

AFRIQUE 1990-2002 : ÉTAT DES LIEUX DU CINÉMA MILITANT

Emmanuel Leclercq

Gallimard | « Les Temps Modernes »

2002/4 n° 620-621 | pages 526 à 544

ISSN 0040-3075

ISBN 9782070767137

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2002-4-page-526.htm>

Pour citer cet article :

Emmanuel Leclercq, « Afrique 1990-2002 : état des lieux du cinéma militant », *Les Temps Modernes* 2002/4 (n° 620-621), p. 526-544.

DOI 10.3917/ltn.620.0526

Distribution électronique Cairn.info pour Gallimard.

© Gallimard. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Emmanuel Leclercq

AFRIQUE 1990-2002 :
ÉTAT DES LIEUX DU CINÉMA MILITANT*

Celui qui a connu le cinéma africain des années 60 et 70 ne peut qu'être frappé par le désintérêt qu'il manifeste depuis dix ou douze ans pour le militantisme ou le simple témoignage. Nous allons tenter de dresser ici un tableau du cinéma d'intervention en Afrique pendant la dernière décennie ; il sera forcément incomplet, et nous n'avons évidemment pas vu tous les films africains réalisés depuis 1990 ; mais la vision d'ensemble s'appuie sur suffisamment d'œuvres et de documents pour prétendre à quelque exactitude. Quelques films participent encore de ce cinéma d'intervention ; mais leur diffusion est confidentielle et le premier objectif d'un cinéaste africain ne semble plus être actuellement de lancer un cri, mais de réaliser un produit formaté spécialement à l'intention de quelques festivals internationaux.

Or nous connaissons la réalité de l'Afrique : pandémie de sida, famines, guerres civiles, génocide rwandais, conditions de vies infra-humaines de l'immense majorité de sa population. Cette Afrique-là ne se retrouve pas au cinéma. La situation n'est pas tout à fait la même dans chaque pays ; mais ce qui frappe dans le cas de l'Afrique, c'est que la dérive de son cinéma frappe le continent tout entier. Cette léthargie est évidemment le produit d'une colonisation qui fut elle-même continentale : « Pour le colonialisme, ce vaste continent était un repaire de sauvages, un pays infesté de superstitions et de fanatisme, voué au mépris, lourd de la malédiction de

* *Remerciements : Olivier Barlet, Elyes Bacchar, Jean-Philippe Convert, Andrée Davanture, Sanu Kollo, Elisabeth Lequeret et Tariq Tegua.*

Dieu, pays d'anthropophages, pays de nègres », rappelait Fanon dans *Les Damnés de la terre*, qui concluait par ailleurs : « La condamnation du colonialisme est continentale. L'affirmation par le colonialisme que la nuit humaine a caractérisé la période anté-coloniale concerne l'ensemble du continent africain. [...] L'intellectuel colonisé qui décide de livrer combat aux mensonges colonialistes, le livrera à l'échelle du continent¹. »

Quelle que soit la situation des autres continents, l'Afrique est le seul dont le cinéma soit entièrement sous-développé. En Asie, le cinéma a connu dans les années 90 un rayonnement sans précédent ; quant à l'Amérique du Sud, son cinéma militant — si vivant dans les années 60 — a certes disparu, mais il y existe (en Argentine, au Mexique, au Brésil) une très ancienne industrie du cinéma qui confère encore à celui-ci une certaine vitalité.

LES ÉTAPES DU CINÉMA D'INTERVENTION

Avant d'en arriver à quelques exemples de ce qu'on pourrait appeler une esthétique de la survie, examinons rapidement quels ont été les grands moments du cinéma d'intervention en Afrique. C'est à la fin des années 1960 que se manifestent les premiers efforts des cinéastes africains « pour tenter une union à l'échelle du continent », note Ferid Boughedir². En 1966 sont créées les Journées cinématographiques de Carthage et en 1969 le Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou. En 1970 est créée la Fédération panafricaine des cinéastes, organe d'incitation auprès des gouvernements africains pour qu'ils prennent des mesures protectionnistes ; les cinéastes fondateurs étaient « des gauchistes et des idéalistes, des panafricanistes dont la mission prophétique était d'utiliser le film comme outil de libération des pays colonisés et comme un pas vers l'unité complète de l'Afrique³ ». « Il s'agissait de créer une nouvelle esthétique : des semi-documentaires dénon-

1. Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Folio, Gallimard, 1991, p. 257.

2. Ferid Boughedir, *Le Cinéma africain de A à Z*, OCIC, Bruxelles, 1987.

3. Manthia Diawara, *African Cinema, politics and culture*, Indiana University Press, 1992, p. 39 ; cité par Olivier Barlet, *Les Cinémas d'Afrique noire*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 43.

çant le colonialisme là où il existait encore des fictions pour combattre l'aliénation économique et culturelle des pays indépendants vis-à-vis des pays occidentaux⁴. » L'Algérie est le premier pays à briser le monopole des compagnies de distribution occidentales sur le marché africain : en 1971, elle décrète un monopole national d'importation de films, rejointe dans cette démarche en 1974 par le Sénégal, le Bénin et la Tanzanie, en 1975 par Madagascar, en 1979 par le Congo, la Somalie et le Soudan. En 1974 est créé un regroupement des marchés cinématographiques africains à l'échelle du continent pour créer une rentabilisation impossible sur chaque territoire isolé. C'est au début des années 80 que se situe le tournant : les sociétés de distribution américaines et françaises relèvent la tête et, tout en respectant formellement l'apparence de la souveraineté africaine en matière de distribution, parviennent à un contrôle effectif du marché, avec comme effet immédiat une remontée en flèche des films étrangers et une nette régression du nombre de films africains produits. Une césure interne se produit en 1983, lorsqu'une crise naît au sein du CIDC, consortium de distribution fondé quelques années plus tôt par un groupe de cinéastes ; une société suisse envahit la majorité du marché laissé vacant par la dispute et y introduit à nouveau les films des compagnies américaines qui retrouveront à ce moment les écrans d'Afrique pour ne plus jamais les quitter. Et c'est, en effet, à partir de 1987 qu'on constate une stagnation de la production sur tout le continent.

LES AIDES ÉCONOMIQUES OCCIDENTALES

Quant aux aides économiques des pays occidentaux, elles viennent surtout — mais pas exclusivement — de la France à destination de ses anciennes colonies ; mais ces aides ont considérablement diminué depuis six ou sept ans. « Face à cette conjoncture dramatique, en 2001, les réalisateurs africains qui arrivent à boucler leurs budgets de production pour tourner sont devenus des survivants », note Sophie Hoffelt⁵. Ces aides occidentales sont, en réalité,

4. Olivier Barlet, *ibid.*, p. 43.

5. Sophie Hoffelt, « Le cinéma africain est mal parti », in *Africultures*, n° 45, février 2002.

des pièges : elles entraînent, chez le cinéaste africain, un état d'esprit le conduisant à ne proposer que des thèmes consensuels et à espérer en tout premier lieu que son film soit sélectionné pour un grand festival, lequel de son côté ne programme plus que très exceptionnellement des oeuvres engagées ou même simplement des films de témoignage. Les films africains, produits selon les normes occidentales, sont en général très chers par rapport aux paramètres africains ; et finalement la plus grande partie de l'argent récolté revient aux institutions occidentales qui les ont produits. La solution économique est probablement, d'une part, dans la réorientation d'une partie des taxes sur les recettes vers le développement de l'industrie cinématographique et, d'autre part, une véritable politique du cinéma au niveau du continent, qui briserait le monopole scandaleux des films occidentaux sur le marché africain, monopole qui a les conséquences que l'on devine sur l'imaginaire de la population et sur le freinage de sa prise de conscience.

L'AFFAIBLISSEMENT DE LA PRISE DE CONSCIENCE

En fait, si l'on peut évoquer l'idée d'une prise de conscience africaine au niveau du continent, on remarque que la situation du cinéma est différente d'un pays à l'autre et surtout d'une région à l'autre. La tendance générale est que le cinéma d'intervention est d'année en année moins présent, mais le phénomène est surtout palpable en Afrique noire francophone, où la majorité des films nous racontent des histoires de griots, de chroniques villageoises, de conflits entre modernité destructrice et tradition salvatrice, thèmes qui, en soi, manifestent évidemment une volonté de se distancer du colonialisme et du modernisme technocratique que celui-ci a établi au profit de quelques-uns, mais qui ne débouchent que très exceptionnellement sur une prise de conscience de cette aliénation que le colonialisme avait délibérément installée.

Sur ce thème de l'anéantissement de la culture africaine par le colonialisme, Alain Resnais et Chris Marker avaient réalisé en 1953 un des chefs-d'œuvre du cinéma d'intervention : *Les statues meurent aussi*. Ils montraient de quelle manière l'Occident avait méthodiquement détruit toutes les traces des civilisations africaines, afin que le travail de colonisation puisse s'accomplir sur un terrain vierge de toute résistance virtuelle. Fanon a très bien décrit

ce phénomène : « Par une sorte de perversion de la logique (le colonisateur) s'oriente vers le passé du peuple opprimé, le distord, le défigure, l'anéantit. Cette entreprise de dévalorisation de l'histoire d'avant la colonisation prend aujourd'hui sa signification dialectique. Quand on réfléchit aux efforts qui ont été déployés pour réaliser l'aliénation culturelle si caractéristique de l'époque coloniale, on comprend que rien n'a été fait au hasard et que le résultat global recherché par la domination coloniale était bien de convaincre les indigènes que le colonialisme devait les arracher à la nuit. Le résultat, consciemment poursuivi par le colonialisme, était d'enfoncer dans la tête des indigènes que le départ du colon signifierait pour eux le retour à la barbarie, encanaillement, animalisation. [...] Pour assurer son salut, pour échapper à la suprématie de la culture blanche le colonisé sent la nécessité de revenir vers des racines ignorées, de se perdre, adviene que pourra, dans ce peuple barbare⁶. »

Il n'empêche que, dans leur immense majorité, les films africains qui reviennent ainsi aux sources, qui racontent des histoires de légendes ou évoquent des traditions en tout genre, ne donnent pas du tout l'impression d'un retour salvateur et nécessaire aux convulsions originelles évoquées par Fanon, mais d'un sage et gentil passéisme qui ne préfigure en rien la troisième phase qu'il annonçait : « Dans une première phase, l'intellectuel colonisé prouve qu'il a assimilé la culture de l'occupant. [...] Dans un deuxième temps, le colonisé est ébranlé et décide de se souvenir. [...] De vieux épisodes d'enfance seront ramenés du fond de sa mémoire, de vieilles légendes seront réinterprétées en fonction d'une esthétique d'emprunt et d'une conception du monde découverte sous d'autres cieux. [...] Dans une troisième période, dite de combat, le colonisé [...] va au contraire secouer le peuple⁷. »

Prenons quelques exemples. Dans *Wendemi, l'enfant du bon Dieu* (Burkina Faso, 1993), Pierre Yameogo prône, pour éviter les tentations de l'Occident, de retrouver des valeurs plus anciennes : celles de la terre d'Afrique, mais sur un mode passéiste et universel qui en désamorce tout le potentiel évolutif. Dans *Guelwaar*, d'Ousmane Sembène (Sénégal, 1993), l'auteur nous indique — certes

6. Frantz Fanon, *op. cit.*, p. 256 et p. 263.

7. Frantz Fanon, *ibid.*, p. 268.

avec talent — que si l’Africain s’obstine à imiter l’Occidental, il court à sa perte, mais que s’il retrouve ses racines ancestrales, il pourra sortir de la mendicité.

Un film, par contre, qui nous a semblé aborder ce thème sans mièvrerie ni passéisme est *Wënd Kûuni le don de Dieu*, réalisé au Burkina par Gaston Kaboré en 1982 : le film nous ramène à une époque antérieure à l’arrivée de l’homme blanc, sous l’empire des Mossi, « où tout le monde mangeait à sa faim ». Un autre film qui savait relier « l’idéologie politique aux valeurs culturelles africaines⁸ », est *Jom ou l’histoire d’un peuple*, que le Sénégalais Ababacar Samb Makharam tourna en 1981 d’après un scénario du sociologue marxiste Babacar Sine : « L’oppression du colonisateur sur le peuple asservi, du maître sur le domestique et du patron sur les ouvriers est présentée tour à tour par un griot qui ne cessera d’insister sur le “jom” africain, c’est-à-dire l’honneur, la dignité, le courage, le respect : l’homme existe pour lui-même et s’affirme en tant que tel. » Mais on remarquera que ces deux derniers films ont été tournés il y a déjà vingt ans.

LA CONDITION FÉMININE

Un des thèmes où la prudence l’emporte presque à tous les coups est celui de la condition féminine. Le Mali avait pourtant donné en 1989, avec *Finzan*, de Cheick Oumar Sissoko, une oeuvre importante dénonçant le sort des femmes en Afrique et stigmatisant sans ambiguïté des traditions meurtrières comme l’excision ou le mariage forcé. Mais de tels accents ont disparu et il semble, à de très rares exceptions près — comme dans *Chef!* que nous examinons plus loin —, que le cinéma africain condamne la femme africaine à déplorer certes le sort qui lui est fait mais non à se révolter contre lui. Un film comme *Mossane* (Sénégal, 1996) est très révélateur à cet égard. Réalisé par Safi Faye, qui fut la première femme cinéaste africaine en réalisant *Lettre paysanne* en 1975, où dominait d’ailleurs une analyse économique marxiste, il montre à quel point une cinéaste courageuse peut renoncer — ou se voir contrainte de renoncer — au militantisme de ses

8. Olivier Barlet, *op. cit.*, p. 26.

débuts. Son film met en scène une jeune adolescente qui aime un jeune homme de son âge, mais qu'on veut marier de force à un homme qu'elle ne connaît pas ; elle refuse, s'enfuit et se suicide ; le village lui fera de grandioses funérailles. Il y a dans cette fin une forme de sublimation qui dément évidemment tout le potentiel subversif que le thème annonçait : nous sommes loin de l'héroïne de *Finzan* qui — à l'instar de Nora dans la *Maison de poupée* — s'éloignait d'un monde devenu hostile pour commencer ailleurs une vie nouvelle. Un autre exemple de renoncement est celui de Med Hondo, qui fut pourtant dans les années 80 le plus engagé des cinéastes africains : il avait donné avec *Sarraounia* (1984) une œuvre de premier plan stigmatisant la conquête de l'Afrique par la France : qu'un homme comme lui ait signé en 1993 *Lumière noire*, banal film policier se déroulant à Paris, laisse pantois.

Un cinéma qui, de façon flagrante, confine le thème de l'émancipation féminine à une démarche individuelle sans jamais le mettre en perspective d'un changement de société, c'est le cinéma tunisien. Son exemple est d'autant plus frappant que c'est le seul pays d'Afrique à compter dans ses rangs un grand nombre de femmes cinéastes. *Les Silences du palais* (1994), de Moufida Tlatli, est un film à l'esthétique recherchée qui a connu un grand succès, mais qui ne comporte ni dénonciation ni jugement de la condition féminine en Tunisie et en reste aux territoires de l'intériorité. *Tunisiennes* (1997), de Nouri Bouzid, est plus rétrograde encore : la jeune héroïne est malheureuse en ménage et même violée par son mari ; elle veut divorcer ; mais sa mère l'exhorte à se souvenir de ses devoirs, elle accepte les excuses de son mari et revient chez lui ! Dans *Satin rouge* (2002), de Raja Amari, film par ailleurs intéressant et qui a connu lui aussi un succès mérité, l'héroïne sacrifie son amour pour le bonheur de sa fille. Il convient cependant de citer ici *Ecrans de sable* (1990), autre film tunisien de Randa Chahal Sahbaz, qui a — sans doute par prudence — situé son film en Arabie saoudite, mais qui n'hésite pas à montrer de quelle manière le pouvoir saoudien utilise l'islam pour contenir la liberté des personnes, et tout particulièrement celle des femmes : mais c'est un film réalisé il y a douze ans et une telle liberté de ton est inimaginable aujourd'hui en Tunisie. Un autre film de valeur sur la condition féminine est *Goulili, dis-moi ma sœur* (Algérie, 1991), documentaire collectif — donc anonyme — qui décrit la vie des femmes au Sahara occidental et montre comment elles ont été contraintes

d'inventer une organisation sociale, une vie quotidienne, un système d'éducation.

L'INTÉGRISME ISLAMISTE

Un thème, par contre, qui a donné lieu à quelques films courageux en Algérie et en Egypte est celui de l'intégrisme. *Automne, octobre à Alger* (1993), de Malik Lakhdar-Hamina, est à cet égard d'autant plus courageux que le terrorisme islamiste sévissait déjà lorsqu'il fut réalisé. Le film met en scène deux frères : l'un est musicien et veut mettre sur pied un concert rock à des fins strictement humanitaires ; l'autre est intégriste musulman. Le premier est arrêté et torturé, et en meurt ; dans le même temps, son frère prend part à des manifestations d'intégristes alors même que les manifestations sont officiellement interdites en Algérie. Le film est maladroît, les acteurs ne jouent pas très bien et les dialogues sont si démonstratifs qu'ils en perdent une partie de leur crédibilité : mais nous préférons de loin ce film roboratif à telle irréprochable réussite d'un réalisateur confirmé. Le même thème a été traité, avec beaucoup d'humour, dans une des rares comédies réalisées en Algérie : *Bab el Oued-city* (1994), de Merzak Allouache, où nous voyons que la manipulation par les intégristes est telle que les quartiers qu'ils contrôlent deviennent tout simplement invivables pour ceux qui prétendent encore y vivre libres. Allouache a tourné son film à la ruse, déjouant tous les pièges tendus par les islamistes, décidant à la dernière minute des lieux de tournage. Sur le même sujet, le film égyptien *Le Terroriste* (1994), de Nader Galal, est par contre beaucoup plus ambigu : le héros, défenseur du terrorisme islamiste, est recueilli par une famille modérée, qui lui fait comprendre son erreur ; il se repent et meurt. Le film fut un des plus grands succès du cinéma égyptien — ce qui est déjà révélateur en soi —, mais on ne peut que s'interroger sur l'idéalisme presque hollywoodien de sa conclusion. Un autre film égyptien, par contre, qui dénonce très clairement le fanatisme islamiste est *Les Portes fermées*, réalisé en 1999 par Atef Hetata. Le film montre des intégristes qui rallient à eux une jeunesse toujours plus pauvre et toujours plus nombreuse et montre que le fanatisme récupère ceux que la société n'intègre plus en leur martelant des messages simplistes. Mais on aura remarqué

que tous ces films — à l'exception des *Portes fermées* — remontent déjà à la première moitié des années 90.

LE COLONIALISME

Quelques films africains ont abordé, pendant la dernière décennie, le thème du colonialisme. Il faut relever tout d'abord que, dans la très grande majorité des cas, le cinéma africain semble considérer que le colonialisme est mort aux alentours de 1960 et que le néo-colonialisme n'existe pratiquement pas. Un parfait exemple d'ambiguïté en ce sens est *Sarafina* (Afrique du Sud, 1992), comédie musicale de Darrel James Roodt, qui commence comme un spectacle militant pour l'identité du peuple noir, se poursuit avec la tragédie de Soweto et se termine en montrant l'héroïne, Sarafina, qui, après avoir été torturée puis libérée, retrouve sa mère et la remercie pour sa sagesse et sa patience qui seront les meilleures armes dans le combat à mener pour la libération de son peuple ! *Le Grand Blanc de Lambaréné* (Gabon, 1995), de Bassek Ba Kobhio, n'hésite pas à réhabiliter le docteur Schweitzer, tout en admettant, il est vrai, que l'aide humanitaire coloniale cachait une évangélisation forcée des Africains. Quant à *Waati* (Mali, 1995), son cas nous semble emblématique de tout le cinéma africain des années 90 : réalisé par Souleymane Cissé, il a eu les honneurs des festivals internationaux et a été en quelque sorte labellisé comme le film africain de la décennie. L'histoire de *Waati* se déroule sur l'ensemble du continent africain, mais il s'en faut de beaucoup qu'il illustre la thèse continentale de Fanon : il nous montre le voyage (avec connotation symbolique évidente) de la jeune héroïne à travers l'Afrique, au cours duquel elle trouvera son identité de femme africaine. « *Waati*, a expliqué le réalisateur, est le temps nécessaire pour libérer, démocratiquement, un pays de l'apartheid et celui, bien plus long, nécessaire aux hommes pour qu'ils oublient leurs vieux réflexes. La dualité Noirs-Blancs n'est pas à l'origine de tous les maux de l'Afrique. » Fort bien ; mais son film a surtout réussi à être un parfait produit culturel d'exportation sans aucune remise en cause des sociétés que la jeune fille traversait.

L'ESCAMOTAGE DU MILITANTISME

Un film qui illustre de façon éclatante l'escamotage actuel de l'histoire du militantisme en Afrique est le *Lumumba* réalisé en 2000 par le cinéaste haïtien Raoul Peck. Relevons d'abord cette énormité : un film consacré au plus grand révolutionnaire africain a été coproduit par des pays occidentaux sans aucune participation africaine. A travers une médiocre reconstitution d'époque, nous voyons quelques étapes de la vie de Lumumba : son emprisonnement, son fameux discours tiers-mondiste lors des cérémonies de l'indépendance du Congo, son assassinat. Mais il s'agit en quelque sorte d'épisodes mouvementés survenus à un aventurier malchanceux. La prise de conscience de Lumumba, son honnêteté intellectuelle, son engagement dicté par l'expérience de l'humiliation et de l'aliénation, la formidable collusion des puissances occidentales pour dicter son assassinat ont été complètement occultés et ont laissé aux progressistes le sentiment d'un thème en or gâché à la fois par incompetence et par modération.

Un thème qui n'est pour ainsi dire jamais abordé dans le cinéma africain — et Fanon a démontré dans *Les Damnés de la terre* à quel point il était intimement lié au colonialisme —, c'est celui de la folie. On peut cependant citer sur ce thème *Youcef*, film algérien réalisé en 1993 par Mohamed Chouikh, où le héros, devenu fou après un emprisonnement, croit en 1990 qu'il vit toujours en 1960, tant la nouvelle société algérienne se confond pour lui avec l'ancienne société coloniale française. Mais il s'agit là d'une exception.

LE CAS DE L'ÉTHIOPIE ET QUELQUES EXCEPTIONS

Il y a cependant un pays d'Afrique dont le cinéma fait exception à la règle et dans lequel perdure une tradition de militantisme entamée dès les années 70, c'est l'Éthiopie. On sait que ce pays compte un grand cinéaste, Haïle Gerima, auteur en 1976 de *La Récolte de 3000 ans* et en 1982 de *Cendres et Braises*, deux films de premier ordre à la fois sur le terrain de l'engagement et sur celui de l'esthétique cinématographique. Nous n'avons malheureusement pas vu *Sankofa*, qu'il a réalisé en 1992 sur l'histoire de l'esclavage africain

et qui est probablement, tant par son thème que par son auteur, l'une des œuvres majeures du cinéma africain des années 90. Mais un autre film éthiopien exceptionnel est *Tumulte*, réalisé en 1994 par Yemane I. Demissie. Ce n'est pas seulement, comme beaucoup de films analysés ici, une œuvre estimable : c'est un film qui prend place dans la liste très restreinte des œuvres majeures contemporaines et qui confine au chef-d'œuvre. Il est à la fois une extraordinaire *évocation*, une interrogation sur la complexité du fait révolutionnaire et une œuvre dont le lyrisme la hisse aux côtés des grands films révolutionnaires de l'histoire du cinéma ; non pas nécessairement de ceux qui relatent des *faits* révolutionnaires, mais de ceux qui s'interrogent — comme *Prima della rivoluzione* de Bernardo Bertolucci, comme *Mémoires du sous-développement* du Cubain Gutierrez Alea, deux films dont *Tumulte* est en quelque sorte le pendant africain — sur la prise de conscience révolutionnaire de ceux-là mêmes qui n'ont pas intérêt à l'avènement d'une nouvelle société. L'action nous ramène en 1960, sous la dictature d'Hailé Sélassié. Le cinéaste nous introduit dans un palais d'Addis-Abeba dont l'hieratisme des occupants ramène les nobles du *Guépard* à la dimension de hobereaux de province. Bientôt la radio nationale est envahie par des révolutionnaires qui tentent un coup d'Etat ; mais ils échouent. Yoseph, héros du film et fils de la famille du début, a assisté à ces événements sans y participer. Il commence alors un étrange périple. Rejoignant mentalement les forces de la révolution, il se rend, de nuit, au palais où vit sa mère pour lui dire adieu. L'armée l'apprend et fait irruption chez elle ; elle se taira, se fera arrêter et nous ne la reverrons plus. De nuit toujours, le héros retrouve sa fiancée ; au lieu de l'encourager dans sa démarche politique, elle lui reproche ses absences, avant de le conduire vers un point de ralliement révolutionnaire. C'est là que Yoseph demande à un ancien domestique de sa famille, entré en guérilla, de le cacher ; celui-ci accepte ; mais nous le voyons, pendant que Yoseph dort, dissimuler un tract sur lequel sont imprimés la photo de Yoseph et un avis de récompense en cas de dénonciation. Pourquoi cache-t-il ce document ? Comptait-il dénoncer son ancien maître et a-t-il peur que ce dernier ne s'en rende compte ? Craint-il au contraire que Yoseph soupçonne à tort quelque chose ? Le lendemain, Yoseph se réveille, voit le document, se rend compte que l'homme est parti, prend peur et s'enfuit ; mais il a honte de son soupçon, se ravise et retourne chez son hôte. Et cependant il avait raison : Yoseph

est arrêté et sera exécuté ; et sans que le film le dise explicitement — puisque Yoseph ne le saura jamais et que nous vivons les événements à travers ses yeux —, c'est sans doute l'ancien serviteur qui l'aura dénoncé, en vertu de ses anciens liens, et à l'instant même où Yoseph avait changé de camp. Les pensées des personnages, les situations elles-mêmes sont très peu expliquées. Nous vivons ce que vit le héros par fragments subjectifs ; nous ne voyons que ce qu'il voit. Yoseph est habité par la fièvre des certitudes et ne pouvait pas imaginer ce qui lui est arrivé : son éducation ne lui a pas appris à se méfier. Le film se déroule essentiellement la nuit et tous les événements sont en quelque sorte réfractés dans la conscience du héros, comme si les événements captés par lui nous étaient rapportés sans que leur perception ne soit en rien modifiée par une démarche de mise en scène. Cette œuvre incandescente, d'une exceptionnelle beauté, n'a jamais été distribuée en France et n'a eu aucun retentissement international.

D'autres films de valeur ont été réalisés en Afrique dans la dernière décennie. Certains viennent de cinématographies très peu connues, dont les rares films de surcroît ne parviennent pas jusqu'à nous : c'est le cas du Togo, du Bénin, du Tchad, de la République centrafricaine, de la République démocratique du Congo, de la Sierra Leone, de l'Angola, de la Namibie, du Botswana, du Zimbabwe, de la Zambie, du Mozambique, de la Tanzanie, du Kenya, de Madagascar, du Soudan. Certains pays, comme la Libye, semblent même vierges de tout cinéma. Un film remarquable qui nous est venu du Zimbabwe est *Flame*, que la cinéaste (blanche) Ingrid Sinclair a réalisé en 1996. Il évoque la guérilla menée en Angola pour la libération de la défunte Rhodésie, et la vie de deux femmes, une Blanche et une Noire, qui y participent ; mis en scène avec vigueur, le film est à la fois efficace, convaincu et convaincant, alliant le spectacle à la réflexion ; il a surtout le mérite d'aborder le thème de l'engagement de façon passionnante et non didactique. Mais lorsque nous avons vu le film, au Festival africain de Bruxelles en 1996, la réalisatrice a dû subir les attaques des Africains présents dans la salle, qui lui reprochaient vivement d'avoir donné des gages au romanescque hollywoodien. Ce reproche n'était sans doute pas fondé : si les formes du cinéma commercial peuvent contribuer à l'efficacité d'un cinéma militant, pourquoi celui-ci s'en priverait-il ?

Quelques films d'Afrique noire cependant refusent de nous

montrer leurs pays comme des sociétés où tout, en somme, irait à peu près bien. C'est le cas de *Sai sai by*, film sénégalais de 1995 de Bouna Médoune Seye, où nous voyons un homme mourir du sida au milieu des détritiques, dans une métaphore à la fois transparente et convaincante. Le même thème revenait dans un film antérieur à la période examinée, mais si intéressant qu'il peut être cité ici, *Nyamanton ou la leçon des ordures*, réalisé au Mali en 1986 par Cheikh Oumar Sissoko, auteur déjà de *Finzan* : à Bamako, des enfants doivent trier les ordures pour payer leurs frais de scolarité ; mais l'argent si péniblement gagné partira d'abord aux « urgences d'une vie de misère⁹. » Sissoko était, à ce moment, partisan d'un cinéma militant : « J'entends par là un cinéma qui travaille à faire disparaître les inégalités sociales, des dominations qui ne font que rendre nos populations misérables¹⁰. » Mais de telles œuvres et de tels propos ont pratiquement disparu aujourd'hui des écrans africains. Nous n'avons cependant — et malheureusement — pas réussi à voir un film tchadien qui semble important : *Daresalam*, de Issa Serge Coelo, réalisé en 2000, qui met en scène deux amis d'enfance, dont l'un rentre dans le rang alors que l'autre s'engage dans la lutte armée, et dont on nous a dit le plus grand bien.

LES CINÉASTES OCCIDENTAUX EN AFRIQUE

Il s'en faut de beaucoup que ce cinéma de la contemplation ou de l'ambiguïté soit le monopole des Africains eux-mêmes. Il peut être aussi le fait de cinéastes occidentaux ayant abordé, dans des documentaires, le continent africain. Un bon exemple en est le film de Thierry Michel, *Mobutu, roi du Zaïre* (Belgique, 1996), où l'auteur, peut-être à son insu, trahit une sorte de fascination pour le héros de son film, tout en dressant avec minutie la liste de ses palais et des innombrables complicités occidentales dont il a bénéficié. Le grand documentariste Raymond Depardon, dans *Afriques, comment ça va avec la douleur ?* (France, 1996),

9. Olivier Barlet, *ibid.*, p. 29.

10. Entretien d'Emmanuel Sama avec Cheikh Oumar Sissoko, in *Sidwaya*, n° 2012, 5 mai 1992 ; cité par Olivier Barlet, *op. cit.*, p. 29.

nous entraîne dans un très beau périple personnel du sud au nord de l'Afrique, sans que jamais les misères rencontrées ne suscitent chez lui autre chose que de la désolation.

« L'HORREUR PHYSIOLOGIQUE DES NOIRS »

La vérité ne serait-elle pas plutôt dans ce terrible constat : un désintérêt total du monde pour l'Afrique, confirmant la conclusion de Fanon qui attribuait le racisme des Occidentaux à leur « horreur physiologique¹¹ » des Noirs ? C'est dans cette perspective seulement que certaines évidences prennent tout leur sens. Le génocide rwandais, par exemple — qui a inspiré de si généreuses repentances par ceux-là mêmes qui l'avaient laissé se perpétrer en son temps —, n'a inspiré que *huit minutes* d'images filmées. Un film comme *Tumulte* — plus beau et plus original que bien des chefs-d'œuvre occidentaux — n'a *jamais* été distribué à Paris et est absent de tous les dictionnaires de cinéma. Les films africains coproduits par la France y sont certes, la plupart du temps, distribués, mais souvent avec plusieurs années de retard et ils ne sont jamais diffusés à la télévision. Fait significatif, les Etats-Unis ne participent pratiquement jamais au financement d'un film africain. Quant aux cinémathèques africaines, déjà peu nombreuses, elles sont réduites à l'état de misère faute de crédits, de volonté politique, de souci de la mémoire. Un fait très significatif se dissimule dans la fameuse enquête réalisée par la FIAF (regroupant l'ensemble des cinémathèques du monde) en 1995 à l'occasion du Centenaire du cinéma : un questionnaire, envoyé à toutes les cinémathèques, leur demandait de citer, dans six catégories différentes, les films les plus importants de l'histoire du cinéma. Les réponses cumulées ont donné une liste, variée et très complète, de 2200 titres, à ceci près qu'y figurait *un seul* film africain : *Yeelen*, de Souleymane Cissé.

Le désintérêt pour l'Afrique va très au-delà des limites de son propre cinéma. Un exemple en ce sens est le film réalisé en 1994 par le grand réalisateur américain Arthur Penn : *Inside*, situé en Afrique

11. Propos rapportés par Simone de Beauvoir dans *La Force des choses*, II, Folio, Gallimard, p. 426.

du Sud pendant les années ayant précédé l'abolition de l'apartheid. Il s'agit d'un des plus beaux films de Penn, d'un des meilleurs films américains des années 90 et d'un des joyaux du cinéma de l'engagement. Sorti à la sauvette, il n'a fait l'objet que de quelques lignes d'une condescendance dédaigneuse de la part des grands journaux français. C'est que le sujet n'intéressait plus personne : l'apartheid venait d'être aboli et chacun s'estimait dispensé de devoir y revenir. Le film de Penn mettait en scène un révolutionnaire sud-africain blanc, soupçonné de terrorisme et qui, arrêté et torturé, se suicidait dans sa cellule par pendaison. L'essentiel du film tenait dans l'affrontement dialectique entre le révolutionnaire et le fasciste qui l'interrogeait. La prison, lieu unique du récit, n'était plus une banale convention cinématographique, mais un symbole où toute l'horreur du régime de l'apartheid se trouvait réfractée. La férocité de la répression était montrée dans sa brutalité physique mais aussi dans son horreur mentale. Penn refusait surtout de mettre en balance deux points de vue, comme si chacun d'eux représentait une opinion défendable ; il décrivait ce qu'était une lutte politique en Afrique : un combat sans merci où aucune chance n'est laissée à l'opprimé, qui ne doit en retour faire *aucune* concession à l'opresseur. La ténacité du héros était opposée à la tentative — propre à tous les fascismes — de le récupérer. Et si le héros se suicidait, sa mort n'était pas une fuite, mais une forme de destin qui servirait quelques années plus tard à ceux qui gagneront la guerre. Le fait de montrer un révolutionnaire blanc ajoutait comme élément dramatique la trahison de ce dernier à l'égard de sa propre classe. *Inside* est le récit d'un scandale nu ; c'est à notre sens un des plus grands films politiques de l'histoire du cinéma.

LES RAISONS D'UN DÉSENGAGEMENT

Quelles sont les raisons de ce désengagement ? Michel Serceau, dans un numéro de *Iris*, les a bien analysées et nous sommes d'accord avec ses propos : « La modernité, le cinéma du réel, qui apparaissaient [...] comme des alternatives (en même temps que des révisions critiques) au modèle hollywoodien, ont été également refusés. [...] Un nombre non négligeable de cinéastes africains se définissent implicitement comme une sorte d'élite intellectuelle, une sorte d'avant-garde artistique. [...] C'est au nord de la Méditer-

ranée que des réalisateurs africains ont signé des documentaires ou des films d'intervention. Au sud de la Méditerranée l'écrasante majorité de la production appartient au cinéma de fiction. [...] Alors que, sur le continent européen, la forme du cinéma d'intervention est [...] pertinente d'une volonté de dénoncer injustices et aliénation, on emprunte sur le continent africain, dans le contexte de la postcolonisation et des mutations économiques, les voies du réalisme critique. Mais on a affaire, dans le cadre du cinéma de fiction, à un mode de récit dont la pragmatique refoule la capacité à laquelle prétend (à tort ou à raison) le cinéma d'intervention. [...] Si l'on considère une autre catégorie de cet ensemble [...] que l'on appelle "cinéma du réel" : le film ethnographique, ce n'est pas seulement de refoulement qu'il faut parler, mais [...] d'un catégorique et violent refus. On connaît à ce sujet les propos de Sembène, reprochant aux Européens une démarche qu'il qualifie d'entomologiste. Si ce cinéma était tout entier et uniquement imprégné de colonialisme, on comprendrait cette réaction. [...] Mais le cinéma ethnographique a opéré progressivement une véritable révolution qui l'a amené à prendre les êtres comme des sujets, à les donner à voir et à entendre au spectateur comme sujets. [...] Or cette évolution du cinéma ethnographique [...] les cinéastes africains ne l'ont pas prise en compte. Elle ne les a pas conduits, alors que ce chemin [...] leur était offert dès le début de leur aventure, à se l'approprier pour analyser les contradictions de leurs sociétés. Si l'on comprend la distance prise vis-à-vis du documentaire classique [...], on se demande si le refus de la démarche ethnographique n'est pas la marque d'un véritable évitement de la complexité du réel lorsqu'il s'agit de l'appréhender dans le présent historique et dans son véritable lieu. [...] Paulin Vieyra [...] l'a imputé à la formation occidentale du cinéaste et de l'intellectuel africains. C'est parce qu'ils entendent engager l'Afrique sur la voie de l'évolution qu'ils refuseraient d'en contempler le passé. [...] Il est [...] indéniable que le cinéma africain a opéré une véritable focalisation sur la problématique tradition/modernité. Mais c'est une chose que d'en cristalliser sémiologiquement les termes ; c'en est une autre que de construire une représentation qui instaure à ce sujet un dialogue entre le spectateur et le film. [...] Le cinéma d'Afrique noire [...] ne s'affranchissant plus exactement du joug politique occidental que pour en épouser le modèle économique, reflète cette tension ou contradiction dans une esthétique qui, empruntant autant à l'Occident qu'elle lui refuse, sans exploi-

ter la tradition, ne permet pas de construire un système de représentation propre¹². »

DEUX EXEMPLES RÉCENTS D'ŒUVRES DE COMBAT : *CHEF!* ET *ELLE ET LUI*

Un film qui dément justement cette abstention — mais c'est l'exception qui confirme la règle — est *Chef!*, réalisé au Cameroun par Jean-Marie Teno en 1999 ; mi-documentaire, mi-fiction, il n'hésite pas à filmer l'authentique arrestation, atroce et humiliante, d'un jeune adolescent pour un larcin sans importance et à la mettre en parallèle avec les innombrables protections dont les édiles camerounais bénéficient de la part du pouvoir. C'est aussi l'un des rares films africains où les thèses d'un féminisme de combat sont évoquées aussi calmement qu'explicitement par la voix d'une jeune intellectuelle. Le film n'hésite pas à dire que l'homme ordinaire, aliéné par la société, trouve dans la domination de sa femme une revanche sur sa condition et que même si la femme se révolte, le droit lui donnera toujours tort. Mais il s'agit d'une œuvre isolée dans la production récente du cinéma d'Afrique noire.

Un autre film qui va manifestement dans la bonne direction et qui est une singulière réussite est le très beau *Elle et Lui*, réalisé cette année en Tunisie par Elyes Baccar, et encore inédit. C'est une œuvre d'une grande dureté, qui ne fait pas la moindre concession non seulement à la sensibilité occidentale mais à la sensibilité tout court : dans un appartement presque vide, un homme est rejoint par une femme ; il la reçoit mal ; il est prostré, ne s'alimente plus, a abandonné ses études de médecine et semble réduit à l'état de plante. La femme — et c'est une des idées les plus fortes que nous ayons vues dans un film africain — ne va nullement s'attendrir sur son sort, s'apitoyer, tenter de l'aider : elle va le provoquer physiquement et moralement, l'agresser, le pousser jusqu'en ses derniers retranchements, afin de susciter en lui un sursaut que des méthodes plus classiques auraient certainement échoué à provoquer. En fait, au fur et à mesure que le film se déroule, et sans que jamais — par une

12. Michel Serceau, « Le cinéma d'Afrique noire francophone face au modèle occidental : la rançon du refus », in *Iris*, n° 18, printemps 1995, pp. 39-45.

prudence politique évidente —, le cinéaste ne l'énonce explicitement ni même ne le suggère, l'homme n'est pas devenu ce qu'il est par une simple dégradation de son psychisme; c'est un intellectuel; il s'est passé quelque chose : et quoi d'autre sinon une arrestation qui l'a mentalement brisé? La jeune femme qui le visite l'a compris : le salut de cet homme ne viendra non pas d'une compassion humaniste, mais d'une violence en quelque sorte inverse à celle qu'il a subie et qui seule pourra — peut-être — la lui faire surmonter. L'héroïne brandit, à un moment donné, un des livres que lisait le jeune homme : son titre est *La Folie et l'Etat*; à un autre moment, la mère de la jeune fille dit au héros : « La Tunisie est belle, mais elle n'est pas facile; ma fille étudie l'architecture : il y a tant de choses à reconstruire ! » C'est par deux ou trois notations de ce genre, à la fois transparentes et subtilement suggérées, que le cinéaste est parvenu à nous informer de la véritable teneur d'un régime où les droits de l'homme sont violés chaque jour davantage. Jamais, à aucun moment, une image ou un dialogue ne vont explicitement aborder l'horrible expérience du héros; Elyes Baccar a réussi l'exploit d'utiliser à son profit la prudence que les circonstances lui imposaient et de faire de son huis clos un microcosme plus évocateur et plus convaincant que la plus explicite des démarches militantes. Quand, à la fin, le héros se masturbe et jouit sur un air de la Callas, le spectateur n'a pas le sentiment d'une provocation inutile, mais au contraire que le héros récupère à son profit l'animalité à laquelle ses tortionnaires l'avaient réduit. Il sera intéressant de voir comment le régime tunisien va traiter *Elle et Lui* : soit il le censure, mais sous quel prétexte? rien n'y est dit ni montré qui puisse le mettre en cause; soit il le laisse passer, et tout le monde comprendra.

C'est ce genre de films qui fait l'honneur du cinéma africain et qui permettront au continent une prise de conscience qui n'y est encore que très embryonnaire. Il est aussi la démonstration que le militantisme explicite n'est pas la seule forme de l'engagement : des films comme *Tumulte*, comme *Elle et Lui* démontrent le contraire.

LA PRODUCTION VIDÉO

Nous terminerons cet article par l'évocation d'un autre aspect de la production africaine qui semble, surtout depuis quelques

années, extrêmement prometteur et qui renoue, d'après ce qui nous en a été dit, avec le cinéma de combat : c'est la production vidéo, qui représente l'essentiel de l'énorme production du Nigéria et du Ghana. C'était déjà le moyen d'expression politique le plus efficace dans l'Afrique du Sud des années 80, par laquelle l'opposition avait établi une « culture de la résistance » au travers, notamment, des chroniques de la vie quotidienne qui n'auront pas été sans utilité sur la chute du régime. Ces films sont réalisés à peu de frais; l'intégralité de leurs moyens de production se trouve sur place, sans que les réalisateurs aient besoin de mendier une aide extérieure; en conséquence — démonstration si nécessaire de la perversion des aides occidentales — ils ne font aucune concession aux investisseurs étrangers, mais abordent au contraire les vrais problèmes de l'Afrique : faim, aliénation, sida, avec une franchise de ton évidemment salutaire quant à l'impact des thèmes choisis. D'autres pays, et surtout ceux qui n'ont pratiquement pas de production nationale, emboîtent le pas dans cette direction : deux collectifs de cinéastes — le groupe Amos au Congo et le collectif Huit Facettes au Sénégal —, nous a-t-on dit, viennent de présenter à la Dokumenta de Kassel des œuvres vidéo extrêmement intéressantes. Mais les verrons-nous un jour en-dehors du cercle déjà très restreint des convaincus ?

Emmanuel LECLERCQ