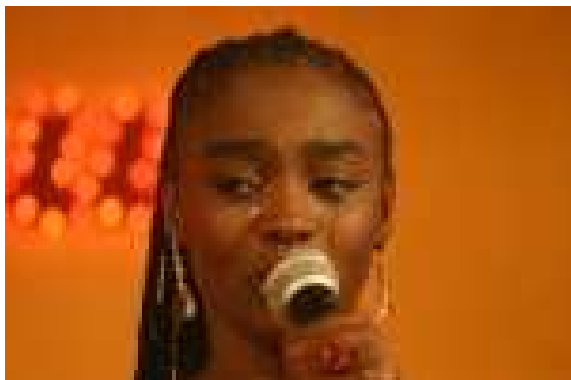


Dossier de presse trigon-film

BAMAKO

Abderrahmane Sissako



DISTRIBUTION

trigon-film

Limmatauweg 9

5408 Ennetbaden

Tel: 056 430 12 30

info@trigon-film.org

www.trigon-film.org

CONTACT PRESSE

Anne Delseeth

Tel: 079 614 88 84

delseeth@trigon-film.org

MATERIEL PHOTOGRAPHIQUE

www.trigon-film.org

FICHE TECHNIQUE

Réalisation :	Abderrahmane Sissako
Scénario :	Abderrahmane Sissako
Directeur de la photographie :	Jacques Besse
Monteur :	Nadia Ben Rachid
Son :	Christophe Winding
Costumes:	Maji-da Abdi
Production:	Danny Glover, Joslyn Barnes, François Sauvagnargues, Arnaud Louvet

FICHE ARTISTIQUE

Aïssa Maïga	Melé
Tiécoura Traoré	Chaka
Hélène Diarra	Saramba
Habib Dembélé	Falaï
Djénéba Koné	Soeur de Chaka
Hamadoun Kassogué	Journaliste
Hamèye Mahalmadane	Président du tribunal
Aïssata Tall Sall, William Bourdon	
Roland Rappaport, Mamadou Konaté	Avocats
Mamadou Savadogo	Avocats defense
Magma Gabriel Konaté	Procureur
Zegué Bamba, Aminata Traoré, Madou Keita, Georges Keita, Assa Badiallo Souko, Samba Diakité, Danny Glover, Elia Suleiman, Dramane Bassaro, Jean-Henri Roger, Zeka Laplaine, Ferdinand Batsimba	Témoins
	Cowboys

SYNOPSIS

Une comédie dans la réalité africaine et mondiale! Melé est chanteuse dans un bar, son mari Chaka est sans travail, leur couple se déchire. Dans la cour de la maison qu'il partagent avec d'autres familles, un tribunal a été installé. Des représentants de la société civile africaine ont engagé une procédure judiciaire contre la Banque Mondiale et le FMI qu'ils jugent responsables du drame qui secoue l'Afrique. Entre plaidoiries et témoignages, la vie continue dans la cour. Chaka semble indifférent à cette volonté inédite de l'Afrique de réclamer ses droits. Pris dans l'étau de la dette et de l'ajustement structurel, le continent africain doit lutter pour sa survie. Le nouveau film d'Abderahmane Sissako est une comédie surprenante, traitant d'un sujet si sérieux que le destin de l'Afrique. Mais ce ton léger n'empêche pas, au contraire, que les choses soient dites.

BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

Né en 1961 à Kiffa, en Mauritanie. Après une enfance au Mali et un bref retour en Mauritanie, il part en Union Soviétique afin de suivre des études de cinéma au VGIK, l'Institut fédéral d'État du Cinéma, à Moscou. Il y étudiera de 1983 à 1989.

FILMOGRAPHIE

1991 LE JEU

1993 OCTOBRE

1995 LE CHAMEAU ET LES BÂTONS FLOTTANTS

1996 ABRIYA

1997 ROSTOV-LUANDA

1998 LA VIE SUR TERRE

2002 HEREMAKONO (EN ATTENDANT LE BONHEUR)

NOTE D'INTENTION

Créés au lendemain de la seconde guerre mondiale, le FMI et la Banque Mondiale ont aujourd'hui pour missions principales la régulation du système financier international et l'octroi de prêts aux pays en développement. Face aux difficultés de nombreux pays à rembourser leur dette, les pays riches ont exigé au début des années 1980 la mise en place de programmes dits " d'ajustement structurel ". La plupart des pays d'Afrique subsaharienne se trouvent aujourd'hui sous ajustement structurel. D'inspiration très libérale, les programmes d'ajustement servent principalement les intérêts des pays riches, Etats-Unis et Europe en tête.

Les réformes imposées aux pays du Sud sont toujours les mêmes alors que, paradoxalement, elles sont loin d'être appliquées dans les pays du Nord. Dans le même temps, les populations des pays placés sous ajustement structurel n'ont cessé de s'appauvrir, avec pour conséquences la diminution de l'espérance de vie, l'augmentation du taux de mortalité infantile, la baisse du taux d'alphabétisation.

La quasi totalité des rapports officiels soulignent que les " pays pauvres très endettés " sont plus pauvres aujourd'hui qu'il y a vingt ans.

Or, si l'on tient compte de l'ensemble des flux financiers et des transferts de richesses, les pays africains ont fait plus que rembourser leur dette aux pays riches. Beaucoup d'entre eux ont dû tout céder et ne pourront plus assurer leur développement futur. L'annulation éventuelle et tardive de la dette apparaît désormais comme un leurre.

Abderrahmane Sissako

RENCONTRE AVEC ABDERRAHMANE SISSAKO

Walter Ruggle, Martial Knaebel

Il y a deux cours dans ton film : la cour de justice et la cour de la maison. La même résonance, mais deux sens...

Il s'agissait d'abord, pour moi, cinéaste, de faire passer la dimension politique et humaine du projet à ceux avec qui je travaillerais ou qui le liraient. La raison fondamentale de ce film est une injustice. Lorsque les accords de Bretton Woods ont été signés, la Banque Mondiale et le Fonds Monétaire International ont été créés pour mieux gérer le monde et éviter des catastrophes. Puis il y a eu l'OMC. On pourrait dire que cela partait d'une intention louable. L'injustice, c'est que depuis trois décennies, et malgré leurs résultats catastrophiques, ces institutions sont inattaquables car il n'y a aucune structure au-dessus d'elles auxquelles elles doivent répondre de ces résultats. Quand une institution décide pour une grande partie de l'humanité, car cela va au-delà de l'Afrique, de ce qui est bon et de ce qui ne l'est pas, de ce qu'il faut faire et ne pas faire, et qu'on se rende compte qu'après vingt-cinq ans le résultat est catastrophique, cela ne veut pas dire que ce sont ces pays qui sont forcément les responsables de cette situation. Pourquoi le simple citoyen, celui qui vit dans ma cour, justement, ne peut-il se plaindre ? Celui au nom duquel l'Etat s'est endetté, pour lequel l'Etat a décidé que son frère ne peut être médecin ou enseignant, parce que cela coûte trop cher ? Parce qu'il y a une injustice de fait. Et la meilleure façon d'exprimer cela pour moi, c'était de mettre en scène ce procès improbable, dans cette cour, parce que l'art permet cela. L'art c'est la liberté. Ces deux sens d'un même mot avaient donc de l'importance pour moi, au début. Par la suite, ils ne me sont plus parus si fondamentaux car j'avais aussi compris une chose : je ne voulais pas d'un film franco-africain. Je voulais donner au projet une dimension à la fois plus ouverte et plus personnelle. Ainsi, le titre du début, « La cour », est devenu « Bamako ».

Tu parles du rôle de l'artiste. C'est aussi un thème du film. Maître Rappaport, veut bien laisser l'artiste dire son point de vue, mais il lui demande de s'en tenir aux faits. Quel est le rôle de l'artiste dans une telle discussion, où tout est politique, concret et lié à des faits. Quelle liberté as-tu comme artiste ?

Le rôle de l'artiste, de tout artiste, n'est pas uniquement de raconter le présent ou le passé. Il est fondamental qu'il se projette aussi dans le futur. S'il n'est pas un porte-parole, l'artiste doit interpeller. Il se doit de se mettre dans le rôle du peuple, car sa voix peut atteindre les gens et qu'il est, lui, fondamentalement libre.

A propos de l'Afrique, je parlerais plus d'un continent que de pays car, là-bas, tu es constamment pris dans une situation où tu deviens le porte-parole, que tu le veuilles ou non, et tu te retrouves avec une responsabilité. Qui ne peut qu'être politique. Mais mon souci et mon expression sont d'abord ceux d'un artiste. C'est vrai qu'aujourd'hui, j'ai un peu plus de possibilités de tourner que d'autres cinéastes. Cela me donne des responsabilités plus politiques. Cela donne à mes films une dimension plus politique. Cela ne veut pas dire pourtant que je veuille l'être absolument. Pour moi, un artiste cherche l'harmonie, partant de ce qu'il connaît, de ce qu'il vit. Peut-être n'est-ce qu'une petite partie du monde, mais je dois lutter contre l'indifférence face à l'Afrique.

Tout art est politique, il n'est pas possible de s'exprimer sans être politique... ...absolument...

...Et dans ce cas-ci, tu pars de faits bruts et clairs. On trouve deux parties : la partie civile et celle représentante des institutions. Pourrais-tu nous dire comment tu as préparé la présentation de ces deux parties ?

C'est une très bonne question. Il faut se dire qu'il y avait deux points importants pour moi : le premier tient au fait que nous prenions un procès en cours, dont on ne voit pas la conclusion. J'y reviendrai. Au départ, il y avait l'idée et une envie de traiter de certaines situations précises. La question de l'eau, de la dette, du pétrole, de l'or, etc. Mais, petit à petit, je me suis rendu compte, et c'était tout aussi important, que nous étions en train de faire un film (rires), pas un procès.

Entrer dans tous ces thèmes avec précision devenait trop difficile, pour le film. J'ai donc décidé d'être plus général. Quand une question se pose, nous ne donnons pas une vérité finale, mais

nous montrons une recherche, une quête de vérité. Cela veut dire que nous montrons une somme de responsabilités. Après, le film, peut-être que le procès prouvera qui est responsable, mais ce n'est pas le propos qui est de laisser s'exprimer et s'opposer les deux camps. Cette confrontation, et le film, se déroule dans la cour d'une maison, avec des témoins. La défense (des institutions) n'a pas la tâche facile. Je lui ai donc alloué trois personnes, dont deux avocats.

Le deuxième point important était justement la présence de vrais avocats dans le casting. Aussi importante, était la présence de femmes aux côtés de ces avocats. Elles ont un rôle que l'homme ne peut pas jouer : un rôle aussi simple que celui d'une mère. Un rôle que la femme a beaucoup dans la société africaine. Et elles devaient accompagner tout cela.

Il était aussi clair pour moi, dès le début, que toute cette problématique dépassait le cadre de l'Afrique. Il était donc important d'impliquer des avocats venant d'ailleurs. D'où le choix de William Bourdon d'un côté, de Maître Rappaport, de Mamadou Konaté et Mamadou Savadogo de l'autre.

...Et ce sont toutes et tous de vraies avocates et de vrais avocats?

Oui, de vrais avocats. Et il était frappant de noter qu'à chaque fois que j'en approchais un, lui expliquant l'idée, il était tout de suite très intéressé. Et à chaque fois, ils s'intéressaient à la défense parce que cette partie était bien plus difficile que celle de la partie civile.

...ils voulaient défendre les institutions?

C'était en cas leur premier réflexe, de chercher le côté le plus difficile, alors que moi, j'aurais pensé le contraire. D'une certaine façon, cela montre aussi l'importance du sujet. Tout le monde était d'accord pour en parler, pour dire que c'était une question fondamentale pour l'humanité. Puis, pendant un an, je leur ai fourni des documents que je cherchais de mon côté. Certains d'entre eux découvraient ces problématiques, ce qu'il se passait, au travers de livres, d'articles, etc. Finalement, ils ont commencé le tournage avec le sentiment de vraiment posséder le sujet. Mais j'ai veillé à éviter certains débats polémiques pour ne pas entrer trop dans des querelles de chiffres. Nous ne pouvions pas tout contester et mettre en scène.

Il y a toujours des chiffres qui sont opposés à d'autres chiffres, et ce n'est évidemment pas la seule chose qui compte, en effet... Tu avais dit que tu voulais revenir au fait que c'était ouvert...

... Oui, parce que tout ce dispositif était en fait très risqué. J'avais plus une envie de dire des choses que de faire un film. Cette dimension restait très forte chez moi. C'est pourquoi, le fait d'entrer dans un procès en cours devenait capital. Cela me permettait d'éviter la chronologie d'une procédure. Cela m'a donné la possibilité d'affiner énormément de choses et de travailler sur le hors champ. Cela facilitait la mise en scène, tout en laissant plus de liberté au spectateur d'imaginer ce qui se passe. Cela devenait aussi fondamental, dans le sens où je ne crois pas que ce soit à l'art de juger ou de trancher. Il est clair qu'il doit montrer, qu'il peut avoir une position. Mais cela ne veut pas dire : le rouge est mauvais, ou le noir est triste. Il peut jouer avec ces idées, mais il n'a pas à être catégorique.

C'est aussi nous, le public, qui nous retrouvons dans le rôle de juré, n'est-ce pas?

Oui, le juré doit se faire son verdict dans sa tête. Il est clair, pour moi, que tout doit être ouvert, comme tu t'immergerais dans un tout. Une des choses fascinantes, avec ce film et son concept, c'est qu'il y a toujours un dedans et un dehors. Et tu joues sur cela, être dehors et dedans en même temps. Nous le sommes aussi, toutes et tous, dans la vie. Et, en plus, ce « dehors », s'il devrait être heureux qu'il y ait ce procès, il n'est pas vraiment sûr qu'il le soit. Car il se dit qu'il doit continuer sa vie, il ne peut attendre sur quelque chose d'hypothétique, car la vie est là, qui continue. Ce « dehors » me permet de montrer une Afrique vraiment multiple. Il y a ceux qui sont dans le procès, qui sont témoins, qui ont leur propre vision. Mais d'autres ne sont pas comme cela. Des fois, ils sont là, d'autres fois, pas. Des fois, ils écoutent, d'autres fois, non. Il y a une envie d'y croire, mais en même temps, on n'y croit plus.

Oui, cette vie qui continue, tu l'opposes, d'une manière ou d'une autre, au procès. La vie est présente, on en parle et, en même temps elle est là, elle traverse la cour. Et on a l'impression que les gens parlent de quelque chose, dans ce procès, qui n'a que peu à faire

avec la vie. La théorie se confronte à la réalité.

Et c'est là où la mise en scène était pour moi fondamentale. Ce procès, il est aussi imposé, à la cour. Tout ce petit monde y croit à moitié et se dit : « je vais laisser faire, mais je ne vais pas arrêter de vivre, de faire ma cuisine. Je vais écouter, mais en marchant, cherchant de l'eau. Je ne suis pas indifférent, mais en même temps... ». C'est aussi une certaine forme de liberté. Et de l'autre côté, l'institution, qu'est le tribunal, tient aussi compte de tout cela. Elle est dans une cour où la vie se passe. Tout cela me permet de montrer une société en miniature. Chacun fait son travail, et chacun se respecte. Chacun s'attend peut-être à une déception de la part de l'autre. Mais il y a tout de même une confiance à l'origine. On voit ainsi une mini-société composée de gens qui bougent, qui sortent, qui travaillent ou pas, qui sont malades ou pas...

... et même mourants...

... Et même mourants. Et, au milieu de tout cela, il y a un enfant. Il est là, on parle de lui. Il veut en être aussi, et donne l'impression d'être vraiment content de sa présence. Mais il était pour moi, encore une fois, fondamental que le mourant ne meurt pas. Pour l'Europe, l'Occident, l'Afrique c'est avant tout des chiffres. On sait combien sont morts du SIDA et dans quel pays, combien de morts à la guerre, etc. Il y a ce réflexe de comptable qui permet d'éviter le principal : le vrai drame, ici, ne tient pas à ceux qui meurent, mais à ceux qui restent, qui sont déçus, ayant perdu tout espoir. Et un homme désespéré, c'est terrible. Mais là, il n'y a aucune comptabilité. Pourtant, en Afrique, il y a trois cent millions de gens qui ont perdu l'espoir ! Se demande-t-on pourquoi ? Mais la mort, ça c'est symbolique.

Et c'est pour cela que je fais se lever le malade. Il y a, chez moi, une envie si forte de filmer une Afrique qu'on n'imagine pas, parce qu'on ne la montre pas. C'est à dire une Afrique consciente de ce qui arrive. Incapable de changer le cours des choses, peut-être, mais consciente de ce qui se passe. Les gens du dehors ne parlent pas du FMI, de la Banque Mondiale ou de qui est responsable ou non. Ils le savent, qu'ils le sont. Mais je dirais aussi nous, les Africains, les politiciens. Leurs responsabilités sont évidentes. Mais, comme le montre le film, l'Afrique n'est pas seulement victime de la corruption, comme on voudrait le faire croire.

Tu évites de dire que c'est un cri, et un des moments les plus forts du film c'est le professeur qui ne dit plus rien. C'est un cri muet. On comprend très bien qu'il sait, qu'il connaît et comprend les choses, qu'il pourrait même en parler des heures, mais il n'arrive plus. C'est le désespoir total.

Absolument.

Comme d'habitude tu travailles beaucoup avec le portrait des personnages. C'est à travers leurs visages que tu racontes, sans qu'ils aient besoin de parler. La caméra est là et elle collectionne les choses. Jusqu'à quel point ce sont des aperçus, ou de la mise en image?

Je pense que ce sont avant tout des rencontres qui se font au cours du temps. Par exemple, le gardien à la porte, je le connais depuis cinq ans. Il est gendarme à la retraite et il s'est donné comme fonction d'être le gardien du commissariat de mon quartier. C'est dans cette fonction que je le connais, que je parle avec lui, lui donne de l'argent, que je passe du temps auprès de lui. Je l'ai donc approché et lui ai parlé de ce que je voulais faire. Quand je démarre un film, je pense toujours à des gens comme lui. Car il est passionnant ce gardien. Il y a quelque chose chez lui. Il a peut-être fini sa vie, mais il écoute, et cela, c'est important.

Le deuxième exemple est ce professeur qui ne parle pas. C'est mon voisin et un ami d'enfance. Depuis des années, chaque fois que je viens, nous prenons le thé ensemble, nous discutons. C'est quelqu'un qui a une densité politique, mais il ne travaille plus vraiment depuis six ans.

...il était professeur?

Non, il était caméraman ! (rires). Il a filmé les actualités et ce genre de choses. Et je lui dis tout simplement « Samba, je vais faire un film, ne t'éloignes pas ». Alors, il venait, plus je le rencontrais, plus son personnage s'écrivait. Plus je le voyais assis, là, plus je savais ce que je ferais de lui. Et un jour, je lui dis : « voilà ton personnage, on va filmer comme cela ».

Et la femme qui colore les tissus?

Les teinturières sont en réalité un peu plus loin dans le quartier. Pour les besoins du film, nous

avons déplacé leur travail dans la cour. Saramba, qui joue le rôle, est une comédienne. Elle habite en face de chez moi. En fait, elle a toujours habité là. Mais je ne l'ai pas engagée uniquement parce qu'elle était comédienne mais parce que nous nous entendons bien et qu'elle comprend ce que je veux. Elle me permettait de mettre de la fiction, mon souci étant de ne pas donner toute la place à la parole. Trop de discours aurait affaibli le film, il me fallait donc nuancer.

Il y a aussi la vieille dame qui file le coton. Elle est une de mes tantes et vit dans la maison. Les témoins qui viennent et parlent, je les ai rencontrés dans des associations. La femme, Madame Souko, a un engagement extraordinaire. Quand je l'ai rencontrée, je me suis tout de suite dit que ce visage pouvait raconter. Car je reste sur leurs visages et leurs respirations. Il faut que nous soyons au diapason. C'est ce qui s'est passé. Finalement, nous étions en plein dans un procès. Au point que lorsque nous terminions, à midi, la séance du jour, on annonçait que « la séance est levée ». Mais, tout naturellement, les gens allaient vers les avocats pour continuer la discussion avec eux !

Le tournage s'est déroulé en combien de temps ?

Huit jours, comme le procès.

Tu viens de mentionner les relations que tu as avec des gens qui jouent un rôle ou bien leur rôle dans le film. Il y a un autre niveau qui me semble important, c'est ta relation personnelle, à toi, avec cette cour. C'est la maison de ton père...

Oui, j'ai grandi dans cette cour où j'ai discuté et je continue de discuter avec mes frères, mes sœurs et d'autres. Aujourd'hui, mon père n'est plus, mais, de son vivant, nous nous sommes toujours intéressés au sort de chacun. Nous nous sommes questionnés mutuellement, mais avec un principe, et je ne sais si c'est par déception, de ne pas faire de la politique. En fait, personne d'entre nous n'est entré en politique. Cette cour est importante parce que mon père y a institué ce principe. Là-bas, j'ai toujours été avec vingt cinq personnes. Pas obligatoirement des parents directs. Cela pouvait être les enfants de mes oncles qui habitaient ailleurs, mais venaient souvent dans la cour. Ils arrivaient du village et avaient besoin d'un logis, pour fréquenter l'école, par exemple. Toute notre enfance s'est passée à grandir avec des gens qui étaient là. Et le principe était forcément de partager tout ce qu'il y avait : à manger, l'eau ou le reste.

Nous ne connaissons pas la famille à l'Européenne, avec seulement un père, une mère et des enfants. Nous sommes tous allés à l'école et, petit à petit, nous avons quitté la cour pour vivre en France, en Mauritanie en Grande Bretagne. Nous nous sommes mariés. Mais cette cour est toujours aussi pleine, avec de nouveaux cousins, de nouveaux parents, qui y viennent. Notre rôle est de maintenir cette vie. De maintenir la subsistance de tous ces gens. Certains travaillent, d'autres pas. Ce n'est pas toujours évident. Quelques fois, on se demande s'il ne faudrait pas responsabiliser ceux qui ne travaillent pas. Le partage est une question difficile, mais c'est une réalité. Quand quelqu'un arrive, un jeune par exemple, il faut qu'il mange. Il a ses copains, ils viennent dans la cour y dormir. Puis le jeune part dormir chez ses copains. Cela devient difficile, car le travail ou les études s'en ressentent. Il ne trouve pas de travail, ou ne réussit pas à l'école. Il y a un sentiment de honte qui s'installe...

Et il y a beaucoup de jeunes comme cela, qui, un jour, décident de partir, dans une désespérance totale, dans une violence qu'on n'arrive même pas à décrire. Ils montent sur une embarcation, sans aucune espèce d'assurance d'arriver, pour atteindre les Canaries. Quel genre d'homme est-ce, qui ose décider de naviguer sur une pirogue sur l'océan, y faisant sa cuisine ? Plus de la moitié n'arrive pas. Pour dix sept mille qui sont arrivés – combien ont péri en mer ? Personne ne le sait vraiment. Et ils sont de plus en plus nombreux. Aucune barrière, aucun grillage, ne pourront les arrêter. C'est fondamentalement qu'il faut changer le courant des choses. Et que la Banque Mondiale ou le FMI ne nous disent pas ce que l'on doit changer. Il est une réalité qu'il ne faut pas oublier et Aminata (Traoré) le dit au tout début du film : « le malheur de l'Afrique, ce n'est pas sa pauvreté. Elle est plutôt victime de sa richesse. »

Elle parle aussi du fait qu'on devrait parler de paupérisation plutôt que de pauvreté. C'est la fuite que tu montres et c'est un des rares moments où tu sors vraiment et loin de la cour. Pourquoi ce choix ?

Il y a deux raisons à cela. La première est purement cinématographique. J'ai ressenti le besoin de

laisser une respiration, parce nous sommes dans un film. Mais la respiration doit aussi avoir un sens. Madou Keita est vraiment un immigré, il a réellement fait le voyage, été expulsé du Maroc. Quand il le raconte et que, tout à coup, il se tait, on ne sait pas ce qu'il y a dans sa tête, ce que signifie ce silence. Je me suis alors dit qu'il me fallait matérialiser son histoire, montrer leur marche courageuse, digne à la recherche d'un avenir meilleur. Montrer que celui qui marche pendant des nuits dans le désert, qui essaie à tout prix d'arriver, ne peut être malhonnête, ne peut être violent. Au contraire, ce ne peut qu'être quelqu'un de généreux qui croit en l'homme, malgré tout, profondément. C'était donc important de montrer cette marche.

Le Western, c'est pareil, une excursion dans les rêves ?

C'est aussi une occasion de quitter la cour, d'aller vers une forme plus dynamique de cinéma, mais au fond cela veut aussi exprimer quelque chose en rapport avec le reste : la séquence du Western, ce pourrait bien être une séquence de missionnaires, qui arriveraient dans une petite ville, ou les cadres d'une ONG qui arriveraient avec leur mission, ou je ne sais quoi d'autre. Mais il était aussi important de montrer que si le système nous impose moins d'instituteurs ou de médecins, c'est parfois nous-mêmes qui appuyons sur la gâchette. Et la responsabilité de l'Afrique est aussi là. Une façon aussi, et c'est important, de nuancer le propos.

C'est une mentalité nord-américaine qui se présente dans ce Western où le pistolet apparaît comme une des choses les plus importantes de la vie. Ce sont les femmes et les enfants qu'ils tuent. Cette séquence se passe à la télévision. C'est un enfant que tu nous montres regardant la télé et ce divertissement où l'on tue. Ce sont des images et des histoires qui arrivent de loin, hors contexte, dans les villes et villages en Afrique. Quel rôle jouent ces images ?

L'image est importante et peut être très dangereuse. Le rôle que joue l'image en Afrique est le même qu'en Occident. Si tu laisses ton enfant regarder la télé à longueur de journée, cela ne va pas lui faire du bien. Mais c'est encore pire en Afrique car l'enfant ne peut pas se reconnaître dans ce qu'il voit. Il s'y perd encore plus et la déculturation, la désassimilation font des ravages encore plus rapidement. C'est là que réside le danger. Je suis inquiet car si l'Afrique ne peut produire ses propres images pour sa population, le complexe vis à vis de l'écran se développera toujours plus. Un enfant qui ne voit pas son père comme les héros de la télé, comme un policier, un médecin ou un pilote, il se posera des questions sur lui. Et aujourd'hui, c'est ce que le cinéma apporte : des héros toujours blancs, même pour des films tournés en Afrique – Tarzan n'a jamais été un noir. L'image s'est toujours mise au service du plus fort.

Et plus les jeunes regardent ces images, moins ils partagent leurs histoires dans la cour. Partager c'était le mot que tu as utilisé plusieurs fois. Parce que là on se partage aussi les histoires, les petites choses.

Tout à fait. Si tu arrivais dans la cour maintenant, tu y trouverais la télé à la même place et tout le groupe assis autour.

Il m'intéresserait de savoir comment tu vois le rôle de la religion dans cet ensemble. Il y a une petite séquence dans le film qui l'évoque. Les églises sont arrivées avec les colonisateurs, les deux arrivaient ensemble et même les massacres se faisaient au nom de Dieu. Quel est son rôle aujourd'hui ?

Les grandes religions se sont imposées en Afrique, je veux dire l'islam et le christianisme. Les gens y sont allés. Pourquoi pas ? Chaque personne a le droit de choisir ce qui lui fait du bien. Par contre, cela devient un danger lorsque ces religions deviennent des fonds de commerce, comme ces groupes d'évangélistes qui viennent faire leurs prêches en anglais à Bamako. Ils poussent de toute part, comme des champignons. Et les pauvres y vont. C'est comme la télé, un grand spectacle qui trompe. Et chaque personne qui vient à ces prêches le dimanche y donne dix pour cent de son salaire, qu'elle soit gardien ou chauffeur.

Mais ça fait partie du système où, au bout du compte là aussi, les gens sont utilisés. J'aimerais terminer sur le cinéma africain. Il y a des signes qui annoncent un cinéma en train de changer et de se renouveler. Que dirais-tu si tu devais définir le cinéma Africain aujourd'hui ?

Je pense que l'Afrique bouge, comme partout. Même plus qu'ailleurs. Les mentalités se libèrent et il y a une dynamique. Peut-être n'est-elle pas grande, car le cinéma a besoin d'industrie. Un pays où on n'est pas capable d'écrire un scénario, de trouver des acteurs, des techniciens et de développer de la pellicule sur place, c'est, pour moi, quelque chose d'anormal. C'est pourtant l'ordinaire de l'Afrique. A part au Maghreb, ou plutôt dans certains pays du Maghreb qui ont une réelle politique de soutien à l'industrie cinématographique.

Au contraire, en Afrique subsaharienne, à l'exception notable de l'Afrique du Sud, on ne produit que peu de films. Il y a des pays qui arrivent à produire un film par an, d'autres trois films tous les cinq ou dix ans. Dans une telle situation, il est impossible de parler d'un mouvement, tel que la Nouvelle Vague ou le néo-réalisme italien. Ces événements sont le fait de gens qui travaillent ensemble, ou se parlent ou écrivent ensemble. Nous n'avons pas cette possibilité-là, nous sommes trop solitaires, comme des musiciens sans orchestre, n'ayant que leur guitare pour chanter de place en place. Nous chantons, on nous dit qu'on a une belle voix. Et c'est tout. Il est pourtant incontestable que le cinéma a un avenir en Afrique, comme dans d'autres pays qui ne se sont pas encore exprimé à travers lui. Le cinéma est un art, le plus ouvert du siècle, mais qui s'appauvrit dans certaines régions. Et l'Afrique peut réinventer le cinéma, nous savons oser et surprendre.

Prenons l'exemple de « Daratt », de Mahamat-Saleh Harou. On peut voir à quel point son réalisateur a évolué. En utilisant une forme narrative universelle, il parle de son pays, le Tchad, comme personne ne l'avait fait auparavant.

...et une forme actuelle...

Oui, actuelle, très actuelle. Il est important que l'Occident ait plus de curiosité et de considération pour ce genre de films. « Daratt », en compétition à Venise, c'est un geste courageux, mais au fond juste. Il y a cinq ans ce n'aurait pas été si évident. Il me semble que les films de l'Asie soient mieux acceptés. Et je ne sais pas pourquoi. J'ai tout de même un sentiment d'optimisme, bien qu'il soit aussi tout de suite tempéré par le scepticisme de la réalité. On ne pourra jamais dire qu'il se passe quelque chose en Afrique si il n'y a pas des fondations de base. On a besoin de beaucoup plus de cinéastes pour qu'il y ait plus de bons films. Quand seuls une dizaine réalisent un film de temps en temps, la probabilité qu'il en sorte un soit fort est quasiment nulle.

Revenons à Bamako – si tu devais définir une espérance que tu as pour ce film, ce serait quoi?

Mon espoir est que ce film puisse susciter le plus de débats possibles. Et, surtout, puisse être montré le plus possible en Afrique. Parce que ses paroles appartiennent à l'Afrique. C'était le principe du film : faire appel à des gens qui en ont gros sur le cœur, et qui ont la capacité d'affronter des juges. Il y a des millions de gens, de paroles, comme celles-là en Afrique. Et si on peut l'entendre, que l'Afrique est piégée dans un système économique qui ne lui convient pas. Si on peut être conscient qu'on se trouve à un tournant, où la politique peut enfin admettre ses responsabilités de prétendre à gérer un pays, et pourtant être incapable, après dix ans, de l'alphabétiser. Prendre conscience que la responsabilité de la Banque Mondiale n'est pas seule en cause, de cette perversion incroyable. Comme l'écrivait Georges Keita, de cette légitimation extravertie des gouvernements. Si on veut que tout cela change, il est important de se donner une nouvelle raison politique.