

EN DIRECT...

...de Budapest

la conférence de l'Eadi, à l'heure de Cancun et de Paris

Nous avons conscience que ce texte, pour un compte rendu de conférence, est publié par nous un peu tardivement. Nous n'avons pu le faire passer auparavant étant donné l'abondance de nos articles et nous estimons qu'il garde tout son intérêt.

La deuxième conférence générale de l'Eadi (1) dont l'objectif était de promouvoir l'idée d'une nouvelle forme de compréhension internationale, s'est tenue à Budapest en novembre 81, avec la participation remarquable de Willy Brandt qui, dans son discours introductif, engagea l'Europe à prendre de nouvelles initiatives, et à réorienter sa stratégie de coopération. Cette volonté d'ouverture de l'Eadi, s'est traduite par l'élargissement des membres participants aux partenaires des pays non européens, rompant ainsi avec la ligne adoptée, lors de la première conférence à Milan en 1978. En effet, l'Eadi, jusqu'à présent, restée confinée aux problèmes essentiellement européens, est amenée, selon son président Louis J. Emmerij, à réexaminer ces problèmes et à en élucider les implications pour les pays moins avancés. Des séances plénières et des séances de travail, il ressort de nombreuses interrogations, particulièrement en ce qui concerne les rapports Nord-Sud. Relevons, entre autres :

- **Crise de développement ou crise du modèle de développement ?** Amir Jamal, ministre tanzanien des Finances, s'est interrogé et a interrogé les participants sur le fait que les nombreux projets relatifs au développement des jeunes nations sont uniformisés, et que le lien entre le développement et les structures humaines spécifiques à chaque pays demeure ignoré. De l'ensemble des communications, il apparaît que le déphasage persistant entre pays riches et pays pauvres, altère la politique de coopération qui, en conséquence, devient une contrainte pour les hommes, au lieu d'être une aide et un soutien. R. Preiswerk (Genève) a insisté, quant à lui, sur le fait que coopération et développement ne sont pas concevables en valeur absolue, mais doivent être relativisés, donc être définis en terme de choix, en fonction de critères, clairement objectivés. Dans le même esprit, la raison d'être d'une coopération ne devrait plus être, pour A. Haslbach, secrétaire exécutif de l'Eadi, de chercher à influencer en imposant un modèle, mais d'essayer de conjuguer les efforts sur la base d'une juste perception des problèmes.

- **Coopération et relations inter-étatiques :** G. Fossi (Ocde) a montré que les rapports dominant/dominé ont trop souvent caractérisé la coopération. Il s'est créé un déséquilibre structurel dans les échanges, et les relations Nord-Sud souffrent d'une constante

interdépendance asymétrique. Toutefois, l'optimisme demeure car, rappelle Fossi, les pays du Tiers monde ont atteint une certaine maturité et revendiquent le droit de connaître, désormais, le pourquoi et le comment des manipulations que l'on fait sur leurs propres réalités. Par ailleurs, des changements notables agitent les jeunes nations, ce qui appelle, selon F. Delich (Argentine), un renouvellement des concepts.

- **Développement et structures internes :** Quelles que soient les analyses, tous les participants ont établi un constat d'échec à propos des projets de développement. En effet, les efforts de redressement, de plus d'une décennie, n'ont pas donné les résultats escomptés. Pour certains, comme F. Delich, une des raisons est à rechercher dans le fait que les programmes d'éducation à l'échelle du Tiers monde, s'avèrent en deçà des exigences de l'époque, d'où la persistance des déficiences dans le développement. Pour d'autres, le handicap, estimait Mustapha M. Ahmed (Égypte), apparaît dans les conceptions régionalistes des pays moins avancés. A l'absence d'un consensus, s'ajoute le lourd mécanisme de coopération et d'aide extérieure, de sorte que les difficultés subsistent : codification de financement, difficultés d'une politique d'investissement, politique rendue complexe par la précarité des structures internes.

- **Travaux et thèmes des différents groupes.** Le programme de la conférence comportait une vingtaine de « groupes de travail ». Outre les thèmes classiques que l'on retrouve dans toute problématique du développement (restructuration économique et politique de l'emploi, rôle de l'État, affaires internationales monétaires et financières...), relevons l'introduction de nouvelles perspectives telles que : Distribution du revenu et stratification sociale (H.P. Nissen) ; Migration inter-

(1) Eadi : Association européenne des Instituts de recherche et de formation en matière de développement. (European association of development research and training institutes.)

nationale et développement (D. Carrière); Stratégie de développement et besoins fondamentaux (M. L. Swantz); Science et technologie au service du développement (J. Pickett); Processus culturels et développement (R. Preiswerk); Environnement et développement (Z. Dobrosk); Femmes et développement (Marie Eliou) (2); A travers les interventions, est apparue la pluralité des approches, tant au niveau des faits observés que dans le domaine des formulations théoriques.

• **Sur le plan théorique :** nombreux sont ceux qui ont relevé une certaine convergence des problèmes entre les pays industrialisés et les pays du tiers monde, telles les questions relatives à l'environnement, l'écologie, l'émergence des cultures et leur intégration dans la problématique du développement. D'autres réflexions ont porté sur la notion de développement endogène qui se définit par la mise en place des structures internes adéquates, et l'affirmation des liens de coopération sur le mode égalitaire. Cette notion constitue actuellement la pierre angulaire des rapports Nord-Sud. A cet égard, M. Deschverel (Luxembourg) souligne que l'absence d'endogénéité entraîne des difficultés de corrélations entre d'une part, l'apport, le dynamisme des divers groupes sociaux, et d'autre part, l'emploi des facteurs socio-culturels, comme stimulus du développement.

• **Sur le plan des faits observés sur le terrain :** il a été constaté que les efforts entrepris dans certains pays au sud du Sahara, par exemple, pour développer les secteurs prioritaires (aide à la planification, mise en œuvre de projets techniques et économiques, de formation et d'encadrement...) se sont heurtés souvent à l'absence d'harmonie entre ces derniers et les milieux auxquels ils étaient destinés. Stella P. Kwiers (Bit, Genève), a rapporté que dans la plupart des cas, divers programmes d'aide et de travaux sont parachutés, et ne tiennent pas compte des motivations des communautés villageoises. On a abouti, en fin de compte, à des résultats inverses; au lieu d'accélérer le développement, il se produit un phénomène de distorsions au sein des groupes, notamment entre les hommes et les femmes. W. Sadzikowski a rappelé que, toutefois, l'adaptation des organes de supervision, sont du ressort

des gouvernements. En conclusion, l'accord s'est fait autour de l'idée que, pour être opérante, la politique d'aide devrait résulter d'une analyse de la situation, non pas à partir de l'imaginaire ou de la convenance de l'observateur étranger, mais selon les caractéristiques des groupes sociaux et d'une juste appréciation de leurs besoins fondamentaux.

Enfin, les analyses, relatives au problème des **Femmes et du Développement**, convergent pour dépasser tout conformisme quant à la condition féminine; s'agissant des pays du Tiers monde, un développement endogène ne saurait se passer de l'apport des femmes en tant qu'acteurs sociaux. M. Eliou admet que le rôle des femmes, force d'entraînement et de développement, rencontre des obstacles. L'auteur porte ses réflexions sur les démarches nécessaires pour surmonter les entraves dans ce domaine.

• **Vers une entente globale, et une interdépendance symétrique.** Les participants ont été unanimes à reconnaître la complémentarité des besoins et des échanges entre pays développés et pays moins avancés. Cependant, les rapports Nord-Sud restent perturbés par l'antagonisme Est-Ouest, antagonisme qui se traduit par la multiplicité et la diversité des réseaux militaires, économiques, stratégiques. Force est de relever que les vieux concepts, affirme W. Brandt, ne sont plus opérants et ceux qui s'obstinent à les faire ressurgir se mettent dans des positions indéfendables. W. Brandt se félicite, enfin,

qu'à Cancun comme à Paris, sectarisme et intransigeance n'ait pas prévalu, du fait de la détermination des chefs d'État des pays riches et des pays en voie de développement, de parvenir à une entente sur l'ensemble des questions Nord-Sud. L'entente est, certes, globale, et des réformes ont été envisagées dans les domaines de l'emploi, de nouvelles ressources monétaires, du problème de l'alimentation, des modalités de financement de matières premières. La considération de ces questions à Cancun et à Paris est, pour W. Brandt, un gage de bonne volonté et un signe encourageant. Les relations Nord-Sud ne doivent pas avoir, pour fondement, la charité, mais un équilibre constant et simultané d'intérêt.

Par cette conférence, l'Eadi a apporté un nouvel éclairage sur toute une série de problèmes qui ponctuent les difficultés des pays en voie de développement. Elle a de même favorisé une réelle concertation entre les spécialistes des pays avancés et ceux du Tiers monde. Certes, des difficultés, tant au niveau de l'approche que dans la formulation des concepts de base subsistent. Il n'en demeure pas moins que la conférence générale de l'Eadi s'inscrit dans la lignée des travaux, études, recherches, pour promouvoir une nouvelle forme de compréhension et de coopération internationale.

Abdallah Elfaleh Salah (*)

(*) Auteur de la communication : L'émergence des cultures, enjeu stratégique dans les relations internationales.

... du Burundi

une image de la culture française dans les montagnes du Burundi

Responsable du petit Centre culturel français de Gitega sur les hauts plateaux du Burundi, je côtoyais depuis trois ans de nombreux enseignants, étudiants et fonctionnaires burundais, élite provinciale très consciente du rôle de la langue française dans son évolution sociale. L'acquisition de notre culture

était bien pour eux un besoin, mais ce désir de connaissances me semblait contradictoire avec une méfiance souvent exprimée à l'égard du contenu de notre diffusion culturelle. Je voulais mieux connaître ce que représentait pour eux l'image de notre culture.

(2) Respectivement coordinateurs des pays : République fédérale d'Allemagne, France, Finlande, Grande-Bretagne, Suisse, Pologne, Grèce.

En collaboration avec un groupe de professeurs burundais, j'élaborais un questionnaire sur la littérature, la poésie, le théâtre, le cinéma, l'histoire, la presse, la radio, la langue et les institutions françaises. Afin de limiter ce sondage aux différents domaines de l'oralité, nous décidions de ne pas inclure des représentations telles que la peinture, l'architecture, la musique.

En février 1982, je diffusai trois cents questionnaires dans les lycées, les administrations et aux abonnés du centre culturel.

Cette enquête, malgré quelques appréhensions, fut finalement bien perçue par les interlocuteurs concernés. Le fait que le questionnaire soit anonyme en facilita certainement sa diffusion. A noter que la majorité des questions étaient ouvertes; quelques-unes, cependant, plus précises, proposaient un choix de plusieurs réponses.

Après un long dépouillement des réponses, un classement par fiches des différents thèmes abordés, j'obtenez tous les éléments pour passer à l'interprétation des résultats. Il est à remarquer qu'au cours de cette interprétation, j'ai pu introduire un mécanisme d'auto-censure car, la plupart des personnes interrogées appartenaient à un milieu dont je connaissais la demande au niveau culturel.

présentation des résultats du sondage

littérature, poésie, théâtre, philosophie

Les grandes œuvres romantiques et classiques sont les plus souvent nommées. Le personnage de Victor Hugo semble de loin emporter la palme aussi bien pour le roman que pour le théâtre et la poésie. De nombreuses allusions sont faites à sa personnalité historique. Le roman « les Misérables » recueille les plus gros suffrages. En deuxième position, vient le théâtre classique : Corneille, Racine, Molière; avec une mention particulière pour « le Cid » et « le Bourgeois gentilhomme ».

En poésie, Ronsard est le plus connu après Victor Hugo. Lamartine, Vigny et Heredia se partagent équitablement le reste des suffrages. Pour la philosophie, Voltaire, Sartre et Camus se retrouvent à la même tribune. A noter que Guy des Cars semble représenter à lui seul le roman contemporain.

histoire

La Révolution de 1789 reste l'événement le plus important. Napoléon arrive en tête avant Louis XIV et de Gaulle au palmarès de la plus célèbre personnalité historique française. Si l'on envisage la période contemporaine, les événements les plus déterminants sont la Deuxième Guerre mondiale et l'avènement du socialisme le 10 mai 1981. Par ailleurs, les Français sont considérés comme politiquement engagés devant les grands événements du monde.

cinéma

En ce qui concerne le cinéma, les films les plus remarquables sont essentiellement les créations de type « grands spectacles », adaptations d'œuvres romantiques ou historiques : « Les Misérables », « la Chartreuse de Parme », « la Bataille du rail », « la Guerre du Pacifique ».

Les films policiers interprétés par Alain Delon et Jean-Paul Belmondo sont aussi souvent nommés.

A la question posée : quelle est l'originalité du cinéma français ? La qualité technique, les thèmes traités, le jeu des acteurs. Il a été le plus souvent répondu : les thèmes traités.

presse et radio

Le journal « Le Monde » représente à lui seul la presse française. Il fait l'unanimité. Le sérieux, l'objectivité, la précision dans l'information sont les principaux qualificatifs qui le définissent. Puis viennent « Paris Match », « l'Express » et « le Nouvel Observateur » pour les revues hebdomadaires. « Le Monde diplomatique » est quelquefois mentionné. A noter que la revue « Jeune Afrique » est classée parmi les journaux français les plus connus. Plus généralement, la presse française est reconnue pour la qualité de son information.

Les émissions les plus écoutées de Radio France Internationale sont les actualités et tout particulièrement les séquences sur l'actualité africaine. « Radioscopie » était, semble-t-il, très appréciée.

A la question posée : RFI diffuse une information : objective, orientée, insuffisante ? L'information proposée est considérée comme orientée.

langue française :

A la question posée : quelle est la caractéristique qui peut le mieux expri-

mer l'originalité de la langue française : la clarté, les nuances, les difficultés. Il a été répondu, le plus souvent, les nuances. Par ailleurs, ce sont les grands auteurs français qui sont à l'origine de la richesse culturelle de la langue.

institutions françaises

L'Académie française est l'institution la plus connue. Quand il s'agit de définir ce que représente « la démocratie française », on s'est le plus souvent intéressé à l'organisation politique.

interprétation des résultats du sondage

Il est évident que ces informations recueillies ne sont que partielles et significatives du contexte dans lequel cette enquête a été menée. On retiendra notamment plusieurs facteurs de conditionnement ou de motivation aux réponses : niveau de scolarisation, méfiance à l'égard des questions trop directement idéologiques, souci de se conformer aux réactions les plus courantes en évitant de donner une réponse trop originale. Cependant, si l'on envisage l'ensemble des réponses sur les différents thèmes, il se dégage un certain nombre de constantes qui permettent de proposer une analyse.

image conformiste, académismes et stéréotypes officiels de la culture française

Dans tous les domaines abordés ce sont les éléments les plus conventionnels et les plus officiels que l'on a retenus :

- La Révolution française et le mythe de la Liberté.
- Victor Hugo et le romantisme.
- Le règne de Louis XIV et le théâtre classique.
- Napoléon et le mythe du personnage historique.
- L'Académie française et le journal « Le Monde ».
- L'esprit critique et le prestige politique de la France.

Cette image conformiste de notre culture peut s'analyser de différentes façons :

- Le niveau de scolarisation et de culture générale des personnes interrogées détermine une vision limitée aux stéréotypes. On ne connaît d'une culture que ses aspects les plus voyants

véhiculés par des institutions et un comportement collectif : écoles primaires et secondaires, médias officiels, systèmes de défense à l'égard d'une culture étrangère.

— Le mythe a aussi une fonction sécurisante. Posséder un certain nombre de points de repère facilite l'appréhension d'une culture. Alors, Victor Hugo, Napoléon, Jean-Paul Sartre sont considérés, à tort ou à raison, comme des personnalités déterminantes dans la connaissance de la culture française.

— Mais l'existence de cette image de la culture française n'est pas seulement le fait des Burundais. Elle est aussi fonction de la diffusion culturelle officielle de la France à l'étranger. Cette diffusion a eu longtemps pour fonction « la distribution » de valeurs culturelles prestigieuses, fonction d'aliénation dont nous percevons jusqu'à aujourd'hui les séquelles.

humanisme, romantisme et mythe du personnage historique

Même si l'image de notre culture demeure conventionnelle, elle révèle un attachement aux valeurs humanistes à travers le romantisme, la tragédie classique et le mythe du personnage historique.

Si Corneille, Voltaire, Victor Hugo, Vigny et plus près de nous Sartre et Camus sont les références de notre littérature les plus connues, c'est, sans doute, parce que ces auteurs participent directement à l'histoire à travers leurs œuvres ou même dans leur engagement personnel.

Par ailleurs, ces différents créateurs font vivre des personnages qui expriment de « grands sentiments » : l'amour, l'honneur, la liberté, la révolte, l'absolu. En ce sens, des hommes tels que Napoléon, Louis XIV et de Gaulle font figure de symboles. Ils sont les éléments privilégiés pour une identification à une image prestigieuse. Il est bien évident que des personnalités qui appartiennent aussi à notre culture telles que Pascal, Robespierre ou Louise Michel ne peuvent intégrer cette image prestigieuse n'ayant pas été reconnues par les critères de valeurs officiels.

Il est vrai que cette vision de la culture française n'est pas totalement extérieure à la personnalité africaine. La mystification du chef, une sensibilité humaniste, le pouvoir de l'imaginaire

appartiennent aussi à la mentalité traditionnelle.

vers l'élaboration d'une image de la culture française dans les montagnes du Burundi

Le Français serait impulsif, soucieux de liberté et d'indépendance, esprit critique passionné de raison, on se méfie de sa philosophie, on apprécie sa poésie.

Dans cette région des hauts plateaux du Burundi, la France est méconnue. La pseudoculture occidentale et francophone qui détermine très superficiellement le comportement culturel de l'élite provinciale de Gitega reproduit les schémas correspondant aux modes de vie et aux loisirs des fonctionnaires coloniaux belges. L'influence française est donc restée très limitée. Il n'est pas surprenant que la vision de notre culture demeure caricaturale.

L'impulsivité du caractère français est certainement ce qui étonne le plus souvent les Burundais.

Le Français s'engage, décide, lance des initiatives, sa démarche est rapide, son langage direct ; ce qui n'est pas sans provoquer chez ces pasteurs montagnards burundais, conformés aux principes de réserve et de prudence, des réactions surprenantes.

La notion de liberté et d'indépendance qui entre dans la définition de l'esprit français est essentiellement politique. La démocratie française, garantie par les principes de la Révolution de 1789 reste un modèle de liberté et de souveraineté. Aux yeux de nos interlocuteurs, le niveau de conscience politique des Français est très élevé car l'expression du pluralisme idéologique n'est pas victime de la censure politique.

L'esprit critique de notre bonne logique cartésienne n'est pas non plus bien perçu. Ce « travers » de la personnalité française semble effrayer la sensibilité africaine pour laquelle il est inconcevable de ne pas envisager la réalité de façon globale. Appliquer un raisonnement scientifique sur les phénomènes naturels, par exemple, est une démarche intellectuelle totalement étrangère à la philosophie traditionnelle.

Par contre, l'identification à la poésie classique et romantique est un phénomène intéressant. Dans « le Cid » de Corneille, Rodrigue est malheureux, mais à aucun moment il ne remet en cause sa condition de chevalier guerrier et son sens de l'honneur. C'est donc un personnage crédible. Le charme du langage poétique d'un Ronsard, Victor Hugo ou Lamartine séduit et rassure ces habitués de la palabre et du discours. Cela n'est pas surprenant car, la langue kirundi est célèbre pour ses effets poétiques et lyriques.

épilogue

Imaginons que nos amis burundais s'amuse à vouloir retrouver chez les Français qu'ils connaissent, coopérants, experts, commerçants, les sentiments et les vertus des personnages idéalisés de notre culture. Leur déception serait grande, elle révélerait pourtant un malentendu dans la relation.

Mais que dire de l'image de la culture africaine chez monsieur tout le monde français. Ne serait-elle pas chargée de poncifs sur le bon humanisme nègre, l'obscurantisme des coutumes traditionnelles ou la puissance et la force des grands guerriers noirs ?

Philippe Garcia de La Rosa

...du Togo

Lomé (Togo) - 18-24 juillet 1982

troisième rencontre mondiale des départements de français de l'Aupelf

Faisant suite à celles de Québec en 1972, de Strasbourg en 1977, la Troisième Rencontre mondiale des départe-

tements de français réunis à l'invitation de l'Aupelf et de l'Acct, s'est tenue à Lomé, Togo, sous le haut patronnage

du président de la République togolaise. Elle a rassemblé environ 350 participants venus de 98 pays.

Cette rencontre a témoigné de l'esprit d'ouverture des départements d'études françaises envers des cultures diversifiées, qui utilisent le français comme langue internationale, langue d'étude ou d'enseignement. Ceux-ci ont témoigné du fait qu'ils ne souhaitent plus seulement servir au rayonnement de la langue et de la culture française, mais aussi et surtout au développement social, économique et linguistique des pays. On a donc été particulièrement attentif à la dimension humaine et scientifique de l'université.

La conférence inaugurale a été prononcée par Edouard Glissant, représentant de M. Amadou Mahtar M'Bow, directeur général de l'Unesco, et, parlant également en son nom propre d'écrivain antillais bien connu du grand public, utilisateur de la langue française.

Les travaux de ces journées étaient centrés autour de deux thèmes principaux :

- **Thème I : les départements d'études françaises dans leurs divers contextes.** Après un rapport général introductif de **Patrick Charaudeau** (Université de Paris XIII), les participants se sont partagés en plusieurs ateliers traitant respectivement des rôles et responsabilités des départements d'études françaises (DEF) dans l'enseignement universitaire, dans la communauté scientifique, dans le contexte éducatif, dans la vie de la région ou des pays.

- **Thème II. Études françaises, différences culturelles et problèmes de développement,** avec des conférences inaugurales de **MM. Hookoomsing**, Institut mauricien d'éducation, **Willy Bal**, Université catholique de Louvain, **Max Egly**, Acct, **J.C. Corbeil**, Cirelfa, Montréal, et de **Mme Rambeloson-Rapiera**, Université de Madagascar. Citons quelques ateliers relevant de ce thème : « l'impact terrifiant des pédagogies importées », les médias (écrits, oraux, audiovisuels), les politiques d'aménagement linguistique, la promotion des langues et littératures régionales ou nationales, les politiques de traduction.

La dernière matinée a été consacrée à une très intéressante table ronde sur les langues, littératures, et expressions culturelles africaines. L'idée rarement réalisée, a été de réunir créateurs africains et universitaires africains et non-africains. Pour les créateurs, étaient présents : **Paul Ahyi**, peintre-sculpteur (Togo), **Francis Bebey** poète et musicien (Cameroun), **Sony Labou Tansi**, romancier (Congo). Parmi les universitaires africains, on comptait : **Mohamadou Kane** (Sénégal), **François Lumwamu** (Congo), **Pierre Ngali** (Zaire). Pour les universitaires non-africains, étaient venus prendre part au débat, **Jean-Louis Joubert**, Paris XIII, **Fernando Lambert**, Québec, et **Lilian Pestre de Almeida**, Rio de Janeiro, Brésil. Cette table ronde fut certainement l'un des grands moments de ces rencontres, car les participants se sont livrés personnellement avec une grande simplicité sans jamais tomber dans l'anecdote. « Il nous importe maintenant de donner un sens à notre vie... L'art peut nous permettre de donner un sens nouveau à notre vie... » (Paul Ahyi); « Les rapports avec le français sont douloureux... En écrivant, je mets au monde une langue à la mesure de ma sensibilité... Le livre est une mort, mais je choisis cette mort-là, car il y a besoin de dire la vie aux autres... » (Sony Labou Tansi); « Grâce aux littératures africaines, j'ai ressenti les liens très forts existant entre les Antilles, l'Afrique et le Brésil... Ces littératures posent les problèmes de notre littérature nationale... » (Lilian Pestre de Almeida); « Comment peuvent être Québécois et s'intéresser à la littérature africaine... Les étudiants québécois apprennent à lire leur propre histoire à travers elle. De surcroît, c'est une nouvelle démarche qu'elle nous impose, dans le domaine de la critique... Recréer le monde par le rire nègre... » (Fernando Lambert); « Ces littératures grossissent, pour nous, certains aspects du fonctionnement littéraire en montrant comment se construisent une institution littéraire ou un imaginaire... Ces textes, lourds pour nous d'une opacité culturelle, nous obligent à un travail de décentrement, parce qu'ils sont écrits de lieux qui ne sont pas les nôtres... » (Jean-Louis Joubert); « Ces littératures nous obligent à faire un effort de compréhension sociale profonde » (Mohamadou Kane); « La langue de ces textes est le français mais ils sont tous traversés du discours traditionnel et d'une lumière culturelle qui leur est propre... »

(Ngali); « La dimension linguistique de la langue maternelle au travers de ces textes en français est très importante... » (Lumwamu); « ... La littérature africaine n'est pas ce qui est couché sur le papier, elle a pris l'habit de l'autre... Les mots ont perdu la vie... Écrire pour moi, c'est me déraciner... J'ai quitté mon peuple, mais je me suis déraciné le jour où j'ai commencé à raconter par écrit ce que je devais dire de vive voix... » (Bebey).

Pour bon nombre de participants, c'était leur premier contact avec l'Afrique, c'est pourquoi les organisateurs avaient tenu à la faire vivre au cours des soirées, par des manifestations culturelles. On put assister à la projection du film **Baara** du réalisateur malien Souleymane Cissé, à une représentation de la pièce : **On joue la comédie**, du Togolais Senouvo Agbota Zinsou et

...de la République populaire du Congo

Ils se sont vus décerner le prix national du Théâtre au Congo, pour l'année 1980. Un directeur veut les inviter à son festival international en Europe. Françoise (de Radio France) est là avec ses techniciens pour un enregistrement à large diffusion. Il a fallu improviser une représentation de « la Tragédie du Roi Christophe », dont la brillante première avait eu lieu un mois auparavant (1).

Les acteurs sont venus à pied du fond de Poto-Poto ou de Bacongo ou de

(*) Pour toutes ces manifestations culturelles, se reporter au n° 57 de Recherche, Pédagogie et Culture : dossier spécial, Golfe du Bénin.

(1) Le jour de la première, le public était venu nombreux des quartiers populaires, montant de Poto-Poto ou convergeant depuis Bacongo. Des amis pour la plupart. Public chaleureux apportant une participation active. Des curieux aussi. Des membres du gouvernement étaient venus se rendre compte par eux-mêmes de la qualité du spectacle. Cependant que les délégués représentants du corps diplomatique allaient rendre la pièce visible aux représentants de diverses nations.

à une soirée musicale où l'on a pu entendre Francis Bebey avec un plaisir toujours renouvelé, Daniel Odimbosoukou du Gabon, la chorale de l'Université du Bénin, Lome, et plusieurs autres artistes. A l'entrée de la Maison du rassemblement du peuple togolais, on était accueilli par une très belle exposition de sculptures de Paul Ahyi (*), ainsi que par une exposition sur le livre africain.

Lome marque, par ailleurs, pour les départements d'études françaises une étape institutionnelle importante qui verra la représentation effective de leur Comité international dans le grand ensemble de l'Aupelf. Un resserrement des liens entre eux-mêmes et l'Aupelf est ainsi assuré sous la présidence de Michel Têtu.

D.S.

à Brazzaville « la tragédie du roi Christophe » par le Rocadò Zulu Théâtre

Ouenzé. Six d'entre eux arrivent dans un taxi, certains après une journée de travail, enseignants ou lycéens — ou une journée de chômage — tout aussi pénible. Une actrice a un deuil. Une autre a des engagements familiaux ce soir-là. Mais Sony a rameuté sa troupe et tous sont venus au rendez-vous, obéissant à un appel mystérieux, comme jadis pour les cérémonies liées aux signes lunaires, leurs ancêtres. Une façon pour eux de renouer avec la tradition ?

Sony, le front barré d'un pli de contrariété, règle les projecteurs. Ngouanou n'arrive pas. Ducotté et sa large stature manqueront. Enfin la malle aux costumes est apportée précautionneusement. On n'aura pas le temps de repasser le contenu.

Surgissent sur la scène à peine éclairée les lutteurs, pour un combat stylisé

entre Pétion et Christophe, deux généraux rivaux. Le premier conteste les décisions du parlement qui limitent son pouvoir. Il tente de créer en Haïti, en ce XVIII^e siècle une nation indépendante. Pourquoi l'entreprise est-elle vouée à l'échec ? La joute oratoire prend le relais du corps à corps rythmé.

les prestations d'acteurs

Les débats alternent avec les scènes de rue truculentes, lestement menées. Alors le public fait la connaissance d'Hugonin le bouffon, Louya, qui lutine la vendeuse d'Akassan, Angela à la voix bien posée et au jeu bon. Il bouscule, provoque les badauds, très à l'aise dans son rôle. Le metteur en scène a su tirer le meilleur parti d'une forme particulière de la jambe, noyée dans un pantalon flottant et qui lui donne cette démarche dansante de feu follet. Avant de se « coller » à Christophe comme son double, son ombre inversée et ironique, caricature de ses gestes, de ses tics qu'il tourne en ridicule, il exerce ses agaceries sur la population du port qu'il initie aux problèmes politiques de l'heure : Christophe veut constituer un royaume à l'image de celui du roi de France dont un destroyer croise dans la rade. Le désir d'imiter le perdra.

Pour en avoir trop fait le jour de la grande première, pour avoir monopolisé l'attention par son brio, Hugonin se trouve désormais gêné, n'osant plus faire rire autant. Pourtant Christophe-Akoundze, maintenant rôdé, installé dans son personnage, lui donne honnêtement la réplique. Akoundze a acquis beaucoup de présence. Sa diction seule mérite d'être rendue plus distincte. La langue de Césaire, poétique et violente, à laquelle s'accorde si bien d'ailleurs celle de Sony Labou Tansi lui-même, dans ses écrits, exige d'être dite avec clarté. Qu'il soit un partenaire plus souvent conscient de l'aide que lui apporte son bouffon, et leur couple convaincra.

En celui qui prend la direction des courtisans et leur distribue leurs titres : « Duc de la Limonade » ou « de la Marmelade » (d'autres ont bien un « Duc de Foie » et un « Duc de Bouillon », disent-ils) nous retrouvons Missakidi et son talent incontesté. Il fait l'appel des présents avec le sens du comique que nous lui connaissons, s'affirme avec autorité. Dès son arrivée sur le plateau, il prend en main à la fois

les autres acteurs et le public, et déchaîne les rires en donnant au spectacle sa force. Il jouera tout aussi bien le médecin venu assister Christophe dans son agonie.

L'inventaire des nobles annoncé, différé après les caquètements, Missakidi retrouve tout son savoir-faire pour distribuer les rôles, pour organiser la cérémonie qui va suivre. On passe insensiblement de la répétition générale (théâtre dans le théâtre) à l'après-couronnement.

L'intronisation de Christophe rappelle à s'y tromper le couronnement d'un prince d'un État voisin, aujourd'hui destitué. Parodie de sacre et rôle ambigu du prêtre Corneille Brelle (Matondo) donnent à méditer.

La scène permet à Marie-Léontine de s'imposer dans le rôle d'impératrice. L'épouse de Christophe le modère, le met en garde, femme de bon sens, quand saisi du vertige du pouvoir, il ne craint pas de régner par la force et le sang, comme un certain Chaka décrit par Tchicaya U Tam'Si dans *Le Zulu*. Plus tard la bonne madame Christophe gardera sa dignité, même menacée des coups du despote. Elle l'assistera dans sa chute et sa mort.

Entre-temps, Marie-Léontine Tshibinda aura d'autres rôles de figurante, de femme du peuple, dont elle s'acquittera avec souplesse. Mais royale dans sa robe de style empire, elle s'attire tous les suffrages. Poétesse fine et sensible, quel courage lui faut-il pour affronter ainsi les lumières de la rampe ? Mais Sony lui a réservé un rôle de choix, un rôle tragique et passionné, tout d'émotion et de délicatesse qui est son véritable emploi. Elle le tient avec une assurance nouvelle et un éclat rare.

Nsatou se produit dans une scène attendue, scène fortement expressionniste : arrive en rampant le prisonnier Métellus poursuivi par ses tortionnaires, généraux en tenue de miliciens. Il se tord de douleur, évoque longuement Toussaint-Louverture et meurt en héros.

L'anniversaire du sacre, quand son épouse accuse Christophe de « demander trop aux Nègres » récemment « affranchis », réunit autour d'un repas haut en couleurs consommé à même le sol, une quinzaine d'acteurs. Le banquet regroupe les courtisans insolents, contestataires « dans le dos du maître », serviles en sa présence.

L'attribution des femmes aux courtisans se fait avec un cynisme masqué

par la façon de Hugonin. Chacun part avec sa chape jetée sur son épaule, avec pour bénédiction une claque bien appliquée par le bouffon.

Bien entraînés physiquement, silhouettes souples et corps découplés, astreints à des exercices d'expression gestuelle réguliers, les acteurs se sont transformés depuis leurs premières productions. Ils ont plus de maturité et de présence. Soumis à une direction d'acteur ferme, ils entourent et suivent leur metteur en scène. Celui-ci donne libre cours à une créativité, à une inventivité égale à celle dont il fait preuve dans ses romans et dans les pièces qu'il écrit lui-même.

inventions et mise en scène

Ce spectacle marque une étape importante, décisive, dans l'évolution de la troupe guidée par Labou Tansi.

Pour la première fois, une pièce est montée en costumes d'époque, ce qui est rare sur nos scènes. Les flottants beiges et brillants, les gilets rayés et frappés d'une grande croix rouge qui barre la poitrine et le dos, créent une harmonie chatoyante lors des évolutions fréquentes des personnages en groupe.

Les chefs portent haut-de-chausses et pourpoint de satin rouge profond qui s'harmonisent à l'ensemble, en suivant librement les mouvements.

Maintes trouvailles insolites nous guident de surprises en surprises, évitent toute lassitude, sans nuire au sérieux d'un drame aux retentissements multiples, dont on sent bien les résonances toutes actuelles. L'échec de Christophe à fonder un royaume indépendant et prospère est lourd de sentiments et Césaire s'adresse aux régimes d'après les indépendances.

La tribune, à laquelle s'accourent Bissi-Pétion et l'un de ses parlementaires du Conseil d'État (Nsatou), est constituée par deux courtisans courbés comme dans le jeu de saute-mouton, qui présentent leur dos aux clagues de satisfaction et aux coups de poings vengeurs des deux tribuns à la voix posée, aux accents remarquablement clairs. Il arrive aussi que les pupitres vivants (Bassouamina et Kimbidima) pris au jeu, applaudissent ou conspuent l'orateur. Puis ils disparaissent, s'effacent accroupis pour signifier qu'ils ne jouent plus.

Le décor vivant est encore le trône constitué par un acteur à quatre pattes. Et Christophe fait son entrée triomphale sur les épaules du solide Lassy promu pilier du royaume.

Ainsi, les changements de décor peuvent être rapides et élégants. Aucun meuble n'encombre le plateau !

Étant donné le manque de moyens, pour ne pas dire le dénuement complet dans lequel évolue, crée, cette troupe, Sony a utilisé au maximum ses ressources humaines. Les éléments du décor sont la plupart du temps vivants, matériel humain constitué par les acteurs. Et cela est d'un effet heureux, intégré à l'ensemble du mouvement de la pièce.

une esthétique du mouvement et de la métamorphose

L'animation permanente de la scène est une innovation par rapport à un théâtre volontiers statique sur certaines scènes africaines. Une véritable fresque animée constitue le décor autour du roi. Les personnages harmonisent leurs mouvements, soit qu'ils apprennent à flatter, soit qu'ils apprennent à marcher et miment un maintien aristocratique. Puis chacun d'eux se détache à son tour du groupe anonyme et prend la parole qui passe de l'un à l'autre, comme dans les danses traditionnelles où chaque individu se singularise à son heure, sans renoncer à se fondre dans le groupe. Ainsi se relaient Dibengue le meneur de jeu, Bassouamina, Louya, Angela, Bakatoula, Mikembi, Kimbidima, Missakidi, Matondo, Bissi, etc.

Les courtisans ou le peuple ou les marins servent de toile de fond, décor sans cesse animé. Occupés à des gestes de la vie quotidienne stylisés, occupés à miner des querelles, ou chœur muet réagissant par gestes aux déclarations tonitruantes des personnages du premier plan, ils meublent à bon escient le plateau.

Hugonin taquin mime le caricaturant le jeu du prince mettant ses pas dans les siens, jouant son ange gardien ou son mauvais génie alternativement, faisant la nique au puissant ou lui servant de marchepied servile. Celui qu'on appelle « le chien du roi » mime à la lettre parfois ce rôle-là aussi.

Les décisions de Christophe ou de Pétion sont ainsi répercutées par le bouffon qui en apparence les vide de leur sérieux tout en en faisant éclater le

ridicule cruel, et puis par l'assemblée entière des sujets.

Le roi devenu despote, Christophe saisi du vertige du pouvoir, fait enfermer Brelle, le prêtre, dans la citadelle (symboliquement suggérée sur le plateau), bastion du pouvoir absolu. Il exécute ceux qui dorment, met les enfants au travail pour construire ses murs. Les pitreries soulignent les abus du monarque. La pièce devient farce tragique.

Les blessés abattus après le combat quittent le plateau discrètement, un à un, en roulant sur le sol jusque dans les coulisses et la scène du combat laisse la place à la harangue du roi.

Ceux qui n'ont plus de rôle à tenir se recroquevillent dans un coin du plateau et y attendent la fin du tableau repliés sur eux-mêmes, absents, avant d'entrer dans un autre personnage et de se ranimer sous une autre identité, provisoire elle aussi.

Insensiblement les courtisans deviennent des guerriers.

Ces métamorphoses des personnages ou du décor vivant ne sont pas l'un des moindres attraits du spectacle.

Le tableau est toujours animé. Il ne s'agit pas pour l'acteur dit ailleurs « secondaire » de « faire tapisserie ». Des mouvements rythmés et silencieux animent le groupe qui se déploie sur tout l'espace scénique, Bissi et Lasy là, Missakidi et Louya ici.

Difficile organisation de ces scènes collectives où il faut éviter l'impression de désordre et (de fouillis), de confusion, tout en respectant le nombre et la diversité des figurants. Réussite acquise. Ces mouvements d'ensemble où dix à quinze personnes évoluent en même temps sur le plateau s'apparentent à un ballet.

Plusieurs scènes de détail se fondent dans un tableau d'ensemble auquel elles donnent sa signification.

La grande maîtrise de son art par Sony est prouvée lorsqu'il occupe tout l'espace scénique : 15 personnes sont souvent en scène en même temps sans qu'aucune ne gêne, sans qu'aucune ne nuise à la prestation de l'autre, sans monotonie, sans lassitude. Rien de figé, de statique dans ces ensembles, ces foules populaires ou ces assemblées aristocratiques.

Un effet scénique intéressant est la naissance et l'amplification d'un mouvement unique qui sera méthodique-

ment multiplié. Sont intéressants les moments où un acteur inaugure un geste que les autres vont reprendre progressivement. Le mouvement se communique de l'un à l'autre. Chaque acteur touché, concerné, se voit saisi par le rythme, s'ébranle à son tour. C'est finalement le plateau entier qui rythme une danse, un travail, un chant.

Le spectacle tend alors vers la montée épique; il atteint un mouvement grandiose, bientôt cassé, rompu par une scène d'une tonalité différente, comme il se doit dans le théâtre après Brecht. Ceci se produit plusieurs fois : après l'intronisation pour communiquer la joie. L'hymne à Shango est ainsi rythmé par Hugonin d'abord, en tant que maître de cérémonie. Mais les danseurs s'écroulent ivres morts, et mués bientôt en soldats étendus sur le champ de bataille : grande économie de moyens, encore une fois, et de temps. Puis le même donne le signal du réveil des morts qui se raniment et forment le cercle.

La comptine entonnée par Hugonin « un pou une puce sur un tabouret, se disputent en jouant au piquet » démystifie les querelles des grands, souligne le règne tragique et dérisoire. Couplet repris en chœur après que Christophe ait annoncé qu'il renonce à attaquer Pétion. Il lève le siège : « Cap sur le Cap », et s'appliquera à construire le mieux possible son seul petit royaume.

Le même phénomène se produit après l'inventaire des courtisans qui se contorsionnent, qui se rengorgent flattés, et que le chef assisté du bouffon met au travail. Christophe veut construire un royaume indépendant avec son peuple à peine affranchi. Il exige beaucoup d'efforts et de labeur alors que ses sujets attendent la liberté, la fête. Rythmés par des coups de chicotte fictifs, les travaux agraires sont repris et une chenille sinieuse s'enroule autour du plateau.

Le bruit lancinant de la scie musicale n'est pas l'un des moindres charmes du spectacle, élément indispensable d'un ensemble savamment orchestré. Lopes en joue avec une grande sensibilité et une compréhension du drame pleine de finesse, soit qu'il harmonise sa plainte aux paroles du texte, soit qu'il produise un effet de contre-point avec les scènes mimées. Ses silences aussi sont significatifs.

Le résultat en est une esthétique du mouvement et de la métamorphose (du devenir). Chaque acteur change plusieurs fois de rôle.

Bissi est tour à tour Pétion puis l'évêque Juan de Dios, successeur de Corneille Brelle incarcéré. Matondo est successivement un paysan, l'évêque Brelle, puis l'ecclésiastique français chargé des messages du roi.

Lassy devient selon les besoins de l'intrigue, le cheval du roi, le trône, le seigneur Vastey ou le général chargé de la répression. Marie-Léontine se fait paysanne, reine ou dame de la cour. Angela, d'abord vendeuse au vif ba-

gout, sait être une parfaite dame de la cour.

Esthétique baroque aussi qui souligne la cruauté d'une tragédie née de l'ambition d'un roi aux projets nobles, mais que l'on montre insuffisamment soucieux des réalités de son peuple et ivre de son pouvoir tout neuf, en ce XVIII^e siècle, en Haïti.

Arlette Chemain,

Université de Brazzaville.

...du Centre international d'études pédagogiques de Sèvres

(C.I.E.P.) 1981-1982

Un groupe de réflexion de haut niveau a été créé à Sèvres, afin d'étudier les problèmes que pose à notre époque la communication interculturelle. C'est une initiative d'autant plus importante que la majeure partie de la documentation dont on dispose en ce domaine provient de sources américaines ou japonaises. Il s'agit d'une interrogation sur ce que pourrait être une éducation intégrant la communication interculturelle, une préparation à la communication entre gens de cultures différentes, tenant compte des réalités des situations de contact. Un groupe de réflexion permanent a fait appel à des conférenciers au cours de l'année. Ces conférences ont été ensuite suivies de débats, au sein d'un groupe très élargi, qui a pu réunir, comme cela s'est récemment produit, jusqu'à une centaine de personnes. La créatrice et l'animatrice de ce groupe au C.i.e.p. est Lucette Chambard, longtemps présidente de la Fédération internationale des professeurs de français.

Le C.i.e.p. a eu l'excellente idée de réunir dans son numéro de décembre 1982 des « Amis de Sèvres », l'ensemble des textes des conférences, ce qui constitue un ensemble d'articles particulièrement solides et documentés, à consulter pour tous ceux de plus en plus nombreux qui s'intéressent à la communication interculturelle.

Lucette Chambard ouvre ce numéro par un article particulièrement sensible : « Comment peut-on être persan

ou : la communication entre personnes de cultures différentes est-elle possible, et à quelles conditions ? » Elle ne fait pas de la communication interculturelle un **objet** d'études comme c'est trop souvent le cas, elle fait ressortir l'idée qu'il va s'agir d'une rencontre de **sujet** à **sujet**, et que toute communication interculturelle, si l'on souhaite la vivre et non l'étudier, est toujours une profonde remise en cause de soi-même. Il faut savoir qui est **je** pour comprendre l'autre dans son entièreté, et lui accorder ce statut de **sujet** dont nous jouissons nous-mêmes. Hors cette démarche, tout ne restera que mots.

Carmel Camilleri, dans sa conférence : « Culture et sociétés : caractères et fonctions », cherche à déterminer les constantes de la culture dans la masse de définitions existant pour ce mot. Il étudie les effets de la culture successivement sur le devenir humain, le groupe et l'individu, puis les transformations, pullulement des sous-groupes, morcellement des systèmes de pensée, changement du vécu culturel qui n'est plus le reflet de la culture générale, mais peut-être au contraire un départ de déviance vis-à-vis de celle-ci. Il conclut sur « l'évidence que l'homme contemporain est à la recherche de nouvelles unités de sociabilité qui lui permettraient « le développement d'une authentique sociabilité ».

Roland Colin nous fournit une analyse et une interprétation de la situation interculturelle, en définissant les

termes de base : groupe social, société, puis en examinant la culture d'un groupe social déterminé soit « l'ensemble des producteurs de ce groupe tendant à répondre à l'ensemble de ses besoins, au sein d'un projet collectif soumis à régulation »... se démarquant ainsi « du sens littéraire (culture comme maîtrise des « choses de l'esprit » avec une connotation esthétique se séparant de l'« utilitaire ») ». Il nous fournit, à l'aide de grilles, les analyses d'un modèle socioculturel, niveau par niveau. Puis il met en regard ces divers systèmes pour déboucher sur une problématique d'éducation interculturelle des migrants.

Maurice Houis nous entretient du « Langage comme témoin des rencontres de cultures » en rappelant d'abord « qu'une rencontre de cultures, c'est une confrontation à travers des hommes, des supports, véhicules de ces cultures, confrontations le plus souvent conflictuelles ». Il s'interroge sur la culture, la langue, le langage, et insiste, en ce dernier domaine, sur deux points qu'il estime discutables : la négation de la faculté de certaines langues à exprimer des idées abstraites aux dépens des idées concrètes, et l'érosion progressive des langues. Selon lui le dynamisme est tel, le besoin de communiquer et les réponses à ce besoin sont tels, que les langues se créent lorsqu'elles sont en situation pour le faire.

A. Gocalp intervenant sur « Immigration et identité culturelle » s'attaque à tout ce qui est définition de l'identité de l'extérieur, confusion entre identité nationale et culture, appartenance culturelle et culture. C'est avec beaucoup de prudence et réserve, dans la tradition comme objet de connaissance, que l'on est au mieux, à son avis, en mesure d'approcher l'identité culturelle.

Dans sa deuxième conférence de l'année, **Carmel Camilleri** a présenté : « Contacts de cultures et dysfonctionnement culturel : le cas des sociétés maghrébines » — extrapolable à beaucoup de pays du tiers monde. Il insiste sur le changement accéléré qu'elles connaissent avec contraction du rythme historique, un volontarisme économique et historique qui ne provient pas d'un changement endogène, mais de sommations extérieures aidées par un groupe-pilote des pays concernés. Il analyse les conséquences d'une telle situation sur le langage, qui entraîne

une césure entre l'État et les masses non motivées, et les dysfonctionnements sociaux produits : dégradation d'anciens mécanismes fonctionnels de nature objective importante pour le maintien de la culture, et émergence d'une nouvelle stratification sociale qui aboutit au « maniement dysfonctionnel des cultures : le cumul des avantages », substitution défectueuse d'une nouvelle restitution à l'ancienne, exemple : l'école ; dégradation des processus d'intégration sociale due à l'usage défectueux des codes culturels par les individus : en présence de situations diverses, ceux-ci disposent pour y répondre, de normes différentes liées à

des systèmes différents, parfois opposés.

René Depestre, quant à lui, s'est exprimé sur « les aspects créateurs du métissage culturel aux Caraïbes », objet d'une des plus grandes déculturations qu'ait connu l'humanité : occultation des terres, de l'histoire, de l'être. Il s'en est suivi conflits et crises d'identité. C'est alors que dans cette partie du monde, on assiste, semble-t-il, à une reculturation, à la naissance d'une nouvelle identité grâce au métissage culturel, qui se dote d'un moyen d'expression, le créole, et de mouvements syncrétiques religieux.

D.S.

... d'Expolangues Paris

(28 janvier - 1^{er} février 1983)

Pour cinq jours, Paris est devenu la capitale mondiale des langues. Plus de 500 langues ont été représentées au Grand Palais par 200 exposants d'une trentaine de pays. Expolangues fut un carrefour pour tous ceux qui avaient besoin de se rencontrer, de s'informer, de comparer les services qui leur sont proposés en matière de langues. Ce fut aussi un salon de professionnels : le corps enseignant, les spécialistes (lin-

guistes, chercheurs, traducteurs, interprètes, etc.), les responsables du personnel des entreprises, les utilisateurs des langues en entreprise (services de recherche, services commerciaux, comités d'entreprise).

Le Cireel (Centre d'information et de recherche pour l'enseignement et l'emploi des langues) (1) en était l'orga-

(1) 80, rue Vaneau, 75007 Paris.



Denyse de Saivre et Jean-Pierre Caprille font visiter le stand des langues africaines au ministre de la Communication, M. Georges Fillioud. A gauche, le professeur Maurice Houis.

nisateur, et l'on peut estimer que cette première semaine internationale des langues et des cultures a rencontré un vif succès, puisque l'on a comptabilisé 27 000 entrées en cinq jours. Des tables rondes, des visionnements se sont déroulés tout au long de l'exposition. Sur de nombreux stands, les visiteurs pouvaient « jouer » avec les ordinateurs. C'est le ministre français de la Communication, M. Georges Fillioud qui a inauguré l'exposition.

Le stand des langues africaines avait été conçu par l'Aelia (Association d'études linguistiques interculturelles africaines) (2) avec le concours des services de la Coopération et du Développement. Rpc, avec un contenu de 13 % dédié aux langues africaines, comme le montre le document ci-contre, sur l'ensemble de sa production, y était exposant. Une table ronde sur les langues africaines et les créoles, où se sont retrouvés des spécialistes de

(2) Abs Aupelf, 173, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris.

Rpc et les langues africaines

Depuis 10 ans, 13 % du contenu total de la revue leur est consacré.

• 4 numéros spéciaux :

<i>Langue 1, Langue 2, Langue 3 ...</i>	n° 3
<i>Situations de langage et enseignement I.....</i>	n° 13
<i>Situations de langage et enseignement II.....</i>	n° 34
<i>Langue, individu, société.....</i>	n° 43

• De nombreux articles : typologie des langues, psycho-linguistique, socio-linguistique, dictionnaires, etc.

• Des fiches pédagogiques directement applicables dans la classe : Pour une pédagogie linguistique centrée sur l'enfant (depuis le n° 47/48).

pays d'Afrique, des Caraïbes, et d'universités françaises a réuni plus de deux cents participants, qui ont montré leur intérêt par le très grand nombre de questions posées.

race. Mais les dieux lui expliquent que leurs pouvoirs ont disparu et qu'il doit dorénavant compter sur sa propre initiative : Le vieux Konsaye, dans un des plus beaux moments du film, prend alors la décision inouïe de brûler son costume sacré, et de rejoindre la manifestation des lycéens ! en leur criant : « Vous êtes l'Avenir ».

Le deuxième prix du Fespaco (prix spécial du jury) attribué au film voltaïque **Wend-Kuuni** (Le don de Dieu) de Gaston Kabore a été également une confirmation du choix de Carthage, où ce film avait déjà remporté le deuxième prix ou « Tanit d'argent », juste après **Finye**, titulaire du « Tanit d'or ».

Wend-Kuuni est un conte situé dans l'Afrique précoloniale. Un jeune orphelin muet, de parents inconnus, est trouvé et recueilli par les habitants de tout un village, dont il va observer les signes de solidarité et les petits drames quotidiens. Le film porte un regard particulièrement chaleureux et émouvant sur le mode de vie de l'Afrique profonde et sur sa richesse culturelle. Un regard nullement nostalgique, mais faisant la part des choses dans une société en pleine évolution où tout n'est pas rose, qui est un bel acte de foi dans la civilisation africaine : un film particulièrement précieux dans l'époque de confusion et de mutations des valeurs qu'est l'époque actuelle. **Le vent** et **Wend-Kuuni** sont servis tous deux par une grande maîtrise technique et surtout par un langage cinématographique fluide et élégant, où se manifeste la grande sensibilité des deux réalisateurs, leurs capacités de nous transmettre l'émotion la plus juste devant les réalités de leur société.

Le vent et **Wend-Kuuni** ont été à juste titre considérés comme les deux meilleurs films de ces deux dernières années, car ils représentent les deux grandes directions qui sont aujourd'hui celles du cinéma d'Afrique noire. D'un côté, la dénonciation généreuse des injustices d'aujourd'hui et les interrogations passionnées sur l'avenir, de l'autre, le retour vers certaines valeurs culturelles du passé, du moins celles qui, estime-t-on, peuvent nourrir le progrès de demain.

Tous les films présents à Ouagadougou cette année, n'atteignaient pas, peu s'en faut, le contenu et la maturité artistique et technique de **Finye** et de **Wend-Kuuni**.

CINEMA

Fespaco : le 8^e festival panafricain du cinéma de Ouagadougou

En remportant « l'étalon de Yenga », grand prix du 8^e Fespaco (festival panafricain de cinéma de Ouagadougou — 5 au 13 février 1983) pour son film **Finye** (Le vent), quatre mois à peine après avoir décroché le « tanit d'or » des dernières « Journées cinématographiques de Carthage » (22 au 30 octobre 1982), en Tunisie, le réalisateur malien Souleymane Cisse a réalisé une performance unique dans les annales du jeune cinéma africain : imposer l'évidence et l'originalité de son talent dans les deux plus importantes manifestations cinématographiques du continent.

Triple performance quand on sait qu'il s'agit du deuxième grand prix de Ouagadougou remporté par Cisse, le pre-

mier lui ayant été décerné au Fespaco 1979 pour son film **Baara** (Le travail).

A travers une révolte d'étudiants contre le pouvoir militaire, Souleymane Cisse se penche dans **Finye** sur la jeunesse africaine d'aujourd'hui, une jeunesse qui cherche sa voie par-delà les affrontements entre les pouvoirs actuels et ce qui reste des pouvoirs traditionnels : ces derniers ne tardent pas, à la fin du film, à se ranger du côté de la jeunesse, porteuse d'espoir. Alors que les lycéens sont emprisonnés sur les ordres d'un gouverneur militaire dictatorial, le vieux Kansaye, descendant des grands chefs traditionnels de la région se rend devant l'arbre sacré, implorer les dieux de libérer son petit-fils emprisonné, le dernier espoir de sa



Wend-Kuuni (le don de Dieu) - Gaston Kabore, Haute-Volta.

Le plus intéressant d'entre eux, **Jom** du Sénégalais Ababacar Samb-Makharam tente justement de faire la jonction entre les valeurs d'hier et les nécessités d'aujourd'hui. Lors d'une grève d'ouvriers, à l'époque actuelle, un griot rappelle à l'assistance, à l'aide de deux évocations des siècles passés, l'importance du **Jom** : le sens de l'honneur africain, basé sur la dignité personnelle et le respect des principes collectifs. Adoptant la structure périlleuse du film à sketches, **Jom** n'évite pas un certain déséquilibre entre ses épisodes, et témoigne d'un schéma un peu trop démonstratif. Cependant, chacun de ses épisodes, développé en long métrage, prouverait certainement la richesse de l'approche cinématographique multidimensionnelle qui est celle du réalisateur.

Les autres longs métrages inédits présentés au 8^e Fespaco n'ont apporté aucune révélation par rapport à la dernière session de Carthage, montrant plutôt une nette régression.

Le cinéma nigérien, qui présentait pour la première fois quatre longs métrages, a prouvé que depuis la disparition d'Oumarou Ganda à la fin 1980, aucune « relève » n'est encore venue remonter le niveau « amateur » de ce cinéma, qui, malgré sa fraîcheur et sa spontanéité ne dépasse pas le stade des bonnes intentions trop souvent desser-

vies par une technique des plus approximatives :

- **Le médecin de Gafire** de Moustafa Diop reprend lui aussi à sa manière, le thème central du cinéma d'Afrique noire : l'affrontement de l'ancien et du nouveau. Malheureusement, cet affrontement symbolisé par un face-à-face entre un médecin, fraîchement diplômé d'Europe, et un guérisseur de brousse aux réels pouvoirs magiques, vire au schématisme : La fin, positiviste à souhait, fait mourir le sorcier et triompher le docteur, sauvé in extremis par les bienfaits de la science ! D'autres films sur le même sujet avaient eu l'originalité de laisser leur fin suspendue, laissant au spectateur le libre choix entre les aspects « positifs » ou « négatifs » de la modernité et de la tradition.

- **Kankamba** du vétéran Moustafa Alassane est un « policier » sur une enquête pour retrouver un chauffard, criminel involontaire, un film à la technique des plus approximatives.

- **Aube Noire**, troisième long métrage de Djomgoreye Maïga (après **L'Étoile Noire** et **Nuages Noirs**, l'épithète « noir » devant être selon l'auteur le signe distinctif de ses titres de films) pousse encore plus loin la volonté du réalisateur de faire un cinéma africain commercial de type populiste basé sur

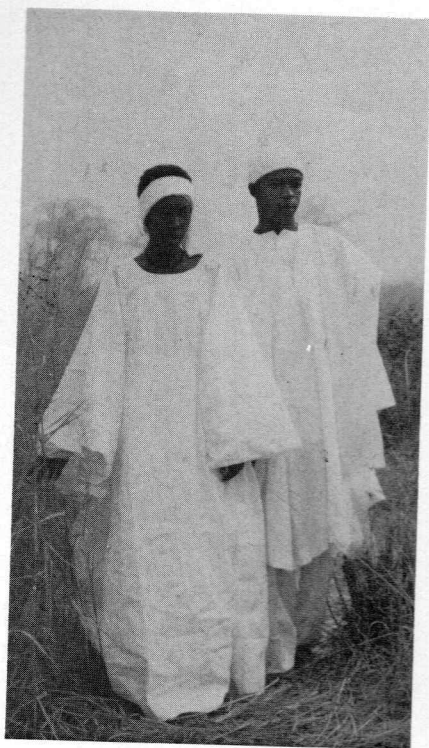
le mélodrame : il n'y est pas allé de main morte dans cette « tragédie familiale », où des parents traditionalistes obligent leur fils diplômé à divorcer de son épouse africaine chrétienne pour épouser une musulmane : coups de théâtre en série, rapt d'enfant, recours à la sorcellerie, infanticide, procès, condamnation finale et j'en passe. S'ils étaient servis par un véritable sens du cinéma et par une bonne technique, les mélodrames de Djomgoreye Maïga pourraient faire des triomphes financiers comme leurs homologues égyptiens, indiens, ou africains anglophones (comme le très efficace **Love brewed in the african pot** ou **L'amour mijoté dans la marmite africaine** du Ghanéen Kwaw Ansah déjà présenté au Fespaco 1981). Dans leur stade actuel, ils ne dépassent pas le niveau de la dramatique radiophonique (l'essentiel se trouvant dans les dialogues, on pourrait tout à fait se passer de l'image particulièrement ratée ici). Seules, quelques touches « naïves » viennent parfois surprendre au milieu du pathos général.

- **Les Lutteurs**, deuxième long métrage du Congolais Jean-Michel Tchisoukou est un ratage par rapport à son premier film **La chapelle**. Un (mauvais) documentaire sur la lutte essaie de devenir œuvre de fiction par l'adjonction d'une histoire d'amour.

- **Dalokan** « La parole donnée », premier long métrage de Moussa Dosso (Côte-d'Ivoire) est encore plus affligeant : cette énième histoire de mariage forcé, qui se termine par la mort des deux prétendants et la folie de la jeune fille qu'ils se disputaient, accumule de nouveau tous les poncifs du mélodrame, alourdis par un style théâtral, des dialogues interminables, et une technique des plus balbutiantes. Là encore, un documentaire sur une cérémonie rituelle la « danse des vierges » a servi de base : en y ajoutant les ingrédients d'une histoire de fiction « commerciale », l'auteur a cru lui aussi faire un long métrage, trop pressé comme beaucoup d'autres d'obtenir très vite ce que l'on croit être la clef d'une carrière : le film de fiction d'une heure et demie.

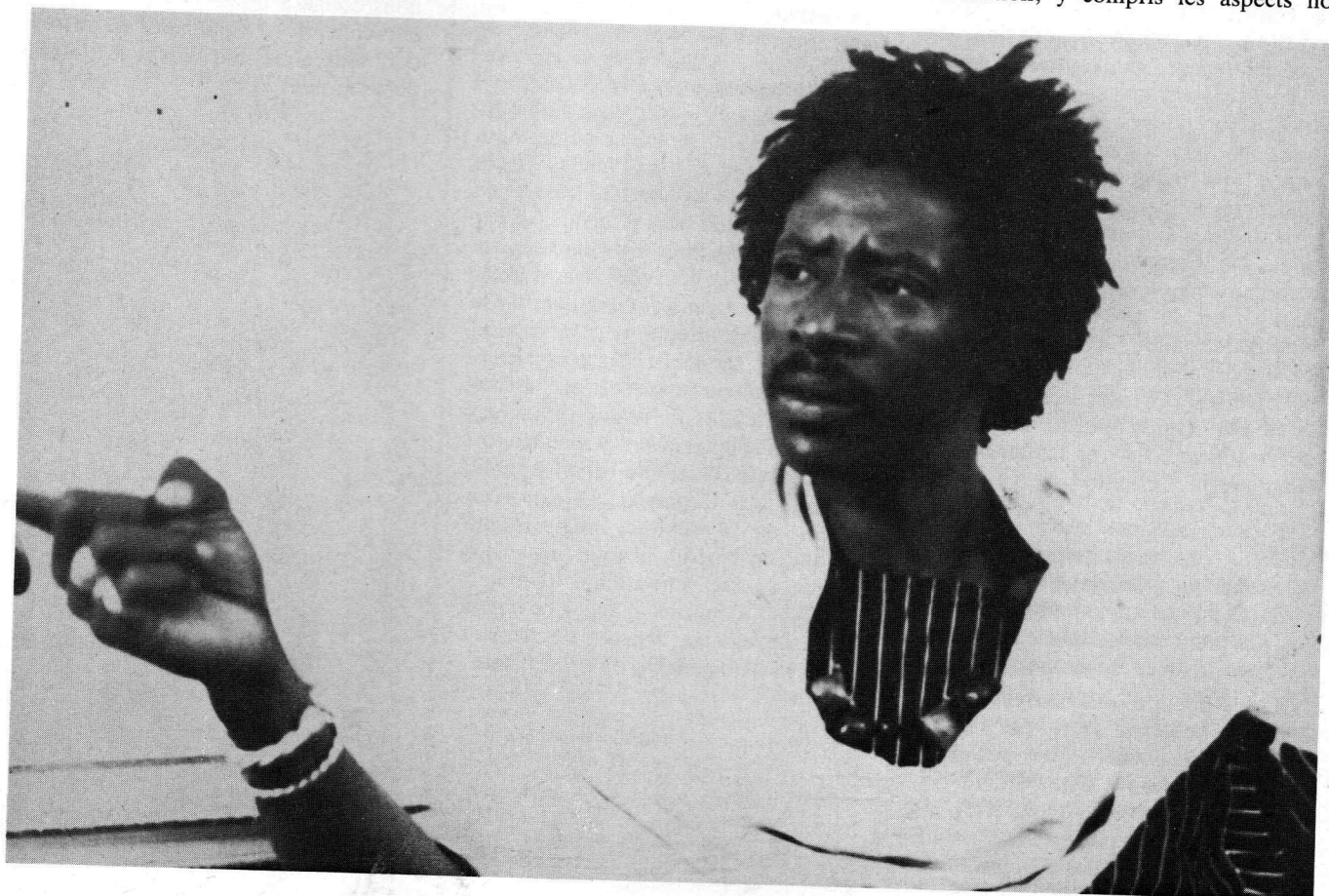
Trois constatations s'imposent devant l'avalanche de médiocrités qui font office de nouveautés au niveau des longs métrages, à ce Fespaco 83.

- La première est sans doute la plus dramatique : découragés, désabusés par les difficultés et l'incompréhension,



Fynie (le vent) - Souleymane Cisse, Mali.

Jom (l'honneur à travers les âges) - Ababacar Samb-Makharam.



ou s'étant tournés vers d'autres activités, les premiers cinéastes africains de talent ne tournent plus guère : le Sénégalais Djibril Diop Mambety n'a plus tourné depuis dix ans et son mémorable « Touki-Bouki » (1973). L'Ivoirien Désiré Ecaré n'a toujours pas achevé son « Memoi-Toussa » (1974). Timité Busson ne tourne plus, Oumarou Ganda est mort. Sembène Ousmane n'a pas tourné depuis **Ceddo** (1976) (mais de bons augures annoncent pour bientôt le tournage de l'œuvre de sa vie **Samory**, dont les moyens de production seraient sur le point d'être réunis). Ababacar Samb-Makharam vient seulement d'émerger après une absence de douze ans, comme le Malgache Benoît Ramampy, qui n'a plus tourné depuis son remarquable **Accident** de 1973 et essaie difficilement de monter son premier long métrage. Or, les nouveaux venus, tels l'auteur de **Dalokan**, faute de connaître les œuvres de leurs aînés, repartent à chaque fois de zéro, reprenant les mêmes sujets de mariage forcé et de méchant féticheur, refaisant les mêmes erreurs et accumulant les mêmes maladresses techniques en croyant réinventer le monde !

Cette désolante perte d'énergie perpétuellement recommencée est due à la

toujours dramatique absence de circulation suffisante du film africain en Afrique. Les autres cinéastes du monde bénéficient de cinémathèques où ils peuvent voir les œuvres de leurs aînés et tenter d'aller plus loin. Les cinéastes africains n'en ont pas, ce qui ajoute à leurs difficultés bien connues, la méconnaissance réciproque, et l'impossibilité d'une « pépinière » de réalisateurs à l'émulation réciproque. Seuls les deux festivals panafricains jouent ce rôle, limités à deux pays, et ne se déroulant que tous les deux ans.

- La deuxième constatation est qu'il y a une évolution dans la thématique du film africain quant à son attitude face à la Tradition (avec un grand T). Alors que les premiers films d'Afrique noire dénonçaient le féticheur comme un escroc abusant de la crédulité des gens, les films actuels lui prêtent des pouvoirs magiques bien réels. Est-ce un signe de l'aggravation de la crise (économique, des valeurs culturelles et politiques, etc.) qui, nous dit-on, est mondiale et fait que l'on se réfugie dans l'irrationnel ? Ou alors, est-ce, de la part des cinéastes, une démarche vers une recherche encore plus approfondie de l'Identité africaine, qui prendrait enfin en compte tous les aspects de la tradition, y compris les aspects non

cartésien, ceux-là même dont on se moquait encore il y a quinze ans, par souci de « modernisme » ?

• La troisième constatation qui est ressortie notamment des « Journées de réflexion » organisées par le C.i.d.c. (Consortium Interafricain de Distribution Cinématographique) avant le Fespaco, et du colloque « Le cinéma africain face à son public » qui s'est tenu au milieu du Festival, est que, contrairement à ce qu'espèrent les cinéastes depuis vingt ans, le cinéma africain ne sera jamais une superindustrie. Il est trop tard aujourd'hui, au stade où en est le cinéma dans le monde, pour que s'édifie un nouvel Hollywood ou un nouveau Bombay. Les progrès qui vont être ceux de la Télévision en Afrique et ceux des relais par satellite, vont nécessairement absorber une grande partie de la clientèle du cinéma. Le cinéma africain ne sera probablement jamais le fait de superstudios, d'empires cinématographiques à l'échelle du continent, mais de P.M.E., petites et moyennes entreprises, dirigées le plus souvent par les cinéastes eux-mêmes et bénéficiant du protectionnisme des États.

Deux genres de cinémas se développeront alors en Afrique noire : d'un côté le cinéma d'auteur (ou cinéma d'expression, ou cinéma de réflexion, ou cinéma engagé, ou cinéma d'art et d'essai) à vocation culturelle au sens large (type *Finye*, *Wend-Kuuni*, ou *Jom*), lui sera soutenu par les différentes lois d'aides étatiques et les différentes avances financières des ministères de la Culture et de l'Information. De l'autre, un cinéma « de consommation », à petit budget, visant uniquement le divertissement et la rentabilité rapide, qui sera amortissable par l'addition de petites recettes de diverses origines. Très probablement peu de gros budgets, peu ou pas de gros bénéfices : ni Hollywood, ni Bombay, ni Cinecitta.

Or, pour que ces deux genres de cinémas survivent, il faut qu'ils aient au minimum un bon niveau technique : c'est ce qu'ont apparemment compris les réalisateurs de courts et moyens métrages primés au Fespaco 83 :

• **Le certificat d'indigence** de Moussa Bathily (Sénégal) (prix du meilleur court métrage) décrit avec justesse et émotion la journée d'une femme renvoyée d'hôpital en hôpital avec son bébé, faute d'un papier administratif, et dont l'enfant finit par mourir faute de soins.

• **Zo-Kwe-Zo** de Joseph Akonissone (Centrafrique) (Prix de la meilleure image) est un remarquable film d'archives sur l'histoire de la Centrafrique depuis les luttes pour l'Indépendance jusqu'à la chute de Bokassa, qui démystifie bien des idées reçues sur la « décolonisation » de l'Afrique.

• **Kin-Kiesse** de Mweze N'Gangura (Zaire) (Prix de l'Institut Culturel Africain) est une évocation pleine d'humour de la capitale zaïroise à travers six tableaux du peintre naïf Chéri Samba. Tous ces réalisateurs qui ont eu la modestie de faire leurs premières armes dans le court métrage sont, par la réussite de leurs films, les seules nouvelles « révélations » du Fespaco 83, avec le réalisateur voltaïque Sanou Kollo (qui avait débuté lui aussi dans le court métrage). Son premier long métrage *Paweogo* (l'émigrant) (Prix de la Première Œuvre) conte les chassés-croisés de deux apprentis émigrants, avec une fille que l'on veut marier de force, avec une distance et un humour qui n'existent pas dans les autres films évoquant ces sujets : *Paweogo* constitue probablement la synthèse dans le cinéma de divertissement africain, entre un sujet « populaire » (qui ne tombe dans aucune des outrances commerciales des « navets » occidentaux) et une bonne facture technique.

Ce sont ces nouveaux cinéastes parfois plus soucieux de « technique » que de « message » qui semblent aujourd'hui indiquer l'avenir. A l'heure où le C.i.d.c. a réussi à reprendre le contrôle de la distribution dans plusieurs pays et à y insérer des films africains, ceux-ci vont subir de nouvelles transformations. Entrant (enfin) dans l'ère de la « commercialisation » et d'un rapport direct avec le public, les éternels cinéastes amateurs auxquels on pardonnait toutes leurs faiblesses techniques devront s'adapter à un certain niveau de technicité (Quel sera-t-il ? Le public le dira), ou disparaître. Qu'on s'en félicite ou le déplore, une certaine époque du cinéma africain, celle des pionniers, est aujourd'hui révolue : qu'il soit « culturel » ou « commercial », le cinéma africain de demain sera « professionnel », ou ne sera plus.

Férid Boughedir (*)

(*) Férid Boughedir a obtenu le prix de l'Agence de coopération culturelle et technique pour son film *Caméra d'Afrique*, qui retrace l'histoire du cinéma du continent depuis les indépendances. — N.D.L.R.

l'adolescent africain et le cinéma

précautions

Dans la revue « Janus Bifrons », Pierre Erny a publié une étude concernant les adolescents d'Afrique noire ; nous souhaitons que le lecteur se reporte à ce travail, riche en expériences personnelles et en références bibliographiques (1). Notre thème, l'adolescent africain et le cinéma, est très particulier et ne saurait donner lieu à une réelle généralisation scientifique. Il s'agit d'approcher le sujet en décrivant une expérience précise, mais n'est-ce pas justement le souci scientifique qui nous oblige à traiter d'abord d'un cas particulier (2) ? Pour nous en persuader, reprenons simplement les termes de l'intitulé.

(1) Cf. *Janus Bifrons*, n° 4, Strasbourg 1981.

(2) Les sciences humaines, particulièrement lorsqu'elles s'appliquent aux ressortissants d'une culture différente de la nôtre, incitent à une grande « prudence épistémologique ». Concernant l'Afrique, les savoirs ethnographiques ou sociologiques sont immenses, la colonisation, en un sens très particulier, les encourageait, et cependant ces savoirs doivent être repris à chaque nouvelle question. Personnellement nous nous fions d'abord à l'enquête directe, l'observation de situations précises, les entretiens, et l'utilisation de la première personne, sujet du récit et de la réflexion, nous paraît épistémologiquement nécessaire.

(3) S'il existe plusieurs revues de l'adolescence et si les bibliographies sont fournies, c'est qu'il s'agit d'un « objet » dont, selon le mot de Georges Braque, on entrevoit moins la définition que l'« infinité ». Le colloque organisé à Strasbourg par le Centre de recherches sur l'adolescence dans la société sur « L'adolescent et la guerre » (24-26 juin 1982) en serait une nouvelle preuve.

(4) En simplifiant à l'extrême on distinguera l'Afrique du Nord, arabe, blanche, musulmane, l'Afrique sahélienne, sub-saharienne, noire, assez profondément islamisée, l'Afrique Centrale, Afrique de la forêt, bantoue, profondément animiste, l'Afrique de la région du désert du Kalahari, bantoue, chrétienne, et le cas de l'Afrique du Sud, Afrique de hauts plateaux, la plus riche économiquement parlant, chrétienne, métissée et raciste... Une géographie que l'on voit immédiatement indissociable des divers types de colonisation, l'arabe, la française, l'anglaise, la portugaise...

donc bien la plus grande particularité : un espace géographiquement, culturellement et socialement précis. Il s'agit, en somme, de ne pas séparer la réflexion des rencontres personnelles, comme cela transparaît dans les parties les plus instructives de l'article de Pierre Erny (5).

Comment délimiter le plus clairement possible un tel espace, si ce n'est en passant par une personnalité précise ? Nous pensons y parvenir en proposant un entretien avec une « citoyenne » (6) zaïroise, née à Likasi, grand centre minier de la région du Shaba, qu'on appelait naguère Katanga et qui, après les malheureuses histoires de Moïse Tchombé ou de Kolwezi, « interpelle » aujourd'hui le lecteur français d'une manière évocatrice. Cette personne est la fille d'un homme qui, comme des dizaines de milliers d'autres, avait été déporté de son village natal dans une région voisine du Shaba (le Kasai oriental) pour servir de main-d'œuvre dans la société belgo-congolaise de l'Union minière. Cette société, véritable État dans l'État, avait pour ses employés la plus vive attention et notre interlocutrice a pu suivre une scolarité normale, sous l'œil bienveillant de la religion catholique (7).

De fortes raisons conduisent à penser que l'histoire de cette adolescente n'est pas du tout la même que celle d'une jeune fille née à Bamako au Mali, à Lagos au Nigeria, à Luanda en Angola,

à Pretoria en Afrique du Sud ou à Oran en Algérie, de fortes raisons également pour dire que l'histoire de cette jeune fille du Shaba n'est pas non plus tout à fait la même que celle d'une jeune fille née à Kinshasa la même année et élevée dans l'ambiance de la capitale de l'ancien Congo belge, ni plus tout à fait la même que celle d'une adolescente d'aujourd'hui, à Likasi ou à Kinshasa... Nous souhaitons que le lecteur s'imprègne de cette relativité, fût-ce pour ne pas en rajouter aux mythes de l'« Afrique » et des « Africains » : les fameux « ils sont ceci, ils sont cela », fondements de tout esprit colonialiste ou raciste (8).

Si la notion de « cinéma » est a priori assez claire, il faut également en limiter la définition, car il ne s'agit pas exactement du cinéma que nous connaissons à partir d'une grande ville française, ni surtout du cinéma africain, comme on pourrait légitimement le croire. Il y a une histoire particulière du cinéma en Afrique, et il faudrait également commencer par délimiter géographiquement cette histoire, car elle n'est pas tout à fait la même, en gros, dans les anciennes colonies françaises, dans les colonies belges, anglaises, portugaises, dans les pays de l'Afrique du Sud ou les États de l'Afrique du Nord

(9)... Sans entrer dans le détail, disons que le commerce du film, dans les colonies françaises, a été très tôt assez largement répandu, tandis que dans les colonies belges il est, jusque vers le milieu des années 50, resté au service des colons blancs, les Noirs ayant accès à un cinéma non commercial, de propagande, d'éducation ou de divertissement, mais d'abord d'éducation.

Une importante production proprement congolaise a d'ailleurs existé en ce sens, et c'est cette production-là qui était vue à travers tout le Congo belge, le Rwanda et le Burundi (10). Avec l'approche de l'indépendance, le système de distribution a éclaté et tout le monde eut accès au cinéma qui était déjà de consommation courante dans les États francophones — films de genre, surtout des westerns, des films policiers, des films de guerre... La situation du cinéma, depuis l'indépendance, plus que la situation sociale qui se transforme en raison même des difficultés économiques, particulièrement dans une ville comme Likasi et un pays comme le Zaïre, est réellement stagnante. Les difficultés économiques rendent impossible une circulation importante de films, les écrans restent

(5) Cf. également le précieux recueil de Pierre Erny, *Sur les sentiers de l'université*, Paris 1977, « montage » raisonné de certaines d'autobiographies d'étudiants zaïrois.

(6) Les notions de citoyen et de citoyenne ont remplacé, au Zaïre, celles de monsieur, de madame et de mademoiselle, par décision du « bureau politique » en 1972. Il s'agit là d'une terminologie qu'il faut intégrer au projet de « décolonisation mentale » implicite à l'idéologie mobutiste de l'« authenticité », et soulignant sans doute son caractère révolutionnaire. Cette idéologie trouvait sa base dans le livre de Mabika Kalanda *La remise en question, base de la décolonisation mentale, Remarques africaines*, Bruxelles 1966. Le terme de citoyen est toujours en vigueur, même si la force révolutionnaire de cette idéologie est bien affaiblie, sinon purement décorative.

(7) La colonisation belge s'est très tôt intéressée à l'exploitation des immenses réserves de cuivre et de cobalt du Shaba, d'abord dénommé Katanga, objet de convoitises et de soulèvements qui n'ont pratiquement pas cessé depuis l'indépendance et ont valu l'assassinat d'un des leaders les plus prestigieux de cette Afrique indépendante, Patrice Lumumba. Dénommée d'abord Union minière du Haut-Katanga, puis Générale congolaise des mines et enfin, à l'indépendance, Générale des carrières et des mines (Gecamines), cette société d'exploitation a été « congolisée », plutôt que nationalisée, en 1967, par le président Mobutu. L'infrastructure mise en place, sur le plan social, a été remarquable dès le début du siècle, et procédait de cet esprit paternaliste dont le grand capital industriel

avait parfois usé dans l'Europe du XIX^e siècle.

(8) La généralisation, tendance et tentation naturelle de l'esprit à la recherche du confort scientifique, peut conduire ici à de véritables fantasmes plus qu'à des idées claires et distinctes... Les sciences humaines, souvent sciences des autres et sans doute d'abord science de l'autre, de celui qui n'est pas moi, doivent d'abord se mettre en garde contre ce qui, attribué à l'autre, n'est que mon propre rêve. Une grande partie du savoir accumulé sur l'Afrique est d'une objectivité douteuse.

(9) Il n'y a pas encore une histoire du cinéma africain, titre pourtant d'un livre important de Paulin Soumanou Vieyra, cinéaste et critique sénégalais (*Présence africaine*, Paris 1975). Vieyra recense la plupart des productions africaines connues jusqu'en 1973, mais il y a une histoire, celle du cinéma colonial, celle des films de fiction prenant l'Afrique pour sujet ou pour décor, celle des films documentaires, celle de la distribution, celle aussi de l'« effet cinéma », cette histoire de la perception du cinéma d'une richesse extrême, une histoire fort complexe qui reste à écrire. Actuellement, l'Unesco et un groupe de chercheurs autour de la cinémathèque bulgare travaillent à une histoire mondiale du cinéma où l'Afrique sera présente, mais il faudrait l'approfondir, pays par pays, culture par culture, commerce par commerce, sans aucune contrainte.

(10) Cf. notre entretien avec le père Alexandre van den Heuvel, pionnier d'un cinéma missionnaire au Congo belge, in *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 48, Paris 1978. Cet entretien et ses notes situent l'ensemble du cinéma colonial mis en place par les Belges.

donc occupés par un lot de titres qui ne se renouvelle guère, interdisant par là toute véritable mutation qualitative, si ce n'est que le karaté s'est mis à rivaliser avec le coup de poing ou le pistolet. Cette situation permet à la limite une circulation de produits véritablement « bradés » et exclut par définition les productions du cinéma africain (11).

Il ne serait pas inutile de rappeler ici que ce cinéma existe, et d'en souligner l'intérêt. On situera le cinéma fait par des auteurs africains aux antipodes de ce que nous disions du cinéma commercial habituellement distribué en Afrique, car si le cinéma de consommation courante est dans l'ensemble réductible aux genres les plus spectaculaires, le cinéma africain, d'abord pendant presque toute une décennie, cinéma de courts métrages (on considère « la Noire de... » (1966) de Sembène Ousmane comme le premier long métrage du cinéma africain francophone, et de fait il faudra attendre 1968 et « le Mandat », du même auteur, pour que circule véritablement un « grand film »), va très largement s'engager dans la voie d'un cinéma de réflexion et de constat : les films de ces nouveaux auteurs, parallèlement à ce qui se passe dans d'autres pays du tiers monde, vont dévoiler et analyser le vécu et les contradictions des sociétés nouvellement indépendantes (12). On comprend que la recherche du spectaculaire ne préoccupe guère ces cinéastes, leurs films entraînant naturellement ce ciné-

ma naissant vers des difficultés et des contradictions telles que le spectateur africain et l'adolescent que nous évoquons n'aura guère la possibilité de choisir entre ces films africains et les productions qu'on lui diffuse couramment. Quelques exemples attestent aujourd'hui chez les cinéastes africains une volonté de « travailler » également la sensibilité et l'imaginaire de leurs peuples, mais ces exemples restent rares et le problème de la distribution est loin d'être résolu (13).

entretien avec Sudila Mwembe

Sudila Mwembe, tu es née à Likasi en 1950, dans une famille que l'on a pu qualifier de « coutumière », ton père était ouvrier, mais il était venu directement de son village, et sa religion était encore l'animisme... Tu connais les catégories d'âge européennes, est-ce que la notion d'adolescence a un sens dans l'Afrique « coutumière » (14) ?

On distingue bien sûr les âges, on est un enfant jusqu'à dix ou douze ans, et là il y a des choses qu'on peut lui dire et des choses qu'on ne peut pas lui dire, puis il y a le moment de l'initiation à la vie, vers douze ou treize ans.

Qu'est-ce que cela veut dire, « initiation à la vie » ?

On introduit dans le monde des adultes, parce que, à partir de 12 ou

13 ans, chez nous, les filles étaient nubiles et les garçons susceptibles de diriger une famille... En cas de mort du père, par exemple, le garçon devenait pleinement responsable.

D'après ce que tu dis l'enfant parvient à l'âge de 12 ou 13 ans sans qu'on lui dise grande chose, à partir de ce moment on lui parle, et il est déjà un adulte.

Oui, cette période d'initiation dure en principe un certain temps. Il y a alors un âge où l'on devient vraiment adulte, mais on pourrait dire qu'il n'y pas d'adolescence, parce qu'on passe très vite de l'enfance aux responsabilités, étant bien entendu qu'une fille mariée à treize ans reste adolescente dans son esprit et continue à apprendre beaucoup de choses, malgré ses responsabilités d'épouse et de mère.

Peux-tu préciser ces « choses » ? S'agit-il de choses religieuses, morales, pratiques ? Est-ce que c'est comparable à l'école ?

Quand on initie quelqu'un à la vie on lui parle de la coutume, des règles qu'il faut observer, au point de vue moral et pratique ; à partir de cet âge un père peut donner le secret à son fils, parce que chez nous chaque famille doit se protéger... Le père peut lui dire ce qu'il faut faire en cas de mort ou en cas d'absence, « je te donne le pouvoir d'offrir des sacrifices », par exemple tuer une poule, prendre une dot... Avec ces secrets le jeune homme entre dans la vie active.

Est-ce valable pour les deux sexes ?

Oui.

Cela correspond-il à l'époque où l'on pratique la circoncision ?

Cela dépend des coutumes de chacun, au Shaba, chez les Tchokwé, ou au Bas-Zaïre, il y a une période bien déterminée où l'on pratique la circoncision, et où l'on introduit en même temps les enfants dans le monde des adultes, tandis que chez nous, chez les Baluba, la circoncision se fait très tôt et cela ne correspond pas à l'acquisition des responsabilités (15)... Chez les Tchokwé on isole les garçons, un homme ou un groupe d'hommes les prennent en charge, et les initient à la chasse ou à d'autres pratiques ; les filles sont considérées comme n'étant plus des enfants à partir du moment où elles ont leurs règles, alors elles sont également isolées dans leur case pendant une période qui peut varier, et là il y a

(11) J'ai présenté cette situation dans *Le cinéma, victime du fonctionnariat*, in *Le Monde*, 25 février 1979. Si la situation zaïroise est toujours stagnante, des perspectives plus rassurantes s'ouvrent pour d'autres pays, en particulier les anciennes colonies françaises, sous l'impulsion du Consortium interafricain de la distribution cinématographique (Cidc), dont le siège est en Haute-Volta. Cf. *La fiscalité cinématographique en Afrique noire*, par Inoussa Ousseini, in *Filmechange*, n° 17, Paris 1982.

(12) Cf. en particulier *Cinéastes d'Afrique noire*, numéro spécial des revues *L'Afrique littéraire et artistique* et *CinémaAction*, Paris 1978, et notre étude *Situation du cinéma négro-africain in le Mois en Afrique*, n° 184/185, Paris 1981.

(13) Cf. note 11. La volonté des cinéastes africains ne suffit pas pour que s'affirme un marché du film africain (voire un marché africain du film), cela a été le cas pour Daniel Kamwa et Pousse-pousse, pour Souleymane Cissé et Baara, pour Sembène Ousmane et la plupart de ses films, mais l'imaginaire des spectateurs, avec ces exemples, est loin d'être satisfait. Le film qui, à ce jour, dans les pays de l'Afrique francophone, tente peut-être le plus consciemment de parvenir à cet objectif est *Ceddo*, de Sembène, mais depuis sa sortie dans les festivals (1977) ce film n'a jamais été montré au Sénégal et l'on ne peut parler ailleurs de succès populaire. Pour trouver des « héros » nationaux, il faudrait chercher du

côté des télévisions nationales, mais ils n'y dépassent guère les rôles d'amuseurs publics, maniant plus ou moins ouvertement la satire. Par ailleurs, en Afrique noire, les chefs d'État aiment être les seuls héros de leurs peuples.

(14) Nous utilisons volontairement, ici, cette terminologie colonialiste. Dans une communication donnée aux Rencontres Internationales sur le Cinéma et l'Afrique Noire, qui eurent lieu à Bruxelles en juillet 1958, le père van den Heuvel divise « grosso modo » le public africain en trois catégories : les évolués, les évoluants, les populations coutumières encore primitives », les premiers étant « quelques centaines ou quelques milliers au Congo », les seconds un « quart de la population, en y comprenant les extra-coutumiers et les grands élèves des écoles », les troisièmes « la grande majorité de la population congolaise, quelques milliers d'êtres humains trop souvent oubliés », dans la brousse et dans la forêt. En 1960, à l'indépendance, sur les 20 millions de Congolais, 25 à 30 mille étaient « évolués » et « immatriculés », degré suprême de leur évolution.

(15) En 1954, un chercheur belge aurait dénombré 547 ethnies et autant de langues. Si l'ethnographie zaïroise est peu connue en France, naturellement tournée vers ses anciennes colonies, elle est immense et largement rassemblée à la bibliothèque et au musée de Tervuren, près de Bruxelles. Cf. Jean Vansina, *Introduction à l'ethnographie du Congo*, Presses universitaires, Kinshasa 1966.

une vieille femme ou un groupe de femmes adultes qui vont leur livrer les secrets d'une épouse... A partir de ce moment la fille est nubile et peut donc avoir des responsabilités dans la vie active, à partir de ce moment, également, selon les ethnies, on lui trouve un fiancé, et la cérémonie des fiançailles peut durer de très nombreux jours.

Cela est-il encore valable dans les villes actuelles ?

Certaines coutumes sont pratiquées de moins en moins, sauf lorsqu'une famille reste très attachée aux traditions, mais avec l'école et la religion, les coutumes disparaissent.

Le passage à la vie adulte, avec la ville, est donc comme freiné, il y a une période de latence pour les responsabilités, comment cela est-il en général vécu ? Est-ce une période heureuse ?

C'est une période assez difficile dans la mesure où un certain nombre d'événements surviennent et où l'on n'est pas du tout au courant : on se réveille un jour avec ses règles, et on ne sait pas ce que c'est ! La fillette est laissée à elle-même. Personnellement j'ai encore eu la chance d'être prise en charge par un groupe de femmes, mais cela n'était plus le cas de la sœur qui est venue deux ans après moi. On m'a ensuite mise dans un pensionnat et les parents n'ont plus eu la possibilité de contrôler mon évolution (16)...

(16) La totalité des pensionnats était sous la responsabilité des religieux, pères blancs, jésuites, salésiens, etc. Cf. Zaïre-Afrique, n° 134, Kinshasa 1979. Le « contrôle », sur le plan de l'éducation morale et religieuse, était très strict et de nombreux pensionnaires se croyaient naturellement une vocation religieuse. Notons que jusqu'à la fin de l'époque coloniale, la proclamation des vœux était le seul moyen d'accéder à une formation d'enseignement supérieur. L'enseignement supérieur proprement dit, créé en 1954 à Kinshasa (Université de Lovanium), avait d'abord pour but de faire accéder des laïcs à un niveau d'instruction égal à celui des prêtres, mais à l'indépendance en 1960, cet enseignement ne comptait que trois licenciés.

(17) Il est difficile de mesurer la délinquance, actuellement, dans les grandes villes d'un pays comme le Zaïre. Le travail du sociologue est ici encore plus difficile qu'ailleurs, il faudrait par exemple consulter les registres de la police, mais lorsque l'on sait que la police elle-même emprunte souvent ses attitudes à la délinquance, l'entreprise est singulièrement compromise... A propos de la prostitution soulignons simplement le fait qu'il s'agit d'une prostitution... beaucoup moins structurée que dans les pays européens : le proxénétisme, la traite n'existe pas, il s'agit, à chaque fois, d'un cas personnel, reposant la plupart du temps sur le simple fait de devoir nourrir les siens.

(18) A l'époque coloniale la jeunesse, en particulier dans les villes, pour les « populations extra-coutumières », était prise en charge par les mouvements de jeunesse

Peux-tu préciser comment cette période est vécue aujourd'hui ?

Si un enfant n'a pas la chance d'avancer dans ses études il devient un délinquant puisqu'il est laissé à lui-même et à la rue ; l'école, la société n'a pas encore pris ses responsabilités, le jeune homme ne sait pas quoi faire et tente des expériences plus ou moins réussies, au bout desquelles il est souvent trop tard pour se retrouver : le garçon devient voleur, la fille tombe enceinte par ignorance et finit par se prostituer (17)... A l'école, les éducateurs veulent introduire la sexualité après dix-sept ans, ce qui est évidemment trop tard !

Le village savait régler la sexualité, ce n'est plus le cas de la ville.

C'est toute une autre mentalité, en ville aucune fille ne veut d'ailleurs entendre parler de la coutume ! Autrefois on savait très bien ce qu'on pouvait faire à tel ou tel âge, au fur et à mesure que l'on grandissait, aujourd'hui tout cela est renversé.

Cette période difficile va donc, je pense, se trouver des compensations, la musique, les chansons, les danses sont importantes.

C'est un phénomène nouveau, à l'époque coloniale le temps libre était occupé par des mouvements de jeu-

internationaux, scoutisme, légion de Marie... L'avènement du parti unique, le Mouvement populaire de la révolution (Mpr), en 1967, a vu naître la Jmpr, le parti unique de la jeunesse (de la naissance à 21 ans), par lequel le pouvoir tente de s'infiltrer dans l'ensemble des couches les plus jeunes de la population. Idéalement, la Jmpr voudrait réaliser le modèle du scoutisme pour le compte du mobutisme, mais progressivement elle a perdu sa capacité de mobiliser la jeunesse zaïroise.

(19) La fonction du surnom nous paraît particulièrement importante en Afrique noire, et peut-être dans tous les pays sous-développés. Le surnom est un lieu privilégié de l'imaginaire et il n'est pas rare qu'en milieu urbain, avec les pratiques incertaines de l'État civil, il devienne un nom. Un inventaire zaïrois montrerait sans mal l'influence particulière du western américain.

(20) Si Likasi a eu son frère Georges, Kinshasa a eu son père Joseph, surnommé « Buffalo »... L'influence du western sur la jeunesse kinoise, à partir de 1955 et surtout pendant les troubles de l'indépendance a été particulièrement profonde par sa violence et son pittoresque. Les « bills » — surnom de cette jeunesse marquée par le western — avaient leurs quartiers réservés, leurs lois, leurs policiers et jusqu'à leur langue, l'« hindou-bill », mélange de lingala, de français et d'anglais. Cf. la thèse de Sessep Bal-Nsien, *Le métissage français-lingala au Zaïre*, Nice 1978. C'est la Jmpr triomphante qui, entre 67 et 70, a dispersé les bills, mais ils apparaissent aujourd'hui comme de véritables héros dans la mémoire populaire.

nesse, on apprenait à bricoler, on avait un certain idéal (18), aujourd'hui on vit pour vivre, on n'a pas de but précis. Avec le développement de la télévision on voit beaucoup de choses et on veut les imiter.... Les religieux avaient tout fait pour nous montrer un certain genre de cinéma, du cinéma éducatif, à partir du moment où ces hommes ont perdu leur place, les jeunes se sont dirigés vers un autre type de cinéma. Ils en ont imité les héros et c'est le banditisme ! Les parents ne s'en sont pas rendu compte et c'est toute une autre vie qui a commencé.

Le cinéma a donc une influence déterminante dans les villes ?

C'est évident. En 1963, il y avait un groupe de jeunes gens qui semaient la terreur à Likasi, il y avait Django, TTB, Bill, etc. (19). Personnellement je ne savais pas d'où ces noms pouvaient venir, j'ai compris par la suite que c'était l'influence du cinéma commercial. Moi, à la même époque, je voyais encore « Catherine et Joseph se marient », pas des westerns ! Je voyais des films d'hygiène ou des films sur sainte Bernadette, des films où l'on priait et où l'on pleurait, mais mes frères, eux, pouvaient se permettre de sortir et d'aller dans les salles publiques. On a eu à cette époque beaucoup de banditisme, nous avions également notre justicier avec le Frère Georges, qui a créé le mouvement « Kiro », analogue au mouvement scout, pour essayer de récupérer cette jeunesse en lui donnant des responsabilités. Le Frère Georges avait ses « dimanches-cinéma », une sorte de ciné-club où il expliquait les films, où il démystifiait le cinéma. A l'heure actuelle ce Frère dirige une ferme pilote qui fonctionne avec d'anciens délinquants (20).

Dans l'ensemble, les garçons ont une histoire plus importante avec le cinéma que les filles.

Oui, les filles n'avaient effectivement pas la même liberté que les garçons, elles ne pouvaient pas sortir de la même manière, aujourd'hui cela a également changé, à dix ou douze ans les filles sont dehors, on les retrouve au cinéma maquillées et tirées à quatre épingles comme les grandes !

Je crois que tu as un frère qui voulait ressembler à Eddie Constantine ?

Constantine était pour lui le modèle de la force, de l'intelligence et de la ruse, mais il n'avait évidemment pas les moyens de le suivre ! J'ai un autre frère

qui aurait volé pour voir les films de Belmondo ! Et pour mon frère aîné le Docteur Mabuse était un Dieu, il pouvait raconter ses aventures dans le détail, il a même donné à un de ses fils le nom de Mabuse !

Ces films sont en français et un grand nombre de ces fanatiques sont très peu scolarisés en français, cela n'est-il pas un handicap ?

C'est l'action qui compte ! Je ne sais pas si des films très sentimentaux les émeuvent, il faut des déploiements de force, Bruce Lee c'est formidable, à moins d'avoir une certaine éducation (21)...

Cela s'estompe sans doute à partir du moment où l'on a des responsabilités, des enfants...

Avec le mariage tout change, on sort du rêve.

On pourrait donc dire que la modernité a créé une nouvelle classe d'âge, l'adolescence, qui est prise en charge plus ou moins violemment, selon les situations, par des imaginaires venus du cinéma.

(21) S'il est certain que l'action est le ressort privilégié du cinéma qui a le plus grand succès dans ce contexte — nous l'avons largement décrit dans notre *Journal du Hadjiste*, in *Essai sur les fondements du cinéma africain*, Nouvelles Éditions Africaines, Dakar-Abidjan, 1978 — le sentiment n'est pas à négliger pour autant, l'ensemble des grands sentiments, ceux que l'on voit à l'œuvre dans l'épopée. Ajoutons que l'action paraît également parler par elle-même et que le contexte culturel dans lequel elle s'inscrit importe peu : sur les écrans d'Afrique un personnage courageux n'est ni américain, ni allemand, ni italien, c'est simplement un héros.

(22) Bruce Lee est actuellement encore l'incarnation la plus éloquente des valeurs qu'un adolescent africain peut chercher sur un écran — dans son sillage une ville comme Kinshasa a vu naître une multiplicité de clubs de karaté, où l'adresse et la force ne sont pas dépourvues, comme pour certains sports traditionnels africains, de mysticisme — quant à *Nous deux*, avec ses succédanés, parfois adaptés par des « acteurs » africains (cf. les revues ivoiriennes *Bingo* et *Amina*, ou la revue zairoise *Bibi*), il reste une lecture privilégiée pour l'adolescente ou la jeune femme africaine, même analphabète. Nous ne sommes plus là au niveau de l'épopée, mais de la sentimentalité, et il convient de souligner que dans de nombreux pays, sinon au Zaïre, c'est le cinéma commercial indien, mélange étonnant de sentiments et de gestes emphatiques, qui fait largement l'unanimité... Cf. *Essais sur les fondements du cinéma africain*, op. cit.

(23) Si à l'heure actuelle le Zaïre a ses collèges, ses instituts supérieurs et ses universités, la population en tant que telle, avec l'accroissement qu'elle a subi, n'est guère plus scolarisée qu'au moment de l'indépendance : on est passé de 55 à 60 %. Le grand pas fut de permettre aux enfants de sexe féminin d'accéder massivement à l'école, mais nous nous demandons toujours ce que signifie la scolarisation, lorsque l'infrastructure est fondamenta-

Pour imiter les personnages des films mes frères avaient inventé tout un langage, l'influence allait très loin, et ces garçons échappaient complètement aux parents...

Le cinéma devient le parent !

Auparavant l'enfant était pris en charge par la communauté, on pouvait être chez son oncle ou chez sa tante mais on était toujours en famille, avec des adultes, alors, à partir d'un moment donné, on était un homme ou une femme, on avait les explications pour cela, cela se faisait relativement vite, l'adolescence pouvait éventuellement être comparée à cette brève période initiatique, étant bien entendu qu'on continuait à mûrir. En un sens on ne nous permettait pas vraiment de vivre notre adolescence, personnellement, on allait me marier à treize ans, et cela aurait fait de moi immédiatement une mère, une ménagère et une paysanne ou une commerçante, sans aucune place pour Bruce Lee ou pour « Nous deux » (22) !

(Entretien enregistré à Kinshasa, le 15 juillet 1979.)

lement défectueuse — qu'est-ce qu'un enfant peut bien apprendre lorsqu'il est assis, avec une certaine d'autres, par terre, sous un toit de tôle brûlant ?

(24) Une définition par la « rupture de développement » nous paraît singulièrement plus riche qu'une définition par le « en voie de développement », souvent fautive et sans fondement dans la réalité. L'Afrique noire, et le Zaïre ne fait pas exception, n'était pas un champ vierge que la colonisation serait venue fertiliser, elle avait ses cultures au double sens du terme, et le colonialisme puis le néo-colonialisme — dont toute cette problématique de l'adolescence dépend — ne sont que les facettes d'une rupture qui, à l'heure actuelle, continue de chercher ses solutions. Ce n'est pas un hasard si cette rupture est elle-même l'un des grands thèmes de la littérature et du cinéma négro-africains. Cf. notre étude *La Thématique*, in *Cinéastes d'Afrique noire*, op. cit.

(25) Le recours aux travaux de C.G. Jung ne fera sans doute pas l'unanimité, nous proposons ici une hypothèse plus qu'une certitude. Ce qui nous paraît certain c'est l'impossibilité de réduire la séduction de certains films à la simple aliénation dont l'origine serait purement économique. Les cinéastes canadiens, et dans leur sillage de nombreux cinéastes et critiques du tiers monde, ont parlé d'« impérialisme hollywoodien » (cf. en particulier Guy Hennebel, *Quinze ans de cinéma mondial*, Éditions du Cerf, Paris 1975), s'il est évident qu'il y a effectivement une mainmise économique des « majors » américains sur la plupart des pays, la « colonisation mentale » que cette mainmise paraît conditionner ne peut trouver toutes ses raisons dans la colonisation économique. On a dès lors grand profit à recourir à une sorte de psycho-histoire de ces pays, à une psychologie qui se fonderait sur leur histoire, sinon directement à la psychologie des profondeurs. Concernant le Mali nous avons esquissé cela dans notre *Essai sur les fondements du cinéma africain*, op. cit.

L'imaginaire cinématographique

L'entretien avec Sudila Mwembe explicite bien la prudence que nous avons voulu marquer en introduction, il ne faudrait pas l'abandonner pour des généralisations hâtives, étant bien entendu qu'il est toujours tentant de généraliser et peut-être, par là, de rassurer... Une idée que l'on peut déduire de cet entretien est qu'en Afrique, l'imaginaire cinématographique a une force exceptionnelle, puisqu'il s'inscrit dans un « creux » particulièrement troublant, celui d'une rupture avec toute une société, toute une série de modèles, qui n'ont pas encore trouvé leurs modèles de remplacements puisque nous sommes également dans un contexte où l'école occupe une place relativement insignifiante (23). Certes, le cinéma influence également l'adolescent occidental, mais la place qu'il occupe chez nous est banale, car il s'agit d'une place libre depuis plusieurs générations, parfois plusieurs siècles, libre et en même temps pleine d'un imaginaire forgé par ces mêmes générations, ce qui n'est pas le cas pour l'Afrique, ni en général pour les pays en voie de développement, qui sont surtout des pays en rupture de développement, sur le plan culturel et économique (24)...

On peut se demander pourquoi, en Afrique, l'imaginaire cinématographique euro-américain vient s'implanter si facilement, mais c'est que l'action, l'héroïsme, ressorts de ce cinéma, sont justement également présents, « autorisant » donc l'implantation de cet imaginaire, comme s'il mettait en mouvement des archétypes et créait ainsi un lieu ouvert à l'adolescence, où l'enfant, devenant conscient de sa puissance sexuelle, se sent lié aux archétypes de la force. Si l'ethnographie peut aujourd'hui nous permettre de mesurer les contradictions entre l'organisation des sociétés traditionnelles et les impératifs de la vie contemporaine, si la sociologie, en particulier la sociologie du quotidien des métropoles africaines, nous permet de cerner cette vie contemporaine en ce qu'elle a de particulièrement complexe, la psychologie des profondeurs nous explique sans doute pourquoi certains éléments d'une culture importée fonctionnent si bien (25). Par ailleurs ce triple savoir n'est rien au regard de la misère grandissante de ces villes, immenses usines de la misère, dirigées par des Mabuse aveugles.

Pierre Haffner