

échanges de professeurs, et pour les étudiants des visites et des compétitions inter-scolaires. La création d'une revue inter-africaine des professeurs de français est aussi une nécessité car c'est le moyen le plus rapide et le plus sûr pour faciliter l'interpénétration des idées et la coopération dans le domaine de la recherche. Le problème de livres et d'autres matériels pédagogiques en français qui constitue l'un des plus grands obstacles à l'enseignement du français — surtout chez les anglophones — peut être réduit considérablement par les rencontres entre les professeurs africains. Les réalités culturelles africaines dans les deux

zones linguistiques (anglophone et francophone) peuvent aussi servir de base aux professeurs de français pour des recherches en vue de l'élaboration d'un dictionnaire de français.

Voici indiqués quelques domaines de coopération possible entre les professeurs africains de français. J'espère que nous pouvons, ensemble, trouver d'autres perspectives de coopération au terme de nos travaux/discussions à Benin-City.

Je tiens à souligner encore ici que ce paradoxe qui fait que les Africains

sont obligés d'exprimer les réalités africaines avec une langue non-africaine est tout simplement un accident, de l'histoire. Il faut toutefois reconnaître qu'apprendre le français n'est pas pour nous une fin en soi. C'est plutôt un instrument, un moyen provisoire pour arriver à une fin définitive qui est l'émancipation de l'Afrique sur le plan culturel et économique.

*Communication présentée par
Dr Raymond O. Elaho,*

*Département de langues étrangères,
University of Benin, Benin City.*

le cinéma populaire nigerian (*)



La production cinématographique nigériane est mal connue à l'étranger. Alors qu'il est aujourd'hui possible de parler de cinéma nigérien ou d'un cinéma sénégalais, il est difficile de traiter d'un cinéma nigérien qui ne soit pas l'œuvre d'Ola Balogun, dont le nom était seul cité dans le dictionnaire des cinéastes d'Afrique noire, publié par Guy Hennebelle et Catherine Ruelle. Or, les films de Balogun doivent être situés dans un mode de production et de

distribution rarement compris à l'extérieur du Nigeria. Un article récent présente un début d'analyse de ces modes de production et nous voudrions ici, à travers l'exemple d'un film précis, sorti en novembre 1981 et présenté comme le premier long métrage tourné par une équipe technique entièrement nigériane, montrer que la force du cinéma nigérien — un vaste marché intérieur — est aussi l'une des causes de son peu d'audience internationale. En effet, les modes

de production et de distribution de ce cinéma ne se prêtent que difficilement à l'internationalisation du capital qui est un des traits dominants de l'industrie cinématographique mondiale, et dont le cinéma d'Afrique francophone, financé en grande partie par des capitaux français, témoigne à sa manière (1).

(*) Cet article fait partie d'un ensemble que G. Hennebelle se propose de faire paraître dans un numéro futur de *CinémaAction*.

(1) Cf. F. Balogun, décembre 1981.

Il y a aujourd'hui près de 200 salles de cinéma au Nigeria; si nous comptons une moyenne de trois projections quotidiennes nous pouvons tabler sur un chiffre de spectateurs quotidiens situés entre 100 et 200 000 personnes (2). Nous sommes bien conscient du caractère imprécis de ces chiffres mais ils donnent néanmoins un ordre de grandeur plausible. Remarquons cependant qu'ils ne prennent pas en compte des modes d'exploitation et de distribution non orthodoxes, comme par exemple le fait de projeter un film au cours de la tournée d'une troupe de théâtre; le nombre actuel de spectateurs de cinéma doit donc être beaucoup plus élevé. Il est cependant certain que la demande potentielle d'un pays de 80 millions d'habitants est bien supérieure aux chiffres que nous pouvons avancer à l'heure actuelle. Nous sommes donc dans une situation qui autorise tous les espoirs aux futurs investisseurs, et qui explique en partie les modes de production que nous allons examiner.

Du côté de l'offre de films, la situation ne manifeste pas l'émergence d'un cinéma nigerian: une étude des films projetés à Lagos du 26 juin au 10 juillet 1980 montre que les pourcentages respectifs de films orientaux, occidentaux et nigerians s'établissaient ainsi (sur un total de 246 films projetés) :

Films orientaux.....	73 %
Films occidentaux (euro-américains).....	25 %
Films nigériens	2 % (3).

Le marché du spectacle est à conquérir, à la condition bien évidemment de franchir la barrière des circuits de distribution et des réseaux d'exploitation. C'est à ce niveau, celui de l'aval, que résident les vrais pouvoirs du cinéma; or, c'est justement là que les Nigériens n'ont pas le contrôle des opérations puisque circuits et salles sont toujours en majorité contrôlés par des intérêts étrangers : « Le décret d'indigé-

nisation de 1972 a donné le monopole de la distribution et de l'exploitation du cinéma aux Nigériens, tout en laissant intact le terrain de la production. Bien que cette loi soit toujours en vigueur le gouvernement n'a rien fait pour l'appliquer... » (4).

Le cinéma nigérian n'a pas accès dans des proportions significatives aux écrans des salles de cinéma; il lui faut donc trouver d'autres débouchés et nous voudrions ici expliquer comment le cinéma nigérian est conduit à reprendre les modes de distribution et d'exploitation du théâtre populaire pour arriver devant le public nigérian.

du théâtre au cinéma

Le théâtre nigérian est aussi vivant dans les universités que dans les rues. Le premier long métrage nigérian *Kongi's Harvest*, était tiré d'une pièce de Wole Soyinka, mis en scène par un américain et coproduit par des Nigériens et des Américains. Le film fut un échec; il était trop marqué par la forte personnalité théâtrale de Wole Soyinka, aussi sensible dans son écriture que dans son jeu, et mal adaptée au cinéma. Travailler avec des acteurs populaires, c'est-à-dire des acteurs jouant habituellement en langue africaine (en yoruba), habitués aux tournées et aux circuits populaires paraissait un procédé plus séduisant. Ola Balogun a été le premier à travailler avec un groupe de théâtre yoruba — celui de Duro Ladipo — dans son film *Ajani-Ogun*. Le film devait connaître un grand succès à l'intérieur du Nigéria; une formule était trouvée, celle qui consistait à avoir recours à des vedettes populaires du théâtre nigérian, susceptibles d'attirer les foules.

Une étape supplémentaire dans les relations entre le cinéma et le théâtre nigerian était franchie en 1979 quand Hubert Ogunde « patron » du théâtre nigérian produisait un film tiré d'une de ses pièces les plus connues *Aiye* (1972). Hubert Ogunde ne jouait pas pour un producteur et un réalisateur étrangers : il était le producteur et

employait le réalisateur pour mettre en scène un film destiné à faire valoir un spectacle théâtral. Une troupe de théâtre populaire comme la sienne dispose en effet de nombreux atouts pour se lancer dans la production et la distribution cinématographiques. Depuis plus de 35 ans la troupe d'Hubert Ogunde parcourt le Nigeria. Le nom, la personne, les rôles d'Ogunde sont connus; cette célébrité lui a permis d'obtenir des revenus considérables par l'exploitation de sa marque de disques, de ses séries télévisées : il est devenu le maître du spectacle nigérian, celui qui représente son pays à l'exposition de Montréal avec son spectacle *Oh Ogunde*, celui qui ravive le moral des troupes pendant la guerre civile avec sa pièce, *Keep Nigeria One*. Il dispose des capitaux et du nom qui permettent d'investir dans un film. D'autant plus que le mode de diffusion des spectacles théâtraux résout le problème très épineux de la distribution. La troupe théâtrale a mis au point ses circuits de tournée à l'intérieur du pays. Elle joue toujours dans des salles qu'elle loue et aménage elle-même. La profession d'agent artistique n'existe pas et les hommes de théâtre préparent eux-mêmes leurs tournées : ils ont ainsi potentiellement un véritable circuit de distribution cinématographique. Il ne leur reste qu'à investir dans un projecteur de cinéma, à charger ce dernier sur le camion au moment du départ en tournée et voilà le film en voie d'être distribué; plus besoin de se préoccuper de l'expédition des copies et des contrats avec les intermédiaires : le producteur devient son propre distributeur et réalise à une échelle quasi artisanale l'intégration verticale typique des réussites capitalistes dans l'industrie du cinéma.

Le producteur-distributeur ne possède pas de salle; il n'est donc pas directement exploitant. Mais il est en position de force pour négocier avec le propriétaire de la salle dans laquelle la troupe a l'habitude de se produire. En effet les groupes de théâtre populaire, comme celui d'Ogunde, jouent en général dans des bars, des hôtels, des écoles ou des salles municipales (town halls) aménagés pour l'occasion en salle de théâtre grâce à l'apport de chaises et d'une sonorisation (5). Ces aménagements suffisent à transformer ces

(2) Cf. *The development of film industry in Nigeria, Lagos, 1979, p. 53.*

(3) Cf. Oduko, 1981.

(4) *The development and growth of the film industry in Nigeria, Lagos, 1979, p. 9.*

salles en cinémas. Leur propriétaire est en fait tenu de faire des conditions favorables aux comédiens car il n'a pas seulement affaire à un distributeur de films avec lequel il correspondrait à distance, mais à un groupe d'acteurs célèbres, dont il tient à conserver les visites lucratives. L'exploitant est alors sous la dépendance du producteur-distributeur, lequel peut — en personne puisqu'il se charge généralement de la projection —, contrôler la vente des tickets, source permanente de fraude et d'escroquerie à l'encontre des distributeurs et des producteurs, qui perçoivent un pourcentage sur des recettes. Celles-ci sont systématiquement sous-évaluées comme le montre fort clairement un article de l'ouvrage collectif déjà cité sur l'industrie nigériane du cinéma et intitulé **The Shortcomings of producing films in Nigeria** qui détaille les différents « rackets » dont sont victimes les producteurs et les distributeurs de films (p. 69). Hubert Ogunde, producteur-comédien de théâtre, est placé dans une situation idéale pour devenir comédien, producteur et distributeur de films.

Une telle configuration est certes économiquement rentable pour le producteur et permet de financer localement une entreprise de production cinématographique. Elle assure la distribution et l'exploitation du produit sur les circuits nationaux, mais ne peut promouvoir le produit à l'extérieur du pays. Il faudrait tirer de nouvelles copies, gérer à distance leur distribution, contrôler à distance leur exploitation, donc disposer d'un savoir-faire industriel et commercial qu'une entreprise familiale de théâtre populaire, aussi prospère soit-elle, n'a pas à sa disposition. Les structures d'une exploitation locale sont en place et faciles à contrôler : le marché international demeure, lui, inaccessible.

Le principal défaut d'un tel système outre son caractère inexportable, est de mettre le cinéma entièrement sous la dépendance des gens de théâtre, de faire du cinéma le serviteur du théâtre. Or les traits principaux de ce type de théâtre, notamment le vedettariat, le goût

pour les numéros d'acteurs, font partie du style dramaturgique du théâtre populaire et ne peuvent passer sans transposition à l'écran. Et si la vedette est en même temps producteur et distributeur, le réalisateur de cinéma n'a aucune possibilité de faire entendre un point de vue critique, à supposer qu'il en ait un et qu'il se préoccupe d'adapter à l'écran et non de filmer du théâtre.

Le cinéma nigérian trouve ainsi, grâce aux relais des vedettes de théâtre un marché intérieur; il devient donc un cinéma populaire et national (6). Cette vitalité économique n'est cependant pas immédiatement un gage d'originalité artistique. Le problème d'une écriture cinématographique, appuyée sur les ressources dramatiques — et économiques — du théâtre populaire demeure entier. Nous allons essayer de montrer comment un film récent s'est efforcé de le traiter.

une production yoruba : Efunsetan Aniwura

Le film **Efunsetan Aniwura** (7) est tiré d'une pièce, écrite en yoruba par Akin Isola, professeur de littérature africaine à l'Université d'Ife; cette pièce, dont le film porte le titre, est à sa manière, un best-seller de la littérature yoruba puisque de 1970 à 1977 elle a connu quatre rééditions, et qu'aujourd'hui une traduction française est en préparation. Le succès s'explique par l'importance du thème politique — le pouvoir d'une femme —, par la qualité de l'écriture qui emprunte à la riche tradition de la poésie yoruba, et par le goût des élèves en pays yoruba pour le théâtre. De surcroît, la pièce a fait l'objet d'une adaptation télévi-

sée due à Ishola Ogunsola dans la série de théâtre yoruba : **Tiata Yoruba**, lancée au début des années soixante-dix par Adebayo Faleti.

Le sujet de la pièce, dont nous avons pu lire la version française, est le pouvoir despotique exercé par leur présidente (Iyalode) sur les femmes d'Ibadan. Sa cruauté de femme stérile — telle est l'explication suggérée — atteint une manière de sommet avec la décapitation d'une de ses esclaves coupable d'être devenue enceinte des œuvres d'un autre esclave. Ce dernier, le héros du film, joué à l'écran par Ishola Ogunsola, veut se venger de la cruauté de sa maîtresse et alors qu'il a pu la surprendre et se prépare à l'assassiner, elle le subjugue grâce aux pouvoirs surnaturels des « gris-gris » dont elle s'entoure.

L'affaire est cependant portée au conseil de ville par le peuple d'Ibadan, ému des excès de la présidente; elle est finalement destituée et mise à mort. Cruauté, magie, émeute, mise à mort, sont de bons ingrédients pour un spectacle, mais ils risquent d'entraîner sur la pente du mélo un film qui ne peut avoir recours au rythme de la parole yoruba, avec la même intensité qu'une pièce écrite.

Une des particularités du film tiré de la pièce que nous venons de résumer est d'avoir été tourné par une équipe entièrement nigériane. Pour Bankole Bello le réalisateur, qui a été l'assistant d'Ola Balogun, il s'agit d'une première puisque Balogun, par exemple, comme les autres cinéastes nigériens, faisait appel à des opérateurs étrangers. Le film a cependant été monté à Londres par un Anglais et il n'est donc pas encore un produit entièrement nigérian.

Il est d'autre part le produit d'une équipe dont le noyau est formé de professeurs de l'Université d'Ife : B. Bello lui-même responsable de l'unité cinématographique de l'Université, A. Isola, dont la pièce a été adaptée, Folabo Ajayi, seule femme de l'équipe de tournage dont le travail de costume et de maquillage contribue en grande partie à la réussite visuelle du film.

Ces universitaires — qui utilisaient aussi le matériel de l'Université — ont travaillé avec des troupes de théâtre populaire; nous retrouvons

(5) Cf. E. Clark, **Hubert Ogunde, The making of Nigerian theatre**, Londres, Oxford University Press, 1979, p. 149-153 pour une liste des « théâtres ».

(6) Outre *Aiye* (Ola Balogun) et *Ajani-Ogun* (Ola Balogun) déjà cités, plusieurs autres films utilisent les talents et les ressources du théâtre populaire nigérian (qui est un théâtre yoruba). Ce sont : *Ija Onimira* (1977) (Ola Balogun), *Kadara* (1980 : Ade Love), *Jaiyesimi* (1980 : Freddie Good).

(7) Nom d'une des *Iyalode* du siècle dernier, celle-ci est la présidente de l'association des revendeuses et des artisanes, qui, à Ibadan, première ville yoruba, représentait ses mandantes au sein du conseil du *Baale* — chef élu de la ville. La fonction d'*Iyalode* était donc économiquement — vu la taille d'Ibadan — et politiquement — vu la participation au conseil — importante. (Cf. N.A. Fadipe, *The Sociology of the Yoruba*, Ibadan : Ibadan University Press, 1970, p. 253.)

ainsi une configuration bien connue de la création culturelle au Nigéria dans laquelle les universitaires et les comédiens ambulants (professional itinerant theatre groups) travaillent ensemble. Les résultats de cette collaboration ont donné dans les années soixante les spectacles de Duro Ladipo et l'adaptation de *l'ivrogne dans la brousse* par Kola Ogunmola. Ils donnent aujourd'hui le premier film tourné par une équipe entièrement nigériane.

Comment se passe concrètement ce travail en commun ? Au cours de plusieurs journées d'entretiens à l'Université d'Ife, alors que son film venait de sortir, Bankole Bello nous a expliqué comment il avait réalisé son projet.

La collaboration entre universitaires et comédiens populaires a commencé dès l'écriture du scénario : B. Bello et Ishola Ogunso-la ont écrit ensemble le scénario en anglais, avec dialogues en yoruba. L'homme de théâtre était ainsi associé à la conception du projet et pas seulement à son interprétation. Ishola Ogunso-la est d'autre part secrétaire général de l'Association des troupes nigériennes de théâtre (Nigerian Theatre Practitioners) qui comprend 150 groupes différents : le président d'honneur (Patron) de l'association est Hubert Ogunde. L'équipe de réalisation était ainsi en contact avec le « syndicat » des acteurs, à travers son secrétaire général, et pas seulement avec une seule troupe, ou quelques troupes. Le « syndicat » devait prendre en charge l'organisation matérielle de la production. L'entreprise était de taille puisque le tournage a duré 27 jours dans un village voisin d'Ibadan et a rassemblé 22 groupes de théâtre différents, tous associés au film et faisant office de figurants ; les deux vedettes étaient issues du groupe d'Ishola Ogunso-la, qui avait déjà représenté à la télévision *Efunsetan*, mais des acteurs d'autres groupes apparaissaient aussi dans les rôles principaux. Les problèmes d'intendance, de régie, de distribution, considérables dans un tournage de cette ampleur étaient tous pris en charge par l'association des comédiens qui devenait, de fait, co-productrice du film. C'est donc à une collaboration fonctionnelle plutôt qu'à une prestation de services (emploi d'acteurs par les cinéastes ;

emploi de cinéastes par les comédiens) que le tournage a donné lieu. A en croire B. Bello le site du tournage avait été transformé en un véritable village de cinéma, dont la population était entièrement composée de figurants. Le tournage était effectué en décors naturels. Les problèmes du maquillage de cinéma en plein air, par exemple, nouveaux pour des spécialistes de théâtre comme Fola Ajayi devaient être résolus sur place sans possibilité de juger des résultats obtenus par une projection quotidienne des « rushes » du tournage, le laboratoire se trouvant en Angleterre ! Ces problèmes de mise au point artistique ne sont pas graves pour le cinéma documentaire tourné en Afrique, mais deviennent très sérieux pour le film de fiction à dimension socio-historique. Il faut pouvoir juger à l'écran du rendu des costumes, des décors, des maquillages, pour éventuellement modifier ce qui n'est jamais qu'une série d'essai dans un cinéma sans tradition professionnelle nationale.

du public de théâtre au public de cinéma...

Au terme du tournage B. Bello est parti en Angleterre avec le film exposé : il en est revenu deux mois plus tard avec une copie du film et près de 15 000 livres de dettes (dont 30 000 dues au monteur). Il vaut la peine de s'arrêter sur l'importance du crédit consenti par le laboratoire : plus de 100 000 francs français, ce qui montre bien que le laboratoire connaît les possibilités du marché cinématographique nigérien et sait que ses créances seront rapidement recouvrées.

Le calcul est juste : le film sorti le vendredi 27 novembre a rapporté en quatre jours de quoi rembourser les dettes contractées à l'égard du monteur. Dans une salle d'Ibadan, un motel loué pour l'occasion, les actrices d'Ishola Ogunso-la jouaient le rôle de projectionniste, de caissières et d'ouvreuses ; le prix des places était, pour cette exclusivité de quatre et six Naira (1 Naira égale 8 francs). La salle contenait 600 personnes et le film passait trois fois par jour devant une salle

comble. La moitié de la recette revenait aux producteurs, c'est-à-dire à B. Bello, et devait lui permettre de payer le monteur.

Ce mode d'exploitation n'est pas sans risques : le film n'existe qu'en une seule copie ; les rayures, les cassures le marquent rapidement car les conditions de projection ne sont pas excellentes. Pourtant, un tel artisanat de la distribution et de l'exploitation permet des essais qu'une lourde structure industrielle empêcherait, ou rendrait très coûteux. Ainsi le public des premières séances n'a pas compris qu'un plan suive la mort de la présidente. Le public souhaitait en rester sur le « climax » de la mise à mort de la cruelle mégère.

Qu'à cela ne tienne : pendant le week-end Bankole Bello ramène la copie à l'Université où il dispose d'une table de montage et d'une colleuse, coupe la dernière séquence et remet le film dans le circuit, amputé de la fin qui ne plaisait pas au public.

Pourquoi cette fin déplaisait-elle au public ? Parce qu'elle n'était pas dans la pièce de théâtre que la majorité du public connaissait ! Le public regarde le film à travers la pièce de théâtre et le juge en partie suivant qu'il est conforme ou non à ce qu'il connaît. Nous abordons à travers l'exemple de cette coupure la question de la possibilité d'une écriture cinématographique originale qui prenne cependant appui sur le théâtre, mais sache lui imposer le rythme propre au cinéma. Il y a en effet dans le recours aux acteurs et aux pièces de théâtre un grand nombre d'éléments positifs : un mode de production, de distribution et d'exploitation qui reste sous le contrôle des responsables artistiques, l'attrait publicitaire des grands noms de la scène yoruba — Yshola Ogunso-la et une trentaine de groupes —, la notoriété d'une œuvre qui est, à sa manière, un succès de la littérature yoruba. Il y a cependant dans ce recours au théâtre une difficulté majeure : le cinéma se trouve en situation de dépendance par rapport à une autre forme d'expression. Bankole Bello nous l'a confié, confirmant en cela une remarque profonde que nous avait faite Hubert Ogunde il y a plus de dix ans lors d'un entretien à Lomé : il faut tout expliquer au public. Or, au

cinéma, il ne faut pas tout montrer et il faut parfois montrer autre chose; le récit peut procéder par ellipses, ou au contraire trouver des « respirations » visuelles, comme la dernière séquence d'un village où la paix était revenue après que justice a été rendue. Le grand public formé à un théâtre qui se veut didactique autant que récréatif est parfois perdu devant les « raccords » propres à l'écriture cinématographique. Le lecteur comprendra bien que nous nous trouvons ici en face d'un problème fondamental que nous n'avons pas la prétention de traiter à fond, mais qui est central dans la création audiovisuelle : il faut transposer au cinéma des écritures dramatiques ou romanesques. Ce qui peut sembler un atout — disposer d'un texte ou d'une troupe rodée —, peut se révéler un handicap car les automatismes de la scène ou du roman ne peuvent s'accepter sans modification à l'écran.

Le travail en commun sur le scénario, méthode choisie par B. Bello et Ishola Ogunsola, a porté ses fruits puisque le film se caractérise par une maîtrise du rythme narratif : les longues scènes du spectacle original sont oubliées. Les numéros d'acteurs ou de danseurs auxquels les tirades poétiques pouvaient donner lieu ont été réduits au minimum et ne viennent pas alourdir l'action. Seule demeure l'absence de familiarité des acteurs de théâtre avec l'écran : elle les pousse à des mimiques exagérées et fait ressortir par instant le cabotinage. Pourtant si nous comparons Efunsetan avec Ajani-Ogun ou avec Kongi's Harvest, que nous avons pu voir au moment de leur sortie, nous sommes frappés par la maîtrise de la direction d'acteur et par une acclimatation à la caméra, qui est sans doute le résultat de la méthode collective de tournage employée. On n'a que très rarement le sentiment que les acteurs sont venus faire « un numéro » devant la caméra, sentiment bien souvent présent dans les films précédents...

La tonalité générale du film est au contraire celle d'une certaine réserve; on ne peut cependant s'empêcher de regretter que le réalisateur n'ait pas disposé d'une autorité suffisante sur les comédiens pour distribuer différemment les principaux rôles masculins. En effet la

majeure partie du film se déroule dans la concession des esclaves et nous montre leurs conditions de vie en insistant sur la dureté de celles-ci. Or les principaux rôles masculins sont joués par les vedettes théâtrales masculines; c'est notamment le cas de l'amant de la malheureuse esclave décapitée, joué par Ishola Ogunsola, dont la mine replète et l'embonpoint aimable ne correspondent pas aux conditions de vie qui nous sont dépeintes.

A vrai dire, ce qui à la scène peut passer pour effet de distance, et être accepté tant le degré de conventionalité est fort, n'est pas toléré dans un cinéma narratif qui cherche à créer des mécanismes d'identification, mis en échec par l'aspect physique des personnages.

pour conclure

Ce que Françoise Balogun appelle dans un article récent du *Monde Diplomatique* le jeu très « commedia dell'arte » des acteurs populaires, et qui est effectivement un handicap pour le passage à l'écran, n'est pas une donnée intangible des relations entre le théâtre et le cinéma. Il faut que les hommes de théâtre et les cinéastes créent les modalités d'une véritable collabora-

tion, analogue à celle qui s'est instaurée dans les années soixante entre théâtre populaire et théâtre universitaire.

Les acteurs populaires considèrent — et ils n'ont pas tort — que ce sont, eux, les vedettes du spectacle nigérian. Ils ont créé un moyen d'expression, ils ont un public, des circuits de salles, un répertoire. Ils voient le cinéma comme un moyen de rentabiliser encore leur répertoire, mais ne comprennent pas que ce nouveau moyen d'expression demande à être appris. Il ne faut pas craindre alors d'avoir une démarche pédagogique, respectueuse du talent et des compétences des acteurs populaires, mais soucieuse de sa propre intégrité artistique. Ce n'est donc pas le cinéma commercial, avec ses modes de production, et sa division du travail, qui pourra modifier les attitudes des comédiens populaires. Il nous semble, par contre, qu'une entreprise conduite avec sobriété, tact, et talent comme celle qui vient de donner Efunsetan Aniwura représente un pas important dans la direction d'une meilleure compréhension réciproque entre le cinéma et le théâtre nigériens, qui est la seule garantie d'un développement de la création.

Alain RICARD,
C.N.R.S.-I.L.T.A.M.,

Maison des Sciences de l'homme,
Talence-Bordeaux.

bibliographie

F. Balogun, « Un cinéma au stade de l'adolescence », *Le Monde Diplomatique*, décembre 1981, p. 41.

O. Balogun, contribution, in *The education of the film maker : an international view*, Paris/New York : Unesco/American Film Institute, 1975, p. 33-41.

P. Haffner, *Essai sur les fondements du cinéma africain*, Abidjan : Nouvelles éditions africaines, 1978, 274 p.

G. Hennebel et C. Ruelle, « Cinéastes d'Afrique noire », *CinémaAction/Afrique littéraire et artistique*, 49, 1978, 192 p.

B. Jeyifo, *The Yoruba professional itinerant theatre : oral documentation*, vol. II, English edition. Division of Culture, Federal Ministry of Social Development Youth, Sports and Culture, Lagos, Septembre 1981., 222 p.

O.A. Oduko, *The political, economic and cultural impact of foreign films in Nigeria*, Lagos : Institute of mass communication, tapuscrit, 1981, 12 p.

A. Opubor et O. Nwuneli, *The development and growth of the film industry in Nigeria*, National Council of Arts and Culture : Lagos/Third Press International : Lagos/New York, 1979, 120 p.

A. Ricard (sous la direction de), *Le théâtre populaire en Afrique de l'Ouest*, *Revue d'Histoire du théâtre*, 1, 1975, 104 p.

E. Clark, Hubert Ogunde, *the making of Nigerian theatre*, Londres : Oxford University Press, 1979, p. 149-153.

N.A. Fadipe, *The sociology of the Yoruba*, Ibadan : Ibadan University Press, 1970, p. 253.