

Le cinéma d'Afrique noire francophone : quelques repères¹

Un cinéma jeune, sans vrais modèles

Dernier né peut-être des cinémas du monde, le cinéma de l'Afrique noire n'a pris son essor qu'après les indépendances. Pour des raisons politiques et économiques, conjoncturelles. Mais aussi peut-être structurelles : on est tenté de dire que rien, dans ces pays de tradition orale, n'y préparait : « pas de fresques, pas de peintures, pas de dessins ; quant aux masques et aux statues, ils étaient taillés pour des fins liturgiques » ; l'image ne s'était que très récemment sécularisée.

Le cinéma d'Afrique noire n'a pas, paradoxe pour un cinéma émergeant dans des pays dont le public était très populaire, suivi la voie, pourtant toute tracée par le père hollywoodien, empruntée aussi bien par le cinéma indien que par le cinéma égyptien, du cinéma de genre. Il y a eu des tentatives. D'aucuns ont pratiqué le film policier (*Le bracelet de bronze*, Tidiane Aw, Sénégal, 1974 ; *Hold-up à Kassou*, Lucien Larroudé et Ouassenan Koné, Côte d'Ivoire, 1972), d'autres le mélodrame (*Aube noire*, Djingarey Maiga, Niger, 1983 ; *Naitou l'orpheline*, Moussa Diakite, Guinée 1982), et même le western (*Le retour d'un aventurier*, Moustapha Alassane, Niger, 1966). Mais les résultats ont été peu probants. Le domaine de la comédie est peut-être le seul dans lequel l'essai ait été transformé. De *Pousse-pousse* (1976) et *Notre fille* (1980), de Daniel Kamwa, à *Barbecue Pejo* (1999) de Jean Oudoutan, en passant par *Bal poussière* (1988) d'Henri Duparc, le cinéma africain a produit des comédies de mœurs aussi bien que des comédies sociales qui ne manquent pas de saveur. Mais on notera que, camerounais (Daniel Kamwa), ivoirien (Henri Duparc) ou béninois (Jean Oudoutan), les auteurs de comédie ne sont pas de culture musulmane. Comme si l'Islam ne s'accommodait pas de l'humour... Il y a là une question d'importance, qui dépasse malheureusement l'objet et le cadre de cet article.

Le cinéma d'Afrique noire n'a pas suivi non plus la voie de ce que l'on appelle aujourd'hui « cinéma du réel ». Pour se démarquer peut-être de la tradition occidentale du documentaire, pour que l'Africain n'apparaisse plus comme un objet. Le sénégalais Sembene Ousmane, l'un des pionniers du cinéma africain, n'a pas reproché par hasard à Jean Rouch d'observer ses congénères comme des insectes. Mais on eût pu imaginer, dans le contexte de la décolonisation et du tiers-mondisme, un cinéma d'intervention comme celui qui fleurissait dans l'occident d'après 1968. Ce d'autant plus que, formés en Occident, et souvent en Europe de l'est, les premiers cinéastes africains étaient assez politisés.

La (vraie ou fausse?) question de la langue :

Le cinéma d'Afrique noire a été, dans les anciennes colonies françaises tout du moins, francophone. Il a été francophone comme a été anglophone le cinéma des ex-colonies anglaises. Faut-il donc le mettre en parallèle avec la littérature africaine francophone ? Les problèmes n'étant pas avec le cinéma du tout les mêmes, la langue n'étant qu'une des matières d'expression d'un art qui – c'est une de ses spécificités – use à peu près de toutes, c'est par commodité, mais par abus de langage, que l'on parle d'un cinéma francophone.

Parce qu'il a, c'est le moins que l'on puisse dire, assez vite, et considérablement, évolué sur ce point. L'usage du français n'y est plus aujourd'hui la règle ; la proportion de films tournés en

¹ Article initialement publié dans le *Bulletin de l'Association des Professeurs de Lettres* n°110 (juin 2004).

1. Jacques Binet : « Les cultures africaines et les images », *Cinéma noirs d'Afrique*, CinémAction n° 26, 1983.

2. Adapté au demeurant d'une pièce de théâtre.

français et de films tournés dans une langue locale s'est aujourd'hui inversée.

Emblématique de cette évolution est justement l'œuvre de Sembene. Publiant des romans depuis le milieu des années 50, Sembene s'est mis à réaliser dès le début des années 1960 des films qui étaient tous des adaptations de ses œuvres. Il entendait, selon ses propres termes, « parler au plus grand nombre » plus qu'il ne désirait être cinéaste. Écrits en français, ses romans ne pouvaient être lus par beaucoup. Alors que le français oral leur était, lui, accessible. C'était même la seule langue vernaculaire commune à ses compatriotes... et aux habitants des autres pays d'Afrique noire. Mais, à considérer dans la décennie 1960, ses quatre premiers films de fiction, deux seulement (*Borom Sarret*, 1963 et *La noire de*, 1966) furent en fait tournés en français. Les deux autres (*Niaye*, 1964 et *Le Mandat*, 1968) furent tournés en deux versions, l'une française, l'autre wolof.

Incohérence ? Recherche d'aménagements ? L'action de *La noire de*, qui a pour héroïne une servante que ses patrons français font venir dans la métropole pendant leurs vacances, se déroulant presque tout entière en France, l'usage du français semble répondre à une logique. Mais, le film utilisant beaucoup la voix-off de l'héroïne, il n'est pas, c'est le moins que l'on puisse dire, complètement pertinent. Il l'est encore moins dans *Borom Sarret*, dont le récit est conduit aussi de bout en bout par la voix-off du héros, un charretier de Dakar. La version wolof de *Niaye*, dont l'action se déroule tout entière dans un village sénégalais, est plus pertinente : la voix-off qui conduit le récit est cette fois celle du griot du village. Mais pourquoi alors la version française du même *Niaye* ? La double version du *Mandat* est plus problématique encore. Parce que le héros, qui vit dans un faubourg de Dakar, est d'origine rurale. Parce que, surtout, vu la multiplicité et la nature des situations, il n'est pas possible que soit toujours employée la même langue. L'usage unilatéral du wolof fait ici, aussi bien que celui du français, l'effet d'une convention, pas pertinente en outre de la nature néo-réaliste du sujet.

Recherche d'une meilleure efficacité ? On peut penser de fait que Sembene a réalisé pour des raisons pragmatiques, pour la diffusion auprès de publics différents, deux versions de quelques-uns de ses films. Mais ne sont-ce pas plutôt les marques d'une hésitation ? Cette pratique des doubles versions ne va pas durer. Plus encore qu'*Emitai* (1971), c'est *Ceddo* (1976) qui marquera ici une date. L'usage du français devenait certes totalement illogique dans ce film, beaucoup plus proche de la fresque historique que du néo-réalisme, dont l'action se situe au XVII^e siècle, dans un Sénégal rural où la langue française n'est pas plus connue que pratiquée, où, en outre, les imams musulmans prennent, en collusion avec le pouvoir local, le pas sur les missionnaires catholiques : l'action se termine par une conversion collective forcée à l'Islam. Mais on entend dans *Ceddo*, outre le wolof, un peu de français et de l'arabe. Le statut de la langue n'est plus univoque. La vraisemblance en est considérablement renforcée. Elle est bien plus grande que, par exemple, dans le cinéma américain. Mais, le wolof n'étant encore une fois que la langue d'une ethnie, la convention demeure. Pas de problème pour le public occidental, auprès duquel les films sont diffusés en version originale sous-titrée. Quant au public africain, qu'il s'arrange... Ce problème va être, après *Ceddo*, celui de bien des films africains : *Yaaba* (1989) et *Tilai* (1989), d'Idrissa Ouedraogo, tournés en moré ; *Yeelen* (1987), de Souleymane Cissé, tourné en bambara...

Mais la langue, encore une fois, n'est pas tout. On ne rendra pas entièrement compte du cinéma africain si l'on s'en tient à cet élément, ou si on l'isole des autres : le récit, l'image... De quelle façon en use-t-il ? A-t-il en ces domaines des spécificités ? C'est cela seul qui permet de cerner son éventuelle africanité, ou d'en situer le niveau. Ne pouvant tout développer dans le cadre de cet

2. Il avait tout de même fait des études de cinéma à Moscou.

3. Les trois ou quatre langues qui coexistent au Sénégal ne sont rien à côté de la vingtaine qui, selon certaines sources, coexistent en Côte d'Ivoire, de la soixantaine qui coexistent au Cameroun.

4. Il fut pour cette raison longtemps interdit au Sénégal.

article, je centrerai mon propos sur le récit.

La question des formes narratives :

Plus néoréaliste que romanesque, le cinéma d'Afrique noire n'a pas été un relais ou un reflet de la littérature. Sembene aura fait ici, un temps tout du moins, écran. Le cinéma de l'Afrique noire francophone ne s'est pas beaucoup soucié d'adapter. Ce n'est pas faire un raccourci abusif que de dire, même, qu'il a fait l'impasse sur la littérature, sur la littérature africaine aussi bien que la littérature occidentale.

Il est en cela assez exceptionnel. Pour ne prendre qu'un exemple, le cinéma égyptien (presque aussi ancien que le cinéma lui-même soit dit en passant) a, bien que destiné à un public dont ce n'était pas la culture, beaucoup puisé dans les classiques de la littérature occidentale, en particulier française. Parce que l'Égypte s'était, bien avant l'Afrique noire, engagée dans la modernité ? L'argument ne semble pas tenir. Les raisons de la différence sont plus subtiles. La première génération de réalisateurs africains a été influencée par ce que l'on appelait en France le « nouveau cinéma », qui était à bien des égards un décalque du nouveau roman. La déconstruction et la réflexivité, dirai-je pour faire court, les intéressaient plus que la linéarité du récit et la construction du personnage. Ce en rupture avec le cinéma classique qui avait emprunté les voies de la littérature romanesque et de l'art classique. *La femme au couteau* (1969) de Timité Bassori n'est pas par hasard fortement influencé par Antonioni. Mais le film emblématique est ici *Touki Bouki* (1975) de Djibril Diop-Mambety, où le récit et les personnages tendent à disparaître sous un patchwork de scènes et de plans symboliques. Cette particularité, le premier cinéma africain l'a partagée avec le premier cinéma maghrébin, surtout marocain (elle y a été encore plus nette). Paradoxe ? Aberration même, si l'on considère que le public autochtone, populaire, se gavait de cinéma indien et de films asiatiques. Que l'on ne s'étonne pas que les films en question aient souvent accompli cet exploit de n'être projetés qu'en Occident, dans des festivals, ou, sur place, dans les centres culturels français ! Le contexte historique, le cinéma africain est né seulement dans les années 60, n'explique pas tout. Membres d'une élite, culturelle encore plus que sociale, les cinéastes africains lisaient plus volontiers Roland Barthes qu'ils ne regardaient John Ford (cette image n'est pas vraiment une métaphore)... et qu'ils n'écoutaient les griots. Ils ne se souciaient pas plus des trésors de la tradition orale que de la littérature écrite.

Gardons-nous cependant de figer et de simplifier. La modernité de *Touti-Bouki* était, j'ai eu l'occasion de le montrer, un masque. Le film de Djibril Diop-Mambety empruntant, non seulement des motifs, mais des modes d'énonciation à la tradition, entièrement africaine, elle, du conte, il est en dépit des apparences plus proche des structures et des modes de la littérature orale que des jeux structuraux du nouveau roman. L'auteur a tenté, peut-être, un hardi syncrétisme.

On peut être surpris donc de ce que le même Djibril Diop-Mambety ait entrepris (beaucoup plus tard, mais ce cinéaste très exigeant était capable d'attendre longtemps pour réaliser un projet) l'adaptation d'une œuvre de la littérature occidentale. Il s'agit de *La visite de la vieille dame*, pièce de Friedrich Dürrenmatt (1956), qui est devenu *Hyènes* (1992). Reniement ? Rien n'est si simple. On remarquera que Djibril Diop-Mambety a fait là le choix d'une œuvre théâtrale, soit d'un type de *mimésis* différente de celle du texte romanesque. Il s'agit en outre, même si elle n'est pas en cela absolument singulière, d'une de ces œuvres du théâtre contemporain qui mettent délibérément le réalisme, le naturalisme et la vraisemblance au second plan pour redonner toute sa prégnance à la

5. Le roman y était un genre nouveau, lié au livre.

6. Autodidacte, Sembene a fait là aussi exception. D'où peut-être *Ceddo*. Il a fallu attendre la génération suivante pour que les choses changent.

7. Michel Serceau, « Le cinéma africain aux sources et aux frontières du récit », *Cinéma africains, une oasis dans le désert ?* collectif dirigé par Samuel Lelièvre, CinémAction n° 106, 1er trimestre 2003.

8. Voir, pour les détails, Françoise Pfaff, « Le griot dans les films », *Tradition orale et nouveaux médias*, Bruxelles, OCIC, 1989.

fable. *Hyènes* n'est pas, enfin, une simple adaptation, ni même transposition. Deux traits en attestent : il y est fait, comme dans *Touki Bouki*, un usage métaphorique de plans d'animaux qui n'ont pas de logique au niveau du récit ; la dernière séquence a un caractère délibérément rituel, elle a tout même d'une cérémonie initiatique. C'est dire que, non content de s'approprier complètement une matière, Djibril Diop-Mambety transforme le statut lui-même du texte.

Si cette expérience, sur laquelle il n'est pas question d'extrapoler et gloser, reste singulière, elle en recoupe d'autres. *Ceddo* ne se contente pas de représenter une Afrique d'avant la colonisation. Il met en scène, dans leur relation avec les jeux et enjeux du pouvoir; ses coutumes et ses rites. La parole notamment, que ce soit celle du chef, coutumier ou religieux, ou celle du griot, est non seulement représentée, mais mise en acte. Auteur, dans un premier temps, de courts-métrages documentaires, Idrissa Ouedraogo a fait d'abord un cinéma linéaire, de facture classique. Mais il s'est vite intéressé (*Yaaba, Tilai*) au conte. *Yeelen*, le film africain qui a eu le plus de retentissement, est ni plus ni moins la transposition cinématographique d'un récit de la tradition bambara. La cosmogonie s'ajoute ici aux rituels pour en faire un récit initiatique, et ce pas seulement au sens métaphorique du mot. Cheik Omar Sissoko, un autre cinéaste malien, a entrepris plus récemment (le film a été terminé en 1999) rien moins que la transposition dans une Afrique intentionnellement an-historique d'une partie de la *Genèse*. Djibril Diop-Mambety est loin d'être le seul, donc, à avoir pris ses distances non seulement avec le néo-réalisme, mais avec les codes et les normes du cinéma occidental qui reste, en dépit d'écarts notoires, dans le giron de la tradition romanesque, et plus étroitement du roman d'éducation, pour mettre le cinéma de leur continent au service des grands récits fondateurs. Ces auteurs s'intéressent même sans ambages au mythe.

Si, naturellement, tous les modes narratifs sont représentés dans le cinéma africain et si, là comme ailleurs, les différences sont grandes entre les cinéastes, une évolution s'est donc nettement dessinée chez les plus exigeants. Ils ne se sont pas seulement affranchis de l'esthétique et de la visée néoréalistes. Ils ont modifié leur rapport au langage audiovisuel, brusquement et sans transition importé sur un continent qui n'avait guère connu jusque là que l'oralité et où les griots avaient eu autant d'importance que les artistes. (si tant est que ce concept et ce statut, créations aussi de l'Occident, y aient eu un sens). Le récit est moins elliptique, le champ plus large, les mouvements de caméra plus amples et surtout moins fonctionnels. Il est moins fait usage du champ-contrechamp. La monstration tend, en un mot, à l'emporter sur la narration. Ils n'ont pas seulement, *Ceddo* n'est donc ici qu'un repère parmi d'autres, donné à la parole, qui n'est plus simplement celle du monologue et/ou celle du dialogue, mais celle de la palabre, une place de choix dans le récit. L'usage de la frontalité et du plan fixe la mettent en exergue. Elle prend une autonomie. Ils ont, en bref, modifié le mode d'énonciation même. Je citerai, comme exemples *Toula* (Niger, 1972) de Moustapha Alassane, *L'exilé* (Niger, 1980) d'Oumarou Ganda, *Le don de Dieu* (*Wend Kuni*, Burkina-Fasso, 1982), de Gaston Kaboré. Ces cinéastes retrouvent les composantes esthétiques et philosophiques de la tradition orale.

On est ainsi devant un paradoxe. D'un côté l'auteur apparaît moins que dans le cinéma occidental à travers les procédures de ce qu'il est convenu d'appeler une écriture. Mais, l'effet de réalité et l'effet de réel n'étant pas aussi prégnants, il se confond moins d'un autre côté avec ce que certains théoriciens du septième art ont appelé le « grand imagier ». Il se dissimule moins derrière. Le cinéaste-auteur s'efface même parfois ostensiblement derrière le conteur. Ce n'est pas par hasard qu'un nombre non négligeable de films africains ont enchâssé un récit dans le récit. Par un souci qui n'était ni formel ni moderniste, comme ce fut trop souvent le cas dans le cinéma occidental : il s'agissait de représenter et mettre en acte la parole du griot, parfois explicitement représenté (dans *L'exilé* d'Oumarou Ganda, dans *Jom*, 1981, d'Ababacar Samb). Moustapha Alassane a même parfois collaboré avec des griots.

Le cinéma d'Afrique noire n'est pas en ce sens sans entretenir des rapports avec la littérature du

continent. Les ponts avec la littérature orale ne sont, Amadou Hampâté Bâ en témoigne, pas coupés. Un certain nombre de mythes ou de figures mythiques sont toujours opérationnels. Mais, « si le mythe survit, dans la littérature moderne, c'est souvent de façon décalée, voire parodique par rapport aux origines ». Il semble donc que certains cinéastes soient allés ici plus loin que la plupart des écrivains. Sans être pour cela, il importe de le souligner, passéistes. *L'exilé* et *Jom* confrontant le présent au passé, il ne s'agit pas de rendre un hommage formel ou idéologique à la tradition, mais de référer les questions que pose l'actualité à la philosophie des récits fondateurs et initiatiques. Comme je l'ai indiqué dans l'article auquel j'ai précédemment fait référence, « la question n'est pas dans le degré formel d'homologie avec l'oralité, avec les modes et structures du mythe, de la fable, de la légende ou du conte. Elle est dans la prégnance sémantique et le mode pragmatique de représentation d'un fonds qui précède le roman, le fonds des contes, mais aussi celui des mythes, des mythologies, des cosmogonies, un fonds plus éducatif et initiatique que descriptif et critique, une tentative d'explication et non seulement de représentation du monde. »

Il est intéressant de constater que le cinéma le plus jeune est néanmoins celui qui nous donne par là une fort belle, et fort utile leçon. Leçon d'humilité bien sûr, mais aussi, et ce n'est pas le moins important à l'heure où beaucoup continuent à s'égarer dans l'intellectualisme et/ou le formalisme, d'humanisme.

9. Je m'en réfère aux conclusions de Jacques Chevrier : « Présence du mythe dans la littérature africaine contemporaine », *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Actes du colloque 8-9 février 1991, Université de Paris X-Nanterre, Éditions l'Harmattan, 1992 (voir ici même).