À l'occasion de la sortie en DVD de Touki Bouki, *retour sur les traces d'un film maudit et d'un cinéaste mythique, le Sénégalais Djibril Diop Mambety.*

Djibril Diop Mambety, la liberté sans condition

PAR VINCENT MALAUSA

Il est difficile de mesurer l'aura de légende qui émane de *Touki Bouki* (1973) dans l'histoire du cinéma africain. La sortie en DVD, sous le titre *Le Voyage de la hyène* et dans une version restaurée par la World Cinema Foundation (*cf.* p. 74), du premier long métrage de Djibril Diop Mambety redonne vie à une œuvre longtemps restée invisible. Deux raisons au moins expliquent le culte qui entoure aujourd'hui encore le film. La première tient à son statut météorique : par sa modernité, sa jeunesse, le souffle qui emporte son récit, *Touki Bouki* a changé le ciel d'un cinéma africain largement déterminé, dans une période imprégnée de la pensée marxiste et nationaliste des indépendances, par le souci de didactisme et la faible intensité des enjeux formels des films d'un autre Sénégalais, le pionnier Ousmane Sembene, auteur du premier long métrage africain quelques années plus tôt (*La Noire de...*, 1965).

La deuxième raison tient à la personnalité hors normes de son auteur. Djibril Diop Mambety n'a laissé qu'une poignée de films (deux longs et cinq moyens métrages en trente ans) et a porté sa figure d'artiste bohème à un degré de romantisme difficilement formulable. Avec l'interminable silence qui a immédiatement suivi *Touki Bouki* (vingt ans le séparent de *Hyènes* en 1993), il semble que tout le cinéma africain, bien avant la disparition de l'auteur en 1998 (à 53 ans), ait porté le deuil de ce poète errant que les héros de ses films, enfants et marginaux des quartiers populaires de Dakar, sacrèrent « prince de Colobane ».

Avec le peuple

Colobane : c'est le centre de l'œuvre, le quartier où Mambety passa son enfance, avec son père imam et son jeune frère Wasis Diop, futur musicien de renom qui allait l'assister dans ses premiers tournages et signer pour lui les partitions de *Hyènes* et *La Petite Vendeuse de soleil* (1997). C'est un village populaire aux artères grouillantes niché à la périphérie du Plateau, le centre névralgique de Dakar, vers lequel tous ses films reviennent. Il faut s'engager dans les boyaux de ce lieu de vie et de misère, saturé de visions, pour comprendre combien l'œuvre du cinéaste a toujours cherché à en épouser la respiration si particulière. Le quartier de Colobane apparaît comme une bouillonnante source d'invention et de fantaisie où l'œuvre puise sans relâche, des premiers courts métrages fulgurants (*Contras' City*, 1968, et *Badou Boy*, 1970) aux derniers, plus apaisés, réalisés par le cinéaste à la fin de sa carrière (*Le Franc*, 1994, et *La Petite Vendeuse de soleil*).

Sembene pensait que l'hypothèse d'un cinéma africain fort résidait dans sa capacité à être produit et réalisé sur place, en Afrique, et à l'adresse exclusive du peuple. De ce précepte, Mambety a retenu l'essentiel, poussant même la leçon plus loin : non seulement de rester dans son quartier, mais aussi réaliser ses films non plus *pour* mais *avec* le peuple. Cette volonté est très prégnante dans *Touki Bouki*, qui en outre offre un des rares exemples de films africains à avoir été entièrement produits sur place (grâce à un crédit) et de manière complètement indépendante. Un plan sublime de l'ouverture de *Badou Boy* montre le cinéaste en train de diriger son équipe dans un esprit très Nouvelle Vague qui souligne à quel point son cinéma se formule « à même la rue ».

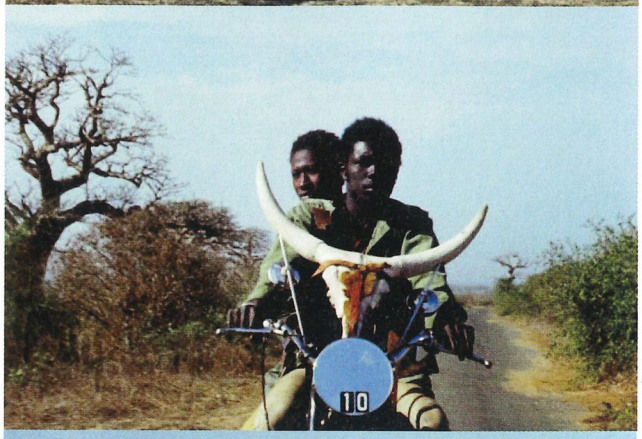
La grande rupture apportée par Mambety tient donc à l'intégration de la question du peuple au sein de l'œuvre. C'est dans ses décrochages documentaires, sa chronique d'une urbanité un peu magique que *Touki Bouki* déploie ses plus belles séquences, imposant la sous-culture pop sénégalaise (rock, paris de rue, dandysme urbain, combats de laamb...) comme inépuisable réserve d'enchantements. Le mythe n'est jamais loin d'un récit traversé de figures rituelles et de motifs obsédants (une sorcière ricanante, un crâne de zébu monté à l'avant d'une moto, des sacrifices...) et tout le film semble chercher à produire une sorte de transe bricolée dans la trivialité même du quotidien.

Jeunesse

Qui sont les héros de *Touki Bouki* ? Anta et Mory, un couple d'adolescents un peu paumés qui ne rêvent que de s'embarquer pour la France, shootés par le folklore colonialiste et bercés jusqu'à l'écœurement par le refrain *« Paris, Paris, ce petit coin de paradis »* de Josephine Baker. La jeunesse est l'autre force qui secoue de tout son long le cinéma de Mambety. Le travelling, lors de l'ouverture du film, sur les enfants qui suivent la moto

Djibril Diop Mambety (à droite) et son frère Wasis Diop dans les années 70.

PHOTOS: CHRISTINE BIRCSSART



© 2007 GTC PARIS/ WORLD CINEMA FOUNDATION

du héros en courant est presque une célébration. Le récit embrasé de *Touki Bouki*, lancé dans la course folle de ses deux personnages, scande une forme d'ode à la liberté que seule la jeunesse semble à même de pouvoir incarner dans la société ankylosée par l'idéologie nationaliste que le film décrit, avec ses figures d'autorité grotesques (le policier, le richissime homosexuel...).

Le mouvement de la fugue, les sonorités mêmes du titre (*Touki Bouki*, comme les pas d'un cheval au galop), les couleurs, décors et costumes éclatants à la Maurice Chevalier, les fulgurances d'un découpage régi par la loi de l'analogie et du choc (la sirène du paquebot fondue dans le plan d'une bête qu'on égorge) sont du côté de la vigueur–un principe de consumation que la longue scène d'orgasme sur la plage (une suite de plan sur l'écume de l'océan) suspend magiquement. Chez Mambety, et particulièrement dans *Touki Bouki*, le peuple, la jeunesse et l'invention plastique s'entremêlent, l'énergie se traduisant dans une espèce de boulimie qui propulse les personnages vers des horizons sans limite–symbolisés par l'océan, vers lequel la plupart des films semblent fatalement déboucher. C'est l'autre aspect de la rupture entraînée par *Touki Bouki* : une célébration des sens qui détonne dans l'époque d'ébullition idéologique et théorique de la sortie du film. Cette légèreté, ce côté pop et sexy, délesté de toute pesanteur, sont restés sans équivalent.

Chevaucher le vent, avaler l'espace

«Je crois au commandement du vent», a expliqué un jour le cinéaste dans un entretien avec Michel Amarger. Le vent, chez Mambety, n'a pas la même portée allégorique que chez le Malien Souleymane Cissé (où il détermine essentiellement le souffle de la révolte) : il est une donnée sensible qui semble littéralement porter la mise en scène des films. On l'a dit, l'idéologie révolutionnaire, marxiste et nationaliste qui a suivi les indépendances africaines n'a pas vraiment de prise chez l'auteur, elle se formule plutôt dans un amour de la marginalité qui ne se départit jamais d'une extrême lucidité. Les figures de l'ordre ou du pouvoir prolifèrent, mais ce refus de l'autorité ne vaut que comme surplus d'énergie, un moyen de relancer la course de personnages sans le moindre surmoi idéologique (ce qui est encore plus vrai dans *Badou Boy*, qui n'est qu'une suite de courses-poursuites à travers Dakar entre un voyou et un policier obèse).

De ce mélange de volatilité et de lucidité témoigne la fin de *Touki Bouki*, lorsque le héros refuse de s'embarquer dans le paquebot à destination de la France. Retour à la case départ : les derniers plans reviennent à la jeunesse de Mory, symbolisée par les zébus s'avançant dans le soleil. Chez un cinéaste d'influence marxiste comme Souleymane Cissé, la jeunesse porte en elle les germes du changement social (par excellence dans *Le Vent*, 1982, avec ses étudiants manifestant qui finissent par libérer le pays). Les étudiants de *Touki Bouki* sont aux antipodes de cette idée, dans une espèce de refus social qui se formule moins au nom d'une rébellion à mener que d'une bohème rêveuse et vagabonde marquée par l'emprise poétique de la terre natale. De manière plus emblématique encore, *Contras' City*, balade «touristique» dans divers quartiers de Dakar, s'amuse des paradoxes architecturaux de la ville en ne considérant les effets de la colonisation que comme un pur héritage esthétique. Jamais la question politique ne se formule chez Mambety de manière frontale.

***Touki Bouki** de Djibril Diop Mambety (1973).*

Pour comprendre cet état de «distance poétique», il faut marcher dans les pas de Mambety à Dakar et croiser, non loin du Titan (bar de retrouvailles qui s'appelait à l'époque «Le Village»), niché vers le port, quelques membres de la bohème artistique de peintres et de marginaux qui étaient les proches du cinéaste. Leur héros n'était pas Aimé Césaire mais Yaadikoone, un brigand de Colobane en forme de Robin des Bois local ayant, dit-on, traversé à la nage la distance qui sépare l'île de Gorée, où il était retenu prisonnier, de Dakar. Le rêve, le passé et la légende valent chez Mambety autant que la réalité, et l'une des plus belles scènes de *Touki Bouki* montre Anta et Mory filer avec chauffeur le long des avenues dakaroises à la manière d'un couple présidentiel saluant la foule. On retrouve quasiment la même séquence dans *Le Franc*, lorsque le héros s'imagine en milliardaire : ce plaisir de l'avancée, cette ampleur extraordinaire de mouvement–portée par des travellings avant qui avalent l'espace et renversent les limites sociales–y valent bien tous les combats.

Errance et renaissance

Que s'est-il passé durant les vingt ans qui séparent *Touki Bouki* de *Hyènes* ? L'échec de *Touki Bouki* malgré sa sélection à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes (le film n'a rencontré son public que dix ans plus tard) a fait enfler la légende. Le cinéaste sénégalais Moussa Touré–sélectionné cette année à Cannes dans la section Un certain regard avec *La Pirogue*–ami de Mambety, rappelle pour l'opposer à la minutie de Sembene les méthodes peu orthodoxes d'un auteur ayant toujours travaillé dans un désordre complet (*cf. Cahiers* n°625). Mambety fut un élève brillant ayant arrêté ses études très tôt, puis devint acteur au théâtre Sorano de Dakar qu'il a quitté pour manque de discipline. L'élaboration de *Touki Bouki*, dont le scénario se réécrivait au jour le jour, fut rythmée par les retards et disparitions imprévues du réalisateur en plein tournage. L'intensité inouïe qui se dégage du film dit beaucoup de cette méthode entre frénésie et chaos qui l'a vu naître.

Rapidement érigé en artiste maudit impossible à cadrer, traînant sa haute silhouette longiligne d'hommages en festivals, armé de silences et de lenteurs magnétiques, capable de sa voix grave de prophète d'envoûter le plus turbulent des auditoires, Mambety marchera de longues années dans le sillage brûlé et asséché de son météore. Il faut attendre 1987 pour que le jeune réalisateur burkinabé Idrissa Ouedraogo accepte la proposition que lui fait celui qui n'a pas tourné depuis quinze ans : réaliser le *making of* de *Yaaba*, le second long métrage que prépare Ouedraogo. Le résultat, sublime petit film d'un peu plus de trente minutes, s'intitule *Parlons grand-mère* (il est toujours inédit en DVD) et relance enfin la carrière de Mambety.

Montage incantatoire

Il faut voir *Parlons grand-mère* comme une sorte de petit traité poétique du cinéma de l'auteur. Le dépouillement absolu de ce film réalisé sans aucun moyen–une suite de rushes enregistrés au fil des semaines de tournage dans un village sahélien–fait ressortir avec une violence bouleversante la force incomparable du monteur que fut Mambety. En se concentrant sur le lien mystérieux qui s'établit entre les deux petits acteurs (éreintés par les consignes et l'autorité de Ouedraogo) et la grand-mère qui donne son titre au film, filmée comme une antique déesse au regard de pierre (*«grand-mère vengera l'enfant que l'on met à genoux»*, dit Mambety en fixant les yeux de Yaaba), ce documentaire est une sorte de chant d'amour qui annonce les deux derniers films de l'auteur.

Le découpage, chez Mambety, est inséparable de l'incantation. Dans *Parlons grand-mère*, une pluie inattendue qui s'abat sur l'équipe et annonce l'hivernage permet au cinéaste de prendre les commandes de son propre film–tandis que celui de Ouedraogo s'arrête. Le désordre et la tempête sont appréhendés sur un mode magique (*«on ne tourne plus, le bonheur sera aux champs, aux marigots, aux enfants»*) et annoncent une libération que le montage va réaliser : sous le chant vertigineux des grenouilles s'enclenche une série de scènes enfantines dantesques (traversée d'une mare à moto avec la foule riante des enfants du village) qui, rythmées par les poèmes écrits et déclamés par l'auteur à la manière de petits rituels malicieux et païens, affirment en secret la renaissance joyeuse du metteur en scène dans l'ombre du tournage de Ouedraogo.

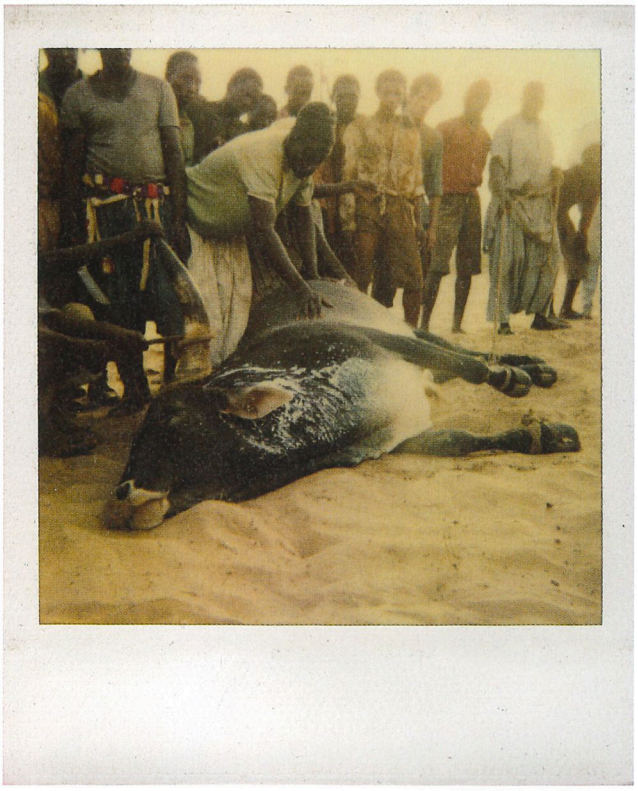
Lucidité

Cette renaissance est confirmée par *Hyènes*, projet beaucoup plus lourd dans lequel Mambety reconstitue un Colobane imaginaire en multipliant costumes, grimages et décors délirants pour adapter *La Visite de la vieille dame* de l'écrivain et dramaturge suisse Friedrich Dürrenmatt. Le film, qui décrit le retour au village d'une vieille femme cherchant à se venger d'un ancien amant en montant toute la population contre lui, est une métaphore assez claire du désastre de l'économie mondialisée sur le petit peuple africain (selon un jeu mortifère de corruption généralisée). Beaucoup plus «fabriqué» que *Touki Bouki*, *Hyènes* et ses plans très composés, hallucinant un Colobane de Far West, affirment le grand retour d'un cinéma entièrement régi par les puissances de la vision.

Dans la foulée, *Le Franc* et *La Petite Vendeuse de soleil* reviennent dans le Colobane bien réel de l'enfance de l'auteur, filmé comme à ses débuts dans un mélange de fiction aléatoire et cahotante (un ado tente de récupérer un billet gagnant de loterie, une enfant handicapée vend des journaux à la criée) qui renoue avec l'esprit plus libre des premiers films de l'auteur. Le découpage du *Franc* renoue avec l'onirisme urbain de *Touki Bouki* tandis que la simplicité et la légèreté de *La Petite Vendeuse de soleil* scandent, jusque dans le chuchotement de la voix qui accompagne son plan final (une ligne de poésie «sniffée» pour gagner le paradis), une forme de «dégagement rêvé» de l'œuvre.

L'optimisme et la sérénité qui règnent sur ces deux derniers films ne sont pourtant pas si éloignés de la tonalité plus amère de *Touki Bouki*. C'est que les films trouvent dans un même état de transe entre lucidité et titubation leur ligne d'intensité un peu «voyante», que celle-ci s'exprime dans la fugue (*Touki Bouki*), la vision (*Hyènes*) le détachement amusé (*Contras' City* et son narrateur hilare, *Le Franc* et son petit musicien flâneur) ou l'affirmation excédée de sa condition (*La Petite Vendeuse de soleil* et son héroïne boiteuse dont la canne scande le rythme du film). Cette lucidité parfois aveuglante, qui donne à l'œuvre son incomparable clarté (on ne trouve presque pas de séquences de nuit ou d'intérieur dans la filmographie du cinéaste), est probablement la grande leçon apportée par Mambety au cinéma africain : une lumière qui est la source même de sa liberté. ■

Remerciements à «De Gaulle», résident du bar Le Titan à Dakar et à Mati Diop pour ses documents.



COLL. MATI DIOP

Tournage de **Hyènes** *de Djibril Diop Mambety (1993),*
photographies du rapport de script.
En haut à droite : Ami Diakhate dans le rôle de Linguère Ramatou ;
en bas à gauche : Djibril Diop Mambety (à droite) dans le rôle de Gaana ;
en bas à droite : Djibril Diop Mambety et Ami Diakhate.

COLL. MATI DIOP

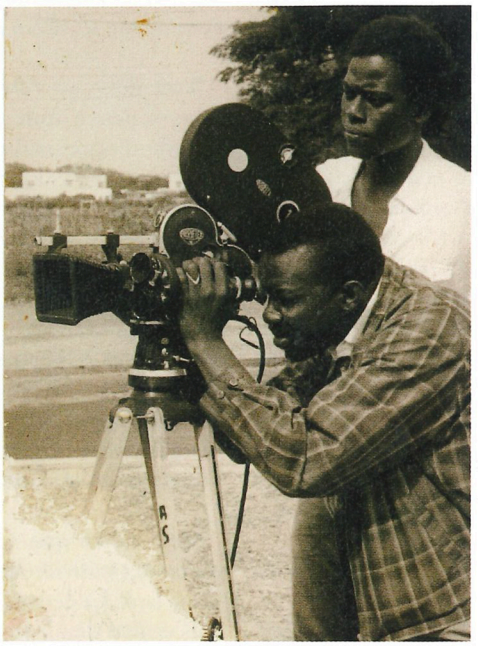
Carte postale de l'affiche de ***Touki Bouki****, envoyée par Djibril Diop Mambety en 1986.*

Dans un entretien donné en 1978, Djibril Diop Mambety affirmait sa mission: bousculer les certitudes du cinéma africain.

« Notre devoir est d'agression »

ENTRETIEN AVEC DJIBRIL DIOP MAMBETY

● Djibril Diop, votre œuvre tranche sur le reste de la production sénégalaise et africaine, car peut-être plus que d'autres, vous vous intéressez aux problèmes de l'expression. Vous étiez comédien de théâtre, comment êtes-vous venu au cinéma?
J'ai été pendant trois ans comédien au théâtre national Daniel Sorano, à Dakar. J'ai eu l'occasion de tenir beaucoup de rôles importants et même de faire de la mise en scène. En fait, en tant que comédien, je me suis toujours considéré en stage pour arriver au cinéma. C'était donc une chose fatale. Ce qui m'amuse beaucoup quand j'y pense, c'est qu'à l'âge de sept ans, j'étais déjà en fait producteur-réalisateur ! Je réunissais chez moi des copains, pour lesquels j'organisais des séances d'ombres chinoises. À l'époque nous étions tous intoxiqués par les westerns, aussi je découpais mes petits bandits et mes petits cow-boys et je faisais des projections le soir. Chacun amenait quelque chose, un morceau de sucre, etc. C'était une entreprise qui avait beaucoup de succès et que beaucoup de jeunes Africains connaissent.


DR

Djibril Diop Mambety (debout) sur le tournage de Contras' City (1969).

● Vous avez donc suivi le chemin inverse des autres cinéastes puisque vous étiez producteur avant d'être réalisateur. De quelle manière avez-vous abordé la mise en scène?
J'aurais pu continuer à faire du théâtre, mais on m'a un peu poussé à l'eau, dans la mesure où, pour indiscipline, j'ai été renvoyé du théâtre Sorano en 1969. Pour moi c'était comme un défi, et dans les trois mois qui ont suivi, j'ai réuni suffisamment de moyens pour tourner un petit film en couleurs qui s'appelle *Contras' City*.

● *Contras' City* est un documentaire sur Dakar dans lequel vous avez pris le parti de l'humour.
Quand j'ai été contraint de quitter le théâtre Sorano, j'ai cherché un sujet et je me suis dit que Dakar en soi en était un. Je me suis mis à regarder les contrastes au milieu desquels je vivais, et j'ai trouvé très amusante cette ville portant la trace de plusieurs couches colonisatrices. Je trouvais drôle par exemple que nous ayons une cathédrale de style soudanais, une chambre de commerce qui ressemble à un théâtre, quand le théâtre ressemble à un HLM : toutes ces contradictions esthétiques m'ont donné l'occasion de m'amuser, car je n'avais pas d'intention commerciale. J'ai donc pu faire ce film de façon très saine.

● Vous avez adopté la même démarche ironique dans votre deuxième court métrage : *Badou Boy*.
En fait, il y a deux *Badou Boy*. Le premier, je l'avais tourné en 1966. C'était mon véritable premier film. Un ami du Centre culturel français m'avait permis de le réaliser en noir et blanc. Mais je le trouvais médiocre, quoique, à côté des autres films de l'époque... Mais j'ai toujours pensé que l'étiquette africaine n'était pas une excuse à la médiocrité ! J'ai donc considéré ce film comme un devoir d'élève. Cinq ans plus tard j'ai retrouvé les mêmes acteurs, celui qui jouait Badou Boy et le gros policier. C'était en quelque sorte une famille reconstituée cinq ans après. En fait *Badou Boy*, c'est une partie de ma jeunesse, mais beaucoup de Sénégalais et d'Africains s'y retrouvent. C'est un gavroche un peu amoral et qui me ressemble beaucoup.

● Déjà, vous manifestiez du goût pour la recherche esthétique?
Le film n'a pas été un gros succès, justement parce que le langage, la forme que je me suis assignés n'étaient pas populaires. Il faut choisir entre la recherche et le constat. Pour moi, le cinéaste doit aller beaucoup plus loin que le constat. Je crois, par ailleurs, que c'est à nous tout particulièrement de réinventer le cinéma. Cela sera difficile, car notre public est habitué à une certaine forme de langage, mais c'est un choix à faire : soit être très populaire et parler simplement aux gens, soit chercher et trouver un langage africain, excluant le bavardage et s'intéressant davantage à l'image et au son.

● Avez-vous été influencé par les recherches d'un autre cinéma du tiers-monde, le cinéma brésilien ?
Je ne suis pas un grand cinéphile et je vais rarement au cinéma. Alors vouloir créer un langage nouveau, oui, mais avoir été influencé par certains cinémas, non. Mais je crois beaucoup aux rencontres que des hommes font par delà l'espace et le temps, simplement parce que des préoccupations globales les rassemblent.

● Votre premier long métrage *Touki Bouki*, tourné en 1973, manifeste en tout cas votre volonté de trouver un langage spécifique.
Touki Bouki est arrivé à un moment de crise très violente dans ma vie. J'ai voulu faire exploser beaucoup de choses. Peut-être parce que j'en voulais à la physionomie du cinéma africain, qui m'exaspérait parce qu'à mon sens trop facile. Je ne dis pas sur un plan idéologique, mais sur le plan de la forme. Les choses ne sont pas poussées, on ne bouscule rien ! C'est cette petite colère qui a donné son visage à *Touki Bouki*. Il me faut autre chose que ce qu'on m'a apporté jusqu'à présent. Je pense que le cinéma africain a une révolution à faire au niveau de la forme et qu'il est temps de la commencer. Notre problème au départ était quantitatif : tourner beaucoup de films. Maintenant, il nous faut participer à la réinvention mondiale du cinéma et c'est en proposant des formes nouvelles que nous y arriverons.

● Mais vous dites vous-même que cette recherche esthétique se heurte au refus du public ?
Comme j'étais le producteur du film, cela m'a permis d'être inconscient de l'éventualité de son refus par le public. Je connaissais les circonstances et je les acceptais. Il n'est pas sûr qu'un producteur aurait accepté de prendre le même risque.

● *Touki Bouki* est un scénario que vous avez écrit. Est-ce comme *Badou Boy* un film autobiographique ?
Oui je l'ai écrit, et je l'ai vécu. Dans un certain sens. Il est question dans ce film des Africains malades de l'Europe, des Africains qui considèrent que l'Europe est la porte de l'Afrique et qu'il faut y être allé pour revenir chez soi et gagner la considération. Il est question en quelque sorte d'aller faire un stage de civilisation en Europe... Pour beaucoup, la façon d'aller en Europe, c'est le voyage clandestin. Moi-même, j'ai entrepris un voyage clandestin sur un bateau qui m'a mené jusqu'à Marseille. Mais j'ai été pris et ramené à Dakar. Le film, c'est un peu l'histoire de beaucoup de jeunes, le dégoût aussi que m'inspire cette image qu'on s'acharne à donner de l'Europe aux Africains. Une image donnée par les Africains eux-mêmes, en fait. Ceux qui, une fois rentrés, vous dépeignent l'Europe avec un tel sens du merveilleux que vous n'avez plus qu'une envie : y aller, et que vous commencez à vous sentir étranger dans votre propre pays. C'est contre cela, dont j'ai été moi-même victime, que je me suis rebellé dans ce film. En dehors de la recherche artistique, j'ai voulu vraiment faire œuvre utile, essayer d'enlever les illusions de mes compatriotes qui ne sont pas partis et restent malades de l'Europe. Moi, j'en suis guéri.

● Touki Bouki, c'est aussi la peinture de l'adolescence. Cet adolescent qui brûle tous ses vaisseaux avant de se diriger vers la terre promise, était-ce vous ?
À un moment de ma vie, c'était moi. J'appartiens à une génération très inquiète, constamment à la recherche d'un refuge, une génération qui fuit. Moi-même, j'ai beaucoup fui pour trouver autre chose. C'est un malaise qui est toujours mien, quoique moins maintenant, mais qui caractérise toute cette génération.

● L'adolescent que vous présentez et qui rêve de s'embarquer pour l'Europe, de gagner la considération des autres alors qu'il vit d'expédients et d'escroqueries, vit, lui, ce malaise ?
J'ai beaucoup de tendresse pour mon personnage. Il était berger quand il était plus jeune et tous ses troupeaux ont été conduits à l'abattoir. Il a donc fui la campagne et est venu en ville. Il vagabonde sur une vieille moto et pour garder cette enfance, cette part de vérité qu'il a vécue, il a « humanisé » sa moto en y mettant les cornes de ses zébus. Il se retrouve donc sur celle-ci comme sur ses zébus auparavant.

● Il vit donc en ville d'expédients et de vols qu'il exécute avec sa petite amie, avec laquelle il veut partir, quitter ce monde d'oppression, pour fuir vers un autre monde qu'il imagine comme un vaste Eldorado. Mais finalement alors que la jeune fille s'embarquera, lui, au dernier moment restera sur la terre natale. C'est un thème très romantique : la perpétuelle révolte de l'adolescence contre l'ordre établi et la société. Définiriez-vous votre cinéma comme un cinéma romantique ou poétique ?
Moi, je vois de la poésie partout, mais je ne fais pas un cinéma poétique. J'ai une vision très cruelle des choses. La mort est partout dans mon film. J'ai été marqué par des choses bien précises, entre autres la violence de notre société, et je ne crois pas que l'on puisse trouver une solution, une issue par la poésie.

● Mais est-ce que votre attitude, dans vos films, n'est pas purement individualiste ?
C'est faux. La démarche peut être individualiste, mais les sujets concernent tout le monde. À partir de l'expérience personnelle on peut arriver à une expérience collective.

● Vous êtes un créateur, vous portez sur le monde un regard plein d'émotion, on pourrait presque dire que vos films apparaissent comme prématurés, dans ce cinéma africain où le cinéaste pour l'instant se considère plus comme un médium transmettant une information, que comme un « artiste ». Qu'en pensez-vous ?
Je pense qu'actuellement, dans le cinéma africain, on doit admettre la diversité. Chacun a une façon personnelle d'accomplir sa mission. Moi, je ne crois pas au cinéma didactique, mais je crois beaucoup à la création. Pourquoi n'y aurait-il pas des gens pour rencontrer ma sensibilité ? Je pense que chacun doit pouvoir faire le cinéma qu'il veut à partir du moment où il est sincère et essaie d'apporter quelque chose. Il y a de la place pour tous les convives. Mais pour moi, le problème est : ceux qui veulent réinventer et ceux qui ne veulent pas réinventer dans tous les domaines de la vie. Je pense que notre devoir est d'agression. Si nous voulons changer quelque chose, il nous faut agresser le public : l'agacer, le mettre mal à l'aise, sans espérer tout de suite des résultats tangibles. ■

L'Afrique littéraire et artistique, *3e trimestre 1978.*
Entretien réalisé par Catherine Ruelle, que nous remercions.