



FESPACO 95 : UN REGARD ANTHROPOLOGIQUE

J.F. WERNER¹

Bouaké, le 13-03-95

La dernière édition du Fespaco s'est tenue du 25 février au 05 mars dans la capitale du Burkina-Faso en présence d'un public nombreux, bigarré et passionné. Pour la première fois de son histoire, l'Afrique du Sud y participait avec une sélection de courts et longs métrages. Autre événement marquant, l'inauguration de la Cinémathèque africaine destinée à conserver et restaurer les films anciens qui constituent une part importante de la mémoire visuelle du continent. Le programme du festival était fourni et foisonnant, ce qui n'était pas sans poser un épineux problème de sélection au festivalier moyen qui ne savait où donner des yeux. C'est donc à partir d'une expérience forcément incomplète et partielle des films présentés que je propose ici un certain nombre de réflexions d'ordre sociologique qui n'engagent évidemment que moi.

I - Une structure sous-jacente bien partagée

Visionner des films de façon intensive est un exercice fort éprouvant qui offre en contrepartie l'avantage appréciable de mettre en évidence, du fait de la quasi-simultanéité des observations, les similitudes et les différences existant entre toutes ces œuvres. En fait, au delà de la diversité des cultures et des situations mises en scène, on retrouve dans ces films un ensemble de préoccupations récurrentes, de thèmes communs, de schèmes discursifs employés de façon répétitive qui sont autant d'indices évoquant l'existence d'une même structure sous-jacente organisée autour d'un petit nombre d'oppositions binaires : Tradition / Modernité, Campagnes / Villes, Monde naturel / Monde surnaturel.

En ce qui concerne ce dernier point, la référence à l'existence d'un monde surnaturel peuplé d'entités bénéfiques ou maléfiques (génies, démons, ancêtres et autres figures mythiques,...) est une constante de même que le rappel des relations privilégiées que les Africains entretiendraient avec ces forces occultes (obtention de pouvoirs magiques). Comme si la spécificité de la culture africaine résidait dans une conception du monde qui par son irréductibilité à la rationalité de type occidental constituait un ancrage identitaire solide face à la brutalité et à l'arrogance de l'Autre. Dans le même ordre d'idée, on peut interpréter, comme

¹ ORSTOM, 01 BP 1434, Bouaké 01.

une forme de résistance identitaire, la manière dont certaines populations africaines s'arc-boutent sur la défense de pratiques condamnées par l'Occident comme c'est le cas par exemple de l'excision en Somalie.

L'opposition campagnes / villes est une autre ligne de force autour de laquelle s'organise une représentation manichéenne du monde : d'un côté, des sociétés rurales (traditionnelles ou en voie de modernisation) peintes souvent sous les traits idéalisés de communautés harmonieuses, de l'autre des milieux urbains caractérisés par le désordre, l'anomie et la dissolution morale. Un film burkinabé récent («Harumaya» réalisé en 1994) décrit ainsi la ville de Ouagadougou comme un lieu de perdition où la prostitution, l'usage et le trafic de psychotropes illicites, les vols et magouilles en tous genres, la corruption et la violence, sont monnaie courante. Cette vision très négative et réductrice de la ville ne coïncide pas avec les résultats de la recherche contemporaine qui montre que, si elle constitue effectivement un terrain favorable à l'émergence de comportements déviants, elle est bien autre chose : un lieu propice à l'innovation culturelle, un espace où se transforment les rapports sociaux, un laboratoire où s'élaborent de nouvelles façons d'être et d'agir. A l'inverse, pour une majorité de cinéastes qui ne l'abordent qu'avec une nostalgie évidente, le village reste encore un lieu relativement préservé des perversions urbaines même si dans certains cas on note que cette image idyllique commence à se brouiller.

Quant au rapport entre Tradition et Modernité, il est le plus souvent pensé en termes conflictuels, sous la forme d'un combat où il n'y aurait qu'un seul vainqueur possible. Ainsi, dans le dernier film de I. Ouédraogo («Keïta ou l'héritage du griot»), cette vision dichotomique est personnifiée par deux personnages archétypiques, le griot et l'instituteur, qui s'affrontent sous les yeux d'un public ouagalais qui prend ouvertement partie pour le représentant de la tradition contre celui de la modernité. Or, ici encore, le regard des artistes ne recoupe pas le savoir des scientifiques qui se consacrent à l'étude des sociétés africaines en particulier urbaines : ceux-ci ont tendance à souligner plutôt la manière très pragmatique dont les différents acteurs sociaux bricolent au quotidien mille compromis pour «faire marcher» ensemble des représentations, des savoirs et des pratiques d'origine et de nature très diverses. A l'heure où trente à quarante pour cent de la population africaine est installée de façon durable dans les villes, cet embarras des cinéastes africains à rendre compte de la complexité des sociétés urbaines ne cesse pas de poser question.

une forme de résistance identitaire, la manière dont certaines populations africaines s'arc-boutent sur la défense de pratiques condamnées par l'Occident comme c'est le cas par exemple de l'excision en Somalie.

L'opposition campagnes / villes est une autre ligne de force autour de laquelle s'organise une représentation manichéenne du monde : d'un côté, des sociétés rurales (traditionnelles ou en voie de modernisation) peintes souvent sous les traits idéalisés de communautés harmonieuses, de l'autre des milieux urbains caractérisés par le désordre, l'anomie et la dissolution morale. Un film burkinabé récent («Harumaya» réalisé en 1994) décrit ainsi la ville de Ouagadougou comme un lieu de perdition où la prostitution, l'usage et le trafic de psychotropes illicites, les vols et magouilles en tous genres, la corruption et la violence, sont monnaie courante. Cette vision très négative et réductrice de la ville ne coïncide pas avec les résultats de la recherche contemporaine qui montre que, si elle constitue effectivement un terrain favorable à l'émergence de comportements déviants, elle est bien autre chose : un lieu propice à l'innovation culturelle, un espace où se transforment les rapports sociaux, un laboratoire où s'élaborent de nouvelles façons d'être et d'agir. A l'inverse, pour une majorité de cinéastes qui ne l'abordent qu'avec une nostalgie évidente, le village reste encore un lieu relativement préservé des perversions urbaines même si dans certains cas on note que cette image idyllique commence à se brouiller.

Quant au rapport entre Tradition et Modernité, il est le plus souvent pensé en termes conflictuels, sous la forme d'un combat où il n'y aurait qu'un seul vainqueur possible. Ainsi, dans le dernier film de I. Ouédraogo («Keïta ou l'héritage du griot»), cette vision dichotomique est personnifiée par deux personnages archétypiques, le griot et l'instituteur, qui s'affrontent sous les yeux d'un public ouagalais qui prend ouvertement partie pour le représentant de la tradition contre celui de la modernité. Or, ici encore, le regard des artistes ne recoupe pas le savoir des scientifiques qui se consacrent à l'étude des sociétés africaines en particulier urbaines : ceux-ci ont tendance à souligner plutôt la manière très pragmatique dont les différents acteurs sociaux bricolent au quotidien mille compromis pour «faire marcher» ensemble des représentations, des savoirs et des pratiques d'origine et de nature très diverses. A l'heure où trente à quarante pour cent de la population africaine est installée de façon durable dans les villes, cet embarras des cinéastes africains à rendre compte de la complexité des sociétés urbaines ne cesse pas de poser question.

II - Les films d'archives ou comment se refaire une santé intellectuelle

Chaque jour, à la même heure et dans la même salle, les festivaliers consciencieux avaient droit à la projection de plusieurs films d'archives issus des réserves du Centre national du cinéma (France) ou de celles de son équivalent britannique. Il s'agissait de courts et moyens métrages, en noir et blanc, parlants ou muets, réalisés entre les années vingt et les années cinquante et conçus soit comme des films documentaires, soit comme des films de propagande sans que cette distinction apparaisse clairement au niveau du contenu des messages transmis.

Qu'il soit francophone ou anglophone, cette imagerie coloniale est caractérisée par la mise en œuvre d'une rhétorique propre avec l'utilisation d'un certain nombre de clichés visuels et discursifs qui constituent une sorte de matrice cognitive commune. Les thèmes abordés sont choisis pour exalter la Civilisation, le Progrès, la Science et le génie de l'Homme blanc qui est parvenu à concilier sa mission civilisatrice avec ses intérêts matériels bien compris. Le ton généralement adopté est celui de l'épopée, de la geste héroïque avec une mise en scène volontiers dramatique des faits et gestes de ces nobles conquérants tandis que les Africains jouent, en tant qu'accessoires fort utiles du rituel colonial, les figurants et les seconds rôles.

En tant qu'anthropologue urbain, j'ai beaucoup appris en regardant ce matériel cinématographique trop rarement présenté qui constitue un rappel fort utile de l'historicité du phénomène urbain en Afrique. A force de travailler sur l'ici et maintenant de ces sociétés, on oublie trop souvent que certaines de ces villes existent depuis plusieurs générations avec des usines, des gares, des ports, des bâtiments administratifs, des services publics, une voirie, des véhicules automobiles, etc. et que la modernité ne date pas d'hier en Afrique.

Ceci dit, l'intérêt majeur de ces films ne réside pas tant dans leur valeur historique (qui n'est pas négligeable) que dans la manière dont ils révèlent, grâce à cette distance que donne le rapport au passé, un certain nombre de stéréotypes discursifs, d'associations sémantiques, d'automatismes narratifs qui perdurent jusqu'à nos jours sous des formes légèrement différentes : il suffit de remplacer, par exemple, le terme de «civilisation» par celui de «développement» pour actualiser nombre de ces discours. En bref, je dirai que la connaissance de ces films est une salutaire épreuve pour tous (Occidentaux comme Africains) dans la mesure où elle offre un point d'appui à la déconstruction du discours colonial (qui n'est qu'une variante du rapport de l'Occident aux Autres) dans lequel le savoir africaniste est encore largement englué.

III - Des ravages de l'idéologie développementaliste

Les cinéastes africains ont en commun avec les scientifiques œuvrant sur ce continent d'être obligés de travailler et de créer à l'ombre des développeurs et bailleurs de fonds en tous genres. Nombre de jeunes cinéastes africains désireux de se lancer dans la carrière commencent donc par chercher un financement auprès des mêmes organismes qui financent la recherche (Ministères de la Coopération ou de la Culture de différentes nations européennes ou extra-européennes, agences de développement, ONG, etc.) ce qui en dit long sur le pouvoir que détiennent les bureaucrates d'ici et d'ailleurs. Cet asservissement de la création cinématographique à l'idéologie développementaliste a pour résultat un appauvrissement de l'expression artistique visible tant au niveau de la banalité et de la redondance des thèmes choisis (les femmes, l'environnement, la santé, etc. à l'exclusion, par exemple, des questions d'ordre politique) que de la manière très conformiste de traiter ces questions.

En fin de compte, on peut se demander si cette pesanteur idéologique (la plupart de ces films sont remarquablement indigestes) ne constitue pas une entrave à la transmission des messages qu'ils sont censés véhiculer en les privant de toute efficacité sociale.

Faut-il le répéter, on ne fait pas de l'art (ou de la recherche) avec de bons sentiments ou une idéologie imposée d'en haut ; les créateurs africains ont autant besoin que leurs homologues européens ou américains d'un espace de liberté où leur créativité puisse se déployer. Le film d'un réalisateur marocain («A la recherche du mari de ma femme») traitant sur le mode comique un problème aussi sensible que la situation des femmes dans une société islamisée montre ce que pourrait devenir un cinéma africain débarrassé de ses boulets idéologiques.

En guise de conclusion, je voudrais exprimer mon admiration pour les personnes qui ont eu l'idée de ce festival (la première édition remonte à 1972) et tous ceux qui depuis cette date ont œuvré pour que cette manifestation perdure et s'enracine en terre burkinabé. Parce qu'enfin, voilà un événement dont chaque édition rapporte plusieurs centaines de millions de francs CFA, qui mobilise un tas de personnalités d'Afrique et d'ailleurs et confère à ce petit pays une visibilité sur la scène internationale sans commune mesure avec son poids démographique ou économique. Voici des gens qui ont compris ce qui faisait l'essence de notre époque post-moderne, à savoir que la distinction entre la réalité et sa représentation iconographique était floue et que le pouvoir appartient à celui qui contrôle la production des images. Et, si jusqu'à maintenant tout ce qui se rapporte au développement culturel des pays d'Afrique a été considéré comme quantité négligeable par les chercheurs en sciences sociales, il serait temps que ces derniers (et ceux qui les financent) prennent conscience de la richesse artistique du continent en tant que support de construction d'une image médiatique valorisante.

G I D I S - C I

**GROUPEMENT INTERDISCIPLINAIRE
EN SCIENCES SOCIALES
CÔTE-D'IVOIRE**

**BULLETIN DU GIDIS-CI
N° 10**

Avril 1995

**EDITE PAR LE CENTRE ORSTOM DE PETIT BASSAM
04 BP 293 ABIDJAN 04 - COTE D'IVOIRE
TÉL. : 35 43 67 - 35 70 67
FAX : 35 50 14**