude de deux films français spécialement sélectionnés est proposée dans le Victoria en 1974 comme alternative à l'étude d'un des deux textes obligatoires pour les épreuves de français du baccalauréat (Higher School Certificate).

Pourquoi des films ?

Le comité responsable de l'organisation des premiers cours pilotes donne trois raisons principales.

Premièrement, le cinéma est une des formes dominantes d'expression artistique de ce siècle et mérite d'être étudié en tant que tel à tous les niveaux.

Deuxièmement, les films contiennent tous les éléments qui devraient les rendre particulièrement intéressants pour des étudiants en langues vivantes. On y retrouve une expression verbale parlée et écrite (1). Les gestes et les physionomies complètent la parole dans un processus de communication totale auquel on ne peut autrement accéder. On peut étudier un film en tant que document psychologique ou, s'il est bien choisi, comme matériel d'étude sociologique concernant la vie et la culture françaises, les attitudes et les coutumes des Français. On

peut aussi étudier un film en tant qu'expression artistique.

Troisièmement, le cinéma fait partie de la culture urbaine de l'Australie des années 70 et est facilement accessible aux habitants des villes australiennes. On a observé que des gens qui ne lisent pas de livres en français iront voir des films français en version originale. Nous recevons en Australie le produit d'origine, conditionné en France, habituellement peu de temps après sa sortie sur les écrans parisiens et sous la même forme qu'en France (à part les sous-titres et parfois les ciseaux de la censure!). On espère que les élèves, après avoir suivi les cours d'étude de films, continueront d'aller voir des films français. Ce sera donc souvent leur seul contact avec la culture française après le baccalauréat. L'étude du français aboutira donc, grâce au cinéma, à une culture vivante et ne se cantonnera plus à de simples exercices scolaires.

Les objectifs

Les professeurs qui participaient à la première année du cours pilote décidèrent d'étudier les films sous les trois aspects sociologique, linguistique et esthétique. Nous manquons d'éléments pour l'appréciation de l'esthétique du cinéma et pour l'analyse des films en tant que forme d'art, mais nous avons

notre enthousiasme. Des séminaires ont été organisés pour les professeurs, et nous avons eu la possibilité de rencontrer des collègues plus qualifiés dans la critique cinématographique.

Bien que nous soyons tombés d'accord sur ces objectifs, il était bien entendu qu'ils n'étaient pas exclusifs et que les professeurs pouvaient les adapter à leurs intérêts et à ceux de leurs élèves.

Sélection des films

Jusqu'ici le choix des films a été déterminé principalement par la possibilité de disposer pendant un certain temps des films prêtés par les Services culturels de l'ambassade de France à Canberra (1). Dans ces limites assez étroites, nous nous sommes attachés à choisir des films qui ne soient pas trop anciens et qui aient une certaine valeur intrinsèque tant au point de vue du contenu que de l'art du metteur en scène. Au départ, la possibilité d'avoir le scénario était aussi considérée comme un critère important, mais cela restreignait trop le choix des films, et nous avons dû recourir à la transcription des dialogues en utilisant les bandes sonores.

Les films choisis pour l'étude ont été

- 1972 : René Clair : *Tout l'or du monde*
Jean-Luc Godard : *A bout de souffle*
- 1973 : René Clément : *Jeux interdits*
Alain Jessua : *Jeu de massacre*
- 1974 : Jean-Luc Godard : *Pierrot le Fou*
Edouard Luntz : *Les Cœurs verts*

(1) Si le scénario n'est pas disponible, on prépare une transcription du dialogue.

(1) Les films ont été empruntés pour la période d'avril à octobre. La bibliothèque Vincent, de l'Institut australien du Film, s'est occupée de la distribution et de la conservation des bobines. Une participation modique aux frais de conservation et de transport a été demandée à l'emprunt.

Les séminaires de préparation aux cours

En 1972 les professeurs ont pu voir les deux films avant que ceux-ci ne circulent dans les écoles. En 1973, dès que les films furent disponibles, un séminaire réunit les professeurs un jour entier pour chaque film. Il faut souligner l'importance d'une deuxième projection après la discussion en groupe. Ces séminaires se sont révélés efficaces et très stimulants. Il sera tenu des séminaires semblables en 1974.

Avec les élèves

Chaque professeur organisera la projection du film selon les circonstances particulières de son école. En général, les écoles empruntent chaque film en trois occasions différentes pendant les six mois où ils sont disponibles. La première fois, la plupart des professeurs préfèrent projeter le film sans introduction préalable, pour qu'il fasse de lui-même sa première impression sur les élèves. Ils font suivre la projection d'une discussion générale en classe, le plus souvent en anglais. Au cours des projections suivantes, il est possible d'arrêter le film, de ne repasser que des séquences importantes ou de revenir en arrière pour une étude et une discussion plus approfondies. Nous avons bénéficié dans le Victoria de l'excellent matériel pédagogique réuni par le département de français de l'université Monash, Melbourne. Ce matériel comprenait des notes bibliographiques sur le metteur en scène, des notes critiques sur le film, une information sur le contexte français — par exemple des commentaires sur les mouvements paysans en France et une description de la hiérarchie administrative française comme toile de fond pour *Tout l'or du monde* —, des annotations linguistiques et des questions pour une discussion approfondie. Le conseiller pédagogique, M. André Raynouard, s'est mis à notre disposition et s'est rendu dans certaines

écoles pour conduire des discussions et diriger des séminaires.

On peut utiliser le dialogue pour préparer des leçons de langue à des niveaux variés, pour des exercices structuraux ou pour faire remarquer les différents accents et surtout les registres de langage quand on passe, par exemple, d'un dialogue mettant en face des paysans incultes au lancement pompeux d'une entreprise commerciale. Chaque élève possède sa copie du scénario ou de la transcription du dialogue et le texte peut être expliqué et discuté en classe. En comparant ce texte aux sous-titres anglais, la plupart des élèves se sont montrés très critiques. Ceci peut mener à une discussion intéressante sur les difficultés de la traduction.

La plupart des écoles achètent les bandes sonores qui peuvent être utilisées en classe ou copiées ou prêtées aux élèves pour leurs révisions. Un certain nombre d'écoles sont en train de constituer des collections de bandes sonores et de scénarios.

Un des aspects les plus intéressants de l'étude de films a été son succès d'animation. Une école s'est rassemblée tout un dimanche. On a regardé et discuté le film, on s'est régalé d'un barbecue. Cette même école était tellement passionnée par les films français qu'elle a décidé d'en tourner un! Plusieurs écoles se sont parfois réunies après les cours pour voir le film; une école de filles a invité une école de garçons pour la projection; des classes qui ne faisaient pas de français ont elles aussi regardé le film.

L'épreuve d'examen

Dans le Victoria, le baccalauréat est un examen organisé à l'échelon de l'Etat, servant, entre autres, à la sélection des étudiants à l'admission aux universités. Il nous fallait trouver une méthode de contrôle des connaissances sur cette partie du programme qui satisfasse à la nature de cet examen et qui, en même temps, corresponde à

l'esprit du cours. L'image mouvante qui est la base du cours pilote devait, de quelque façon, être utilisée.

En 1973 l'écrit du français a été réduit de dix minutes, et un examen sur l'étude de films s'est déroulé à une autre date (1) de la façon suivante :

six questions étaient posées sur deux extraits de films qui étaient projetés deux fois :

- la première était une question de langue à choix multiple portant sur trois expressions qui se trouvaient dans les séquences projetées ;

- dans la deuxième question les candidats devaient décrire le contexte des deux séquences dans chacun des films ;

- les candidats devaient répondre à deux questions à choix parmi les questions 3, 4, 5 et 6 qui reliaient les extraits projetés aux thèmes principaux des films.

Les candidats de la session 1973 avaient en général confiance en eux et se sentaient bien préparés pour l'examen. Ils se déclarèrent dans l'ensemble satisfaits par ce genre d'épreuve et par les questions posées. Les réponses écrites montrèrent que la compréhension et l'appréciation des films avaient été profondes pour le plus grand nombre. Les seules erreurs étaient dues à une mauvaise lecture des questions.

Il est intéressant de noter que, pendant la projection lors de l'examen, de petits incidents comiques, vus déjà cependant un certain nombre de fois pendant l'année, faisaient encore rire.

Les problèmes

Les problèmes, à un niveau administratif, ont été nombreux et ont souvent paru insurmontables au

(1) Il n'y avait qu'un seul centre d'examen, car le nombre des écoles participantes était encore petit. Avec l'augmentation du nombre des écoles et la dissémination dans l'Etat des centres d'examen, il faudra faire plusieurs copies des séquences de films faisant partie de l'examen.

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 sontentraînés, 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 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 Enfield 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 réponds, 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 ! » ■