

Retranscription de la formation sur *Abouna* de Mahamat Saleh Haroun

Michel Amarger, réalisateur et critique spécialisé dans la cinématographie africaine a répondu aux questions d'enseignants désireux d'en savoir plus sur le film *Abouna* de Mahamat Saleh Haroun, lors d'une séance de formation au cinéma Grand Action.

Le cinéma en Afrique

Je voudrais souligner l'importance du fait que ce film vienne d'Afrique. La cinématographie africaine est peu connue ici. On a l'impression, vu d'ici, qu'en Afrique, il n'y a pas de cinéma, qu'il ne s'y passe pas grand chose... Il faut avoir conscience que l'Afrique n'est pas un sac à l'intérieur duquel il n'y aurait qu'un seul cinéma à puiser. Ce film-là fait partie d'une certaine sensibilité de cinéma africain, très éloignée d'autres sensibilités. Le cinéma maghrébin a une culture, une organisation très différentes de celles d'Afrique centrale ou d'Afrique du sud, pays dans lequel le cinéma est beaucoup plus organisé, industrialisé. Ce n'est que très tard que les cinéastes originaires d'Afrique noire ont pu réaliser leurs films. Pour les pays francophones, la situation est clairesemée. La colonisation a montré des films de missionnaires, surtout les belges. Puis petit à petit, les colons ont construit des salles pour les ressortissants français. La situation a changé durant les années 60 avec les indépendances et ce sont les africains qui organisent alors le cinéma.

Les problèmes économiques et politiques des pays africains ont freiné son impulsion, c'est un combat difficile. Certains pays, comme l'Algérie, font du cinéma une priorité où le cinéma de l'Etat est produit, distribué, aidé par des fonctionnaires. Le cinéaste algérien Mohamed Lakhdar Hamina a été l'un des seuls réalisateurs africains à avoir la Palme d'Or avec *Chronique des années de braise* en 1975. Le cas de l'Algérie est un peu exceptionnel, mais le mouvement créé à l'indépendance va très vite périlcliter. Par exemple au Gabon, le président qui était cinéphile, avait décidé d'engager des acteurs, de faire écrire des scénarios... On avait là un cinéma vraiment au service de l'Etat mais qui n'a pas ensuite été relayé par une infrastructure sérieuse. Dans la majeure partie des pays d'Afrique Centrale, il n'y a pas de bureau du cinéma et même, parfois, pas de salles.

Le cas du Tchad à cet égard est assez révélateur, et nous concerne dans le cas du film tchadien, *Abouna*. Au Tchad, l'intérêt culturel n'est pas très développé, et ce depuis longtemps. L'autoritarisme des gouvernements successifs, en particulier de celui d'aujourd'hui, n'a pas favorisé l'expression artistique indépendante. Ni non plus d'ailleurs, la grande instabilité de la région (problèmes avec la Lybie au nord, arrivée des réfugiés somaliens, division du pouvoir tchadien en communautés ethniques et culturelles dont les différences ancestrales font le jeu des pays voisins). Pourtant, on arrive quand même à faire un film. Un réalisateur en particulier peut même s'extraire des problèmes quotidiens pour arriver à faire du cinéma. Ce n'est pas à l'intérieur du pays qu'il a trouvé les moyens pour le faire, il n'y a pas de mécènes ou très peu. Il n'y a pas de salles, pas de formation au cinéma... La seule école active l'a été au Burkina-Faso – organisé de façon exemplaire pour le cinéma jusqu'à récemment - entre 1976 et 1986-. Cette école a permis à beaucoup de techniciens et de

réalisateurs de se former. Plus récemment, des écoles privées sont apparues, en Tunisie ou au Maroc. En Afrique Centrale, il y a des stages mais si quelqu'un a envie de faire du cinéma, il doit partir et trouver les moyens ailleurs.

Le cinéma de Mahamat Saleh Haroun

C'est ce qu'a fait Mahamat Saleh Haroun : il est venu en France dans une école privée mais son approche première est celle d'un critique de cinéma, ce qui lui a permis de rentrer dans la pratique et la réflexion du cinéma et d'acquérir un discours très réfléchi, un discours très conscient sur la matière et l'organisation de sa discipline. Il décide ensuite de tenter de réveiller la production au Tchad, il va y tourner en 1994 son premier court-métrage, *Maral Tanie*, de vingt-six minutes, très sec dans son montage et qui raconte comment une femme ne décide pas de sa vie, de ses alliances, de son mariage... Le film montre une femme qui essaie d'échapper à un mariage forcé. Parallèlement, un de ses collègues en France a commencé à s'investir dans la production, Issa Serge Coelo. Celui-ci réalise avec une production française un court-métrage au Tchad, qui s'intitule *Un Taxi pour Aouzou*. Alors qu'on n'a pas encore entendu parler du Tchad en matière de cinéma, vous avez en 1994 deux courts-métrages défendus par deux réalisateurs tchadiens. Malheureusement, ils ne sont pas suivis par beaucoup de réalisateurs, le régime d'Idriss Déby ne favorisant pas la liberté d'expression. Néanmoins, Mahamat Saleh Haroun poursuit sa carrière avec des courts-métrages, comme *Goï-Goï* en 1995, sorte de vaudeville sur un adultère. Haroun tourne de petites fictions mais est toujours intéressé par des réalités documentaires, il cherche à développer un regard, il a par exemple fait un joli documentaire sur le comédien burkinabé Sotigui Kouyaté – personnage principal de *London River* de Rachid Bouchareb – ou sur un ami mort du sida.

Il ne lâche pas son intérêt pour le réel, c'est ainsi que son premier long-métrage, *Bye-Bye Africa* en 1999, fait le lien entre sa position de cinéaste exilé politique et les réalités du Tchad. C'est un mélange de deux manières de faire du cinéma : un aspect documentaire et un aspect fictionnel. Il se fait filmer en tant que personnage principal, un cinéaste qui va au Tchad et fait une enquête sur les salles du pays en prévision d'un film. Une partie du film est sur le mode du documentaire, sur les salles délabrées, voire désaffectées : on y projette plus de VHS ou de DVD que de films sur pellicule. En Afrique, le cinéma se fait plutôt en plein air, à la nuit tombée, projeté sur un mur blanc. Ce film est donc marqué par une volonté d'user les codes du cinéma, certains en sortent embrouillés, moi je le trouve brillant. Selon le mode de tournage du film, en numérique, en 16 mm ou en 35 mm, la texture de l'image est différente, et est partie prenante de l'action du film. Ce fut une expérience diversement accueillie, en particulier auprès de réalisateurs africains estimant qu'il s'agissait d'un « cinéma bricolé » et que ce n'était pas avec ce genre de cinéma que l'on pourrait défendre les valeurs et l'expression africaines. Comme Mahamat Saleh Haroun est quelqu'un qui s'interroge beaucoup sur le sens du cinéma, la pertinence d'en faire et comment parler de ce qui se passe en Afrique, il a eu envie de faire un film beaucoup plus classique.

Ce film, c'est *Abouna*. Il a poursuivi dans cette veine classique avec *Daratt*, en 2007, un film plus tendu, plus tragique, plus recentré sur la rencontre d'un personnage. Le propos devient plus dur, plus dramatique, un peu moins léger, même si certains n'ont pas senti la légèreté dans *Abouna*, je l'ai bien compris. Un jeune homme de dix-sept ans, dont le père a été tué lors de la guerre sociale, est chargé par son grand père d'aller tuer le responsable. Alors, il prend un pistolet, se rend à la ville. Le meurtrier est en fait un boulanger qui, a priori, a l'air très sympathique. Le personnage principal se prend de sympathie pour lui, mais il doit le tuer pour obéir à la tradition. Cette relation sensible est la trame du film, entre fascination du père

potentiel et répulsion. La question du père est une nouvelle fois importante, comme dans *Abouna*. Mahamat Saleh Haroun a ensuite tourné en 1997 quelque chose de très différent, une comédie pour Arte qui s'appelle *Sexe, Gombo et beurre salé*. Ce film témoigne d'une veine beaucoup plus humoristique et se passe dans le sud de la France, au sein d'une famille où la femme décide de refaire sa vie, d'où des problèmes familiaux avec son homme, ses enfants... Donc vous voyez comment il oscille entre le documentaire, la fiction, la gravité, la légèreté... Et *Abouna* serait – à part le téléfilm – le film le plus clair et le plus gai de sa filmographie. Je vous invite à la découvrir car des films tchadiens ou sur le Tchad, il n'en existe pas beaucoup. Je vais faire une petite parenthèse, car l'actualité me l'impose, pour un documentaire sur un camp de déplacés dans l'est du pays et qui va bientôt sortir en salles, réalisé par un suisse, Olivier Zuchuat, et intitulé *Au loin des villages*. C'est un film qui montre le quotidien et les problématiques qui se posent dans un camp de la frontière somalienne, à des déplacés car chassés par une autre partie de la population (ce ne sont pas des réfugiés, ils sont toujours dans leur pays mais ailleurs). Le film est un regard poétique sur ces gens, ce n'est pas un documentaire militant ou informatif mais c'est un moyen de découvrir la sensibilité du temps qui s'écoule au Tchad. Cette question du temps est essentielle pour apprécier un film comme *Abouna*, dont le rythme n'est pas celui auquel vos élèves sont habitués. Il faut bien l'introduire, le faire comprendre avant de les emmener voir le film et explorer ce qu'il y a dans le film.

Abouna

I) Le genre du film

Abouna est une fiction, il en possède toutes les caractéristiques : introduction, développement, conclusion... Mais c'est une fiction très perméable au réel qui peut, à des spectateurs occidentaux, apprendre des éléments de la vie au Tchad. Il ne faut pas être surpris dans le film s'il y a des coupures d'eau, il faut que les élèves soient bien conscients que le pays est aride, qu'on n'a pas de robinet dans les maisons collectives, que la saison des pluies ne suffit pas à réguler la distribution de l'eau et quand il n'y en a plus... On voit très bien, notamment à N'Djamena, que ce qu'on voit par terre n'est pas ce qu'on qualifierait, nous, de propre. Il n'y a pas de multiples services de poubelles, les ordures sont déversées dans la rue, ça fait des tas qui restent là car on ne les enlève pas vers une décharge : le pays n'en a ni les moyens, ni les structures. Jeter des papiers par terre peut paraître incorrect ici mais dans certains pays, c'est banal, faute de poubelles... Les conditions de vie ne sont pas les mêmes qu'ici.

Sur ces aspects-là, le film est fidèle à cette réalité, il n'y a pas de reconstitution, juste une manière de capter les mouvements des personnages quand ils nous sont présentés au début du film. Et puis, quand on entend les informations à RFI, ce n'est pas de la pub pour RFI, puisque qu'il n'y a pratiquement pas d'alternative. Il n'y a pas forcément de chaîne de télévision accessible, parfois, mais rarement, il y a une radio nationale souvent assez langue de bois, voire rébarbative. Les radios locales, on ne les entend pas beaucoup, le réseau est peu étendu. Pour beaucoup, l'information passe par le canal de RFI, d'où une grosse responsabilité de ce média. C'est le moyen pour les gens, en majorité analphabètes comme au Tchad, d'avoir accès aux informations. Le danger est que celles-ci ne soient apportées que par un seul média. La pluralité de l'information en Afrique, et, en particulier au Tchad, est inexistante : il y a peu de journaux, de chaînes... Ce n'est pas valable partout, il faut examiner au cas par cas. Il y a autant de différences entre le Tchad et le Niger qu'entre la France et l'Espagne, il n'y a pas la même sensibilité, même au cinéma : voyez quand un film

d'Almodovar sort en France, il est étiqueté comme film espagnol et on le regarde comme tel, alors que ce sont des territoires assez proches. Tout ça pour vous dire que ce que j'énonce pour le Tchad n'est pas vrai partout.

II) La place des enfants dans le film

Ce contexte physique, Mahamat Saleh Haroun le capte dans ses images mais non sans organiser leur sens. Le scénario est concentré sur les deux personnages principaux, de quinze ans et de huit ans. On place beaucoup d'espoir dans les enfants au Tchad, mais il faut savoir que leur situation n'est pas prise en compte dans la société. L'important dans la culture africaine, c'est la voix des anciens, des aînés. Dans le film, l'oncle, la mère ou le père ont la parole. L'enfant-roi consommateur est absurde dans un pays comme le Tchad, il faut que vos élèves en aient conscience, comme le fait d'avoir la chance d'être scolarisés.

Aller à l'école, ça coûte cher. Les instituteurs sont payés - au Mali, au Burkina, etc. - avec un lance-pierre par l'Etat, ça ne leur permet pas de vivre et quand les enfants vont à l'école, ils doivent aussi subvenir aux besoins du maître, en apportant à manger, des cahiers, un banc... Il y a même un film qui s'appelle *Nyamanton*, réalisé en 1987 par Cheick Oumar Sissoko, qui montre comment un enfant qui a envie d'aller à l'école se confronte à un obstacle majeur, il n'a pas de banc à apporter à l'école, et sans le banc, le professeur ne l'accepte pas. Tout le problème de l'enfant est de trouver un banc à travers une somme de péripéties qui montre qu'accéder à l'école est un parcours de combattant. A la campagne, les enfants viennent parfois de très loin, les lieux où se situe l'école peuvent être très éloignés. La journée scolaire ne dure donc que quatre heures, pas plus, car il faut parfois trois heures pour revenir au village. Ce n'est pas évident d'aller à l'école quand on est enfant dans une société comme le Tchad. Si en France, on se met à payer les élèves qui viennent, vous voyez la distorsion introduite par rapport à une situation comme celle-ci où l'école, publique et laïque, est un privilège. La question se pose autrement dans le cas des écoles coraniques qui est aussi abordé dans le film.

C'est important de regarder la manière dont les enfants peuvent survivre, évoluer seuls dans la ville. Ils sont assez libres, simplement il faut savoir que beaucoup de très petits enfants travaillent. Comme ils sont engagés à vendre de petites choses ou à avoir un petit boulot - ou même de gros boulots car, par exemple, dans les mines du Burkina Faso, ce sont les enfants qui font les travaux de manutention -, les enfants sont déjà très occupés par un métier. Cette utilisation des enfants dans le fonctionnement de la société permet de réduire le coût de fabrication de certains produits. Ils ne sont bien sûr pas très exigeants, sauf qu'ils sont regroupés dans des syndicats, même pour les tout petits de huit ans, afin de ne pas être exploités par les plus grands.

III) Le départ du père

Ce n'est pas sur cette image que Mahamat Saleh Haroun oriente son regard : il ne s'agit pas de présenter des enfants misérables ou les difficultés de l'Afrique. On a déjà vu beaucoup de films sur la misère, sur la saleté, sur les problèmes économiques - en particulier des reportages. Ce sont des images dramatiques du Tchad, les guerres civiles ou l'enlèvement de Françoise Claustre dans les années 75, qui sont habituellement montrées... Or là, Mahamat Saleh Haroun, en 2002, a une ambition différente : parler, certes des conditions de vie du pays (à cet égard le film a un aspect documentaire), mais aussi d'en parler autrement et d'en dégager à partir d'une situation, une réflexion, une action, un développement axés sur d'autres

valeurs et d'autres questions qui se posent aussi dans la société tchadienne. Une des grandes questions servant de socle au film est le départ du père. Cette question est grave car nous, ici, nous voyons arriver des gens qui sont des exilés politiques, économiques essayant de passer les frontières, d'avoir des papiers. On voit le bout de la course. Mais dans les pays du centre de l'Afrique où il y a des problèmes de main d'œuvre et de survie, l'espoir est de trouver du travail ailleurs. Ailleurs ne veut pas forcément dire l'Europe, ça veut aussi dire les pays limitrophes : beaucoup d'hommes du Tchad émigrent au Niger tout proche. Ils préfèrent alors partir vers le nord, vers la Lybie puis l'Algérie avant de rejoindre le Maroc et son fameux détroit de Gibraltar, et arriver à Tanger pour essayer d'avoir une porte vers l'Espagne. C'est ce que semble faire le père...

On ne sait pas exactement pourquoi il est parti mais dans l'imagination des enfants, il serait parti en exil à Tanger. Les indices du film soulignent cette grave question. Le fait que les hommes de 35-40 ans, ou même plus jeunes, partent, poussés par une situation de misère, conduit un pays comme le Tchad à se vider de ses forces vives. Aujourd'hui au Tchad, le meilleur moyen de gagner sa vie pour un homme d'une trentaine d'années, c'est de s'engager dans l'armée. S'il n'est pas d'accord avec le régime, il peut s'engager dans les forces d'opposition très actives mais ça ne fait pas forcément vivre une société... Mahamat Saleh Haroun a une manière très curieuse de poser ce sujet : il le pose sur un socle sur lequel on ne revient plus. Je pense que vous avez remarqué les premières images du film qui ne commence pas par la recherche du père, on ne voit celle-ci que de façon fantasmagorique à deux moments du récit, mais avant le générique. Je voudrais montrer l'importance du père, qui est fugitivement montré dans les premiers plans du film; pour cela je voudrais que l'on revoie le début du film pour saisir la manière dont Mahamat Saleh Haroun a l'art de poser cette présence, de s'en servir comme rémanence tout au long du récit. On n'aura pas besoin d'y revenir. En revoyant le début du film, vous allez pouvoir mesurer les différentes qualités d'images entre la projection 35 mm et le DVD... Comme vous avez déjà vu le début, j'aimerais que vous regardiez l'expression du père pour voir dans la manière dont il est filmé et dans son expression si vous trouvez une réponse ou une raison à son départ. Le film ne se pose pas la question de celui qui est parti mais de ceux qui restent, et c'est sans doute ce qui est au cœur du film : comment dans un pays, où une génération d'hommes s'en va, la génération suivante peut trouver d'autres marques et l'équilibre. Ce départ du père est aussi un levier qui déstabilise la cellule familiale et qui peut toucher, je crois, certains de vos élèves. On va regarder les premières minutes de film et la manière dont est posé ce personnage du père.

J'espère que cet extrait est parlant par rapport à la présentation du père, que l'on ne verra plus ni de façon directe, ni de façon réaliste. Ce départ reste inexplicé et, d'ailleurs, on ne sait pas qui est ce personnage, il y a simplement le titre, *Abouna*, qui veut dire « notre père ». Comment ressentez-vous l'expression du père quand on le voit regarder la caméra ?

- *C'est un regard qui interpelle le spectateur...*

Vous le sentez anxieux, décidé ?

- *Résolu. Décidé. Ironique. Impliquant le spectateur.*

C'est très singulier que, dès le pré-générique d'un film, un personnage qui va nous quitter nous regarde de cette manière frontale. Il est résolu, oui, il nous regarde et il s'en va. Nous,

spectateurs, allons prendre acte de cette disparition, on ne peut faire autrement. Le générique se termine sur ce plan fixe où on le voit remonter derrière les dunes après l'avoir vu en plan moyen, face à nous, en train de nous regarder : maintenant, il est perdu dans le paysage et nous, en tout cas, nous l'avons perdu dans cette histoire. Il y a – ce n'est peut-être pas le mot – quelque chose comme du défi dans son regard, il assume et assure sa décision. Ensuite, on a les enfants qui vont se réveiller et se demander où est le père. C'est une cassure géographique dans l'espace et aussi dans l'ordre de la famille. Les enfants et la mère ne savent pas. Au cours du film, on apprend une autre vérité sur le statut du père : il a perdu son travail. Cela peut expliquer sa décision, mais ça faisait déjà un long moment qu'il était sans travail, deux ans et demi. Alors pourquoi partir à ce moment-là ? Il peut y avoir une autre femme, le désir de fuir un régime, une insatisfaction à élever des enfants...

IV) Une certaine manière de filmer

- Intervention d'un enseignant à propos de la misère sévissant en Afrique sub-saharienne...

Ce sont dans les pays où il y a le plus de misère que les gens la portent avec le plus de dignité. Vous êtes en Afrique centrale dans des endroits très délabrés, où les gens n'ont rien du tout et pourtant, vous voyez des femmes qui se promènent dans les rues avec des robes magnifiques et qui vont dans ce qu'on peut appeler un marché. Et vous voyez des jeunes avec parfois des t-shirts déchirés mais aussi des t-shirts de qualité, qui circulent on ne sait pas trop comment, avec en effigie Michael Jackson ou des choses comme ça. Il y a un décalage extrême entre leurs conditions de vie – car ils n'ont pas à manger tous les jours – et la manière qu'ils ont de vivre et de montrer ce qu'il y a de difficile dans leur vie. Il y a ça d'une part, mais il y a aussi le fait que nous ne sommes pas dans un documentaire : il y a de la part de Mahamat Saleh Haroun le désir de ne pas donner une vision misérabiliste de l'Afrique.

Donc, regardez bien la manière dont les deux enfants sont présentés, ils sont souvent avec des chemises claires, de couleurs très identifiables et qui se distinguent sur le décor ou le fond autour d'eux. Ces couleurs, jaune ou bleue, qui sont des couleurs primaires, vous pouvez facilement y mettre des codes symboliques. Ce travail sur la couleur est constant dans le film. Regardez avec vos élèves la manière dont, petit à petit, le jeune garçon est habillé et comment cela évolue jusqu'à sa maladie, comment le costume de l'aîné évolue entre les images où il est avec son frère et celles où il est dans une nouvelle posture. Cette attention aux costumes et la volonté de ne pas montrer la misère est une manière de nous camper des personnages de fiction, afin non pas de s'intéresser aux problèmes de leur quotidien mais de valoriser des personnages. La manière, dont sont filmés les deux enfants est très particulière. La caméra n'est pas à hauteur d'adulte. Si je filme un enfant à ma hauteur, il va être en plongée, écrasé. Quand les enfants sont en mouvement, c'est la caméra qui les épouse et les accompagne. Il y a une manière scénaristique de distinguer deux garçons parmi d'autres et aussi une manière stylistique de les faire voir, de nous les faire approcher. Cette importance de la place de la caméra est capitale car on voit le film à la hauteur des enfants, même selon leur propre regard, sauf que ce n'est pas une caméra subjective (à l'exception de deux ou trois moments). Mahamat Saleh Haroun travaille beaucoup sur la représentation des choses, sur le cadre avec lequel il accompagne l'action.

En termes cinématographiques, ça veut dire que beaucoup de personnages sont filmés dans des cadres, il y a des fenêtres, notamment dans l'épisode de l'école coranique, où la manière de se voir à travers les fenêtres a un rôle essentiel dans la relation des corps et de l'espace. Il y a beaucoup de recadrages et si vous pensez aux scènes du début, les enfants sont vus en clair-

obscur, de loin, et la caméra nous offre comme une représentation de ce qui se passe. Quand quelque chose d'important se dit, c'est plutôt suggéré que montré. Les personnages ne sont pas éclairés en gros plan quand ils disent quelque chose d'essentiel à la situation, c'est-à-dire qu'au moment où les enfants comprennent que le père est parti durablement, on ne voit pas leurs réactions, ils ont curieusement le dos tourné, ils sont filmés de trois-quarts, et la source sonore donnant cette information n'est même pas dans le cadre. Il y a là une manière d'utiliser le cinéma et le cadrage comme une espèce de filtre, de tampon à l'expression d'une certaine réalité. Plus ce qui est vécu dans le film par les personnages est difficile, plus ils sont recadrés, vus dans un clair-obscur ou dans une lumière contrastée. En revanche, la lumière est très claire quand ils sont à l'extérieur, par exemple durant la séquence où ils s'en vont de l'école coranique, et qui correspond à une des ouvertures du film : on sort d'un espace, on s'en échappe et on va affirmer autre chose.

V) La mort de l'enfant

Intervention d'une enseignante à propos de la mort de l'enfant.

À propos du moment de la mort de l'enfant, on peut s'interroger et s'interpeller sur la manière dont elle est évoquée car elle est effectivement bien esquissée. Vous disiez, tout à l'heure, être très touchée par la mort de l'enfant car même s'il y a des indices, on ne s'attend pas forcément à ce que ce personnage central sorte de l'histoire ainsi. Mais la manière dont cet événement tragique est filmé est très suggestive, ça serait intéressant d'analyser avec vos élèves comment ils perçoivent cette scène et comment la mort n'est pas filmée comme un événement dramatique, redouté, menaçant. Elle survient comme un incident du quotidien propre à l'environnement car si un enfant en France perd son tube de ventoline, on va en chercher un nouveau à la pharmacie... Là, ce n'est pas le cas, les choses sont rares et d'ailleurs, les objets sont rares dans le cadre et donc, ils n'en ont que plus d'importance à la fois dans leur représentation et dans leur usage.

- Je ne suis pas sûre que mes élèves comprennent que l'enfant est mort. C'est quand on voit la procession qu'on comprend mais sur le coup...

Je pense que ça peut être intéressant, si vous en avez l'envie et l'occasion, d'évoquer avec vos élèves la façon dont la mort est montrée et ce qu'elle signifie dans une société comme le Tchad. Dans une société comme celle-là, la mort d'un enfant est un événement qui ne révolutionne pas toute la société : des enfants qui meurent, il y en a beaucoup. La mort d'un enfant n'a pas la même résonance qu'ici, les enfants qui ont un problème physique sont nombreux, l'hygiène n'est pas forcément aussi développée qu'elle peut l'être ici, ainsi la mort peut survenir au quotidien, on y est beaucoup plus habitué qu'ici. On l'envisage ici différemment, et d'ailleurs on la filme différemment. Dans un récit similaire filmé par un cinéaste de sensibilité européenne, elle ne serait ni suggérée ni montrée comme cela. Dans *Abouna*, c'est dramatique car il disparaît, mais la société va continuer à fonctionner. Son frère va continuer à avancer quand même et la collectivité ne va pas se trouver bouleversée parce qu'un garçon est mort. Ça ne veut pas dire que c'est anodin, ça veut dire que c'est vécu autrement, et c'est pour ça qu'on ne va pas montrer dans ce genre de manière d'utiliser le cinéma un enfant qui, tout à coup est frappé de convulsions, en gros plan, avec un contre-champ sur des gens terrorisés, une musique ronflante sur pic dramatique, les yeux révoltés... vous imaginez la scène comme on peut la voir dans certains films ou téléfilms. Cette manière d'envisager et de filmer la mort est différente de ce qu'elle pourrait être ici, ça produit un effet différent. On comprend qu'il est mort quand les gens sortent, quand le son des pleurs nous

informe avant la confirmation de la procession. Les Tchadiens comprennent tout de suite la nature d'une telle procession.

Intervention d'un enseignant à propos de l'absence de médicament soignant l'asthme, et sur la volonté de l'enfant à ne pas en demander

Quand on est enfant, on a envie de s'affranchir d'un médicament, de la rigueur que ça suppose.

Intervention d'un enseignant à propos de la place de l'aîné.

Cette mort permet au grand frère de grandir puis de partir. Il pardonne au responsable. Dans ce pardon, un grand problème s'exprime, celui de la société tchadienne – en partie – où des guerres civiles ont mis des amis en concurrence et en rivalité. Après une telle guerre, où vos voisins sont venus brûler votre maison, où vous avez tué le cousin car il était dans l'autre camp, il s'agit de se reconstruire. Cette question du pardon est très importante dans le film suivant, *Daratt*, et encore plus spectaculairement dans le conflit rwandais. Ceci, on a essayé de le mettre en scène dans des tribunaux populaires extérieurs, les Gacacas, où les gens qui s'étaient entretués viennent chacun témoigner pour essayer de reconstruire la société. Le fait que le petit frère d'*Abouna* disparaisse est aussi une métaphore sur la fragilité de la jeune génération privée de père, de repères, du minimum médical. C'est une génération porteuse d'espoir mais éliminée par l'histoire de la société. Le futur et son devenir n'est plus transmis que par la seule génération de l'adolescent qui essaie de construire autre chose, à partir du moment dramatique où la cellule familiale est encore plus disloquée.

VI) Le personnage de la mère

Quand vous dites que l'attitude de la mère paraît affectée par la mort du fils, moi je crois qu'elle est affectée en amont par la crise de la cellule familiale. Songez à la position particulière de cette femme qui est dépossédée de son mari, de ses enfants et qui est surtout déshonorée dans la société car non seulement le père est parti sans donner d'explications, mais surtout il a vécu sans emploi durant deux ans et demi sans que sa femme n'en sache rien. On ne sait pas d'où il tirait son argent, ce n'est pas le problème du film, mais quand même, cette femme a été trompée, elle a été humiliée. Quand on revoit le film, on se rend compte qu'elle n'a pas l'air vraiment surpris par le départ du père car intuitivement, elle l'avait sans doute déjà senti. Elle est d'autant plus intuitive qu'elle est sensible, et une femme sensible ne peut être que touchée par ce déséquilibre familial. Sa raison est petit à petit affectée, elle se dilue en faisant une dépression justifiée, compréhensible. Vous souvenez-vous comment finit le film ?

- Elle chante autour de plusieurs personnes...

Et ça ne vous semble pas signifiant cette mise en scène de trois personnages, tout d'un coup ?

- Peut-être un enfant à venir...

En tout cas, elle a une fille de plus, peut-être une belle-fille. Ça veut dire qu'il y a quelque chose qui peut se reconstruire familialement. Je trouve aussi très émouvant que sa manière se reconnecter à la communication passe par une berceuse venant de loin, faisant sans doute des références à l'enfance du personnage principal. C'est un chant qui manifeste en tout cas

qu'elle existe et qu'elle reprend la parole alors qu'elle en a été dépossédée et s'est murée dans une sorte de désaffection totale.

VII) L'image du père, rêve et réalité

- Je pense que les élèves vont poser cette question : cette image du père sur une bobine... est-ce vraiment lui ? Les enfants semblent penser que oui puisqu'ils vont la chercher. Je me pose des questions, je peux imaginer qu'elle est fantasmée mais c'est peut-être un peu facile. En plus, on est dans un film, alors il y a peut-être un symbole, je ne sais pas... Qu'est-ce que vous en pensez vous ?

Je pense que Mahamat Saleh Haroun joue à plusieurs reprises sur la représentation du cinéma. Avec tous les éléments dont je vous ai parlé précédemment, de cette construction très charpentée avec des ellipses... Cette scène du cinéma, c'est pour moi une scène sur sa réflexion à l'image puisque le cinéma nous invite à nous poser des questions en termes d'image. Est-ce vraiment le père que l'on voit sur ces images ? En tout cas, je peux vous dire et vous le vérifierez, que c'est bien le même comédien aperçu de façon très fugitive. On est en droit de douter mais ce qui est au-delà de la réalité, c'est que si vous voyez quelqu'un que vous connaissez au cinéma, ça ne vous donne pas forcément l'idée d'aller le récupérer dans la cabine de projection et d'aller le chercher sur les photogrammes. Là, il y a un geste fort : du fait que les enfants voient ce spectacle cinématographique et qu'ils assimilent celui-ci à la réalité de la pellicule, la toucher fait qu'ils ont un comportement transgressif. Ils transgressent deux espaces, la fiction (donc le rêve) et la réalité. Ils nous amènent du coup d'un genre réaliste à ce qui est derrière l'image projetée. Le doute subsiste et doit subsister quant à l'identité de la personne sur l'image. Un film n'est pas fait pour être disséqué sur une table de montage par un universitaire - tant mieux si c'est fait et que ça nous permet de mieux le comprendre - mais pour nous spectateurs, ce qui est important c'est comment nous ressentons ce que nous avons pu percevoir.

Cette rupture dans le comportement des enfants qui vont transgresser l'espace du cinéma pour aller y chercher une vérité, cette attitude, est intéressante. Je vais juste vous citer une expression de Mahamat Saleh Haroun qui dit : « Se confronter au rêve oblige à se confronter à sa propre réalité. ». Vous voyez ce que ça induit comme cinéma : on en fait pour faire rêver les gens mais la manière dont ils vont percevoir ce rêve peut les engager à interroger leur propre réalité. Les enfants vont s'approprier, matériellement parlant, l'essence même du spectacle pour essayer de trouver une explication qu'ils ne vont pas forcément trouver. C'est un moment de rupture dans leur itinéraire puisque c'est à cause de ça qu'on va les envoyer dans une école coranique où ils sont comme punis d'avoir tenté la transgression, d'avoir cassé cet ordre sacré qui est celui du spectacle et de sa matérialité. J'espère que ça ne va pas inciter vos élèves à aller dans les cabines de projection pour toucher le photogramme de Johnny Depp... En tout cas, ça souligne que le film est un objet fabriqué qui peut susciter du rêve, des émotions. Rien dans le discours du film ne permet de savoir, il faut que « nous », nous l'ayons capté. Quand on est pris par le récit la première fois, on y projette notre relation au spectacle-illusion.

VIII) Les références cinématographiques

Intervention d'une enseignante faisant le parallèle avec Les 400 coups.

Pour moi, il y a une parenté même si la problématique et le contexte sont différents. Il y a une parenté dans la manière dont le personnage de Jean-Pierre Léaud se heurte à la réalité sans arrêt, se cogne aux limites du réel...

- Dans *Les 400 coups*, on se souvient du dernier plan et du regard-caméra, ce qui nous rappelle le tout début du film d'Abouna... Ce côté de défi... est-ce qu'il y a une référence ?

Est-ce qu'il y a une parenté ? Directe, non. Mais référence oui. Je vous ai dit qu'il est cinéphile et je souligne à quel point un réalisateur peut être nourri par les films, par ces références-là. Dans la scène où ils vont au cinéma, il y a trois références cinématographiques. Elles sont sur les affiches, est-ce que vous les avez vues ?

- *Strangers Than Paradise*.

Oui ! Et ça, ça vous paraît étonnant, Jim Jarmusch ?

- Ça paraît un peu décalé avec l'Afrique...

Ah non, vous savez, les Africains aiment beaucoup voir des films américains. Jarmusch, c'est du cinéma indépendant... et connoté. Je ne sais pas si vous avez vu ce film, c'est une espèce d'errance de personnages qui cherchent à prendre un nouveau départ. Et là, on peut avoir une sorte de parrainage très indirect. D'autant que c'est un réalisateur travaillant, en tout cas à ce moment-là, dans les marges du système américain. C'est donc aussi une référence à l'esprit et à l'indépendance d'un certain cinéma américain.

- *The Kid* !

Eh oui, bien sûr. Les tribulations du gamin avec Charlie Chaplin, c'est une référence directe à ce qui a marqué beaucoup de réalisateurs, entre l'impertinence et le dynamisme des enfants. A l'époque de *The Kid*, il n'y avait pas beaucoup de films consacrés aux enfants. Et puis, il y a une troisième référence... Il y a *Yaaba* de Idrissa Ouedraogo qui date de 1989, qui est là comme un parrainage. En 1987, Idrissa Ouedraogo a fait son premier long-métrage, *Le Choix*, qui a été présenté à Cannes. Avec le Prix du Jury donné à Souleymane Cissé pour *Yeelen*, il y a eu un regain d'attention pour les cinémas d'Afrique. Cissé, réalisateur malien, qui fait un film très symbolique, *Yeelen* (la lumière), très ample, très fastueux, contemplatif, ambitieux... Et parallèlement à lui, des réalisateurs comme Ouedraogo, Cheick Oumar Sissoko ont cette ambition à la fin des années 80 de faire un cinéma d'Afrique qui aille vers l'international et non plus de faire comme les premiers réalisateurs des films tournés sur place et destinés aux populations sur place. Un réalisateur nigérian faisait par exemple un film au Niger pour un public nigérian, pas pour les marocains ou les tanzaniens...

Il y a eu un mouvement de réalisateurs dont Ouedraogo était le plus visible à l'époque car Prix ex aequo du Jury, il se fait remarquer à Cannes avec trois films, *Le Choix*, *Yaaba* et *Tilai*... des films dramatiques très intemporels se donnant l'ambition de toucher un public plus large que celui de l'Afrique. Il est pour une génération de cinéastes l'emblème d'un regain et d'une attitude exemplaire de vouloir développer des films internationaux. *Yaaba* traite de façon symptomatique d'un sujet abordé dans *Abouna*, la manière dont une vieille dame est marginalisée dans un village car elle a eu un comportement non conforme aux codes sociaux, donc elle vit seule. Deux enfants, un garçon et une fille, se prennent d'amitié pour elle et, petit à petit, lui permettent d'avoir une reconnaissance dans le village et d'être vue

autrement. *Yaaba*, c'est la « grand-mère » en Mooré, c'est un film du Burkina Faso. Ces références sont extrêmement importantes car elles nous ouvrent des pistes sur l'esprit ou l'histoire du cinéma et dans lequel *Abouna* s'inscrit aujourd'hui.

IX) Tourner au Tchad

C'est un film d'un réalisateur du Tchad, oui, mais cela n'aurait pas pu être conçu si celui-ci n'avait pas pris son attaché-case d'hommes d'affaires pour aller mobiliser certaines personnes qui pourraient s'engager dans la coproduction du film. Puisqu'on a revu le générique tout à l'heure, vous avez remarqué qu'il y a beaucoup d'institutions internationales, européennes (Pays-Bas, France, etc.) qui ont participé à la production du film. D'ailleurs, c'est un film qui a été présenté à plusieurs commissions avec un scénario très construit, apte à rassurer les financiers. Le montage financier du film a été fait de façon à optimiser tous les moyens possibles pour un film tourné au Tchad. Tourner un film comme ça, ce n'est pas une petite affaire par rapport à un tournage à Paris ou à Marseille. Songez qu'il n'y a pas souvent d'eau, pas d'électricité, que la poussière partout n'est pas bonne pour les caméras et la pellicule, que les gens sur place ne sont pas forcément habitués aux rapports avec toute une équipe de techniciens qui ont plus de moyens qu'eux... Même avec une production confortable, il faut tout de même des moyens et de l'obstination. À cet égard, la manière dont la lumière est employée est importante. Le réalisateur crée une lumière particulière pour beaucoup de scènes du film, je pense en particulier à ces clairs-obscurs au début du film, dans l'école coranique... Il y a une manière très particulière de jouer avec les sources d'éclairage. Quand on est sur un territoire africain, c'est compliqué de multiplier ces sources, c'est extrêmement lourd. Or là, pour ce film, il a eu l'opportunité de travailler avec un chef-opérateur africain, né au Bénin. Par un jeu de reflets et de réflecteurs de la lumière solaire, il la fait entrer dans les maisons et rejaillir sur le visage des acteurs en contre-jour et évite ainsi l'utilisation de l'électricité. Pour des techniciens français, ça paraît un peu sauvage mais lui, il a une manière adaptée à la réalité du terrain avec un éclairage naturel « recyclé ».

- Un peu comme le cinéma égyptien...

C'est vrai pour une certaine veine du cinéma égyptien. Il est devenu ce qu'il est aujourd'hui – très productif pour la télévision avec une esthétique de décors intérieurs et de champ-contrechamp sur des acteurs magnifiques – et évolue dans un éclairage de téléfilm. Le désir de tourner autrement est beaucoup moins fort, exception faite de réalisateurs comme Youssef Chahine.

- Est-ce qu'un film africain peut être monté en Afrique ou faut-il rapatrier la bobine en France ?

C'est un film qui a été tourné en 35 mm, donc on ne peut pas voir les rushes. Il faut tout tourner et monter après. Il n'y a pas en Afrique centrale de laboratoires qui pourraient développer les pellicules, il y en a au Maroc où vous pouvez tout tourner et voir la scène le soir même, aussi en Tunisie, en Afrique du Sud. Hormis ces pays, on ne peut voir de façon rapide les films qu'on tourne. Ceci dit, le film date de 2002 et est à la charnière des médias : peut-être qu'aujourd'hui, on tournerait plus volontiers en HD et on n'aurait pas besoin de passer par une copie pellicule pour le montrer au cinéma car beaucoup de salles sont équipées en numérique, les projections sont de grande qualité. Mais il y a sept ans, la HD n'était pas aussi développée. Si vous me demandez si un film comme ça peut être projeté en Afrique, je vous dis oui. Au départ, toutes les salles de cinéma étaient équipées de projecteurs 35 mm,

c'est le format usuel. Il y a aussi des alternatives avec des camionnettes, monter un projecteur, le soir, à la campagne, où il n'y a pas d'infrastructure, c'est très pratiqué aujourd'hui. Aujourd'hui aussi, la norme est de voir un film en DVD sur un écran de télévision devant lequel vont s'agglutiner toute la famille, les voisins, le village... et autour duquel on va consommer autrement le film et partager le spectacle non plus dans une salle où la programmation est réglée. Le film se restreint alors au cercle de la famille au sens large. Dans ce contexte-là, les films américains les plus spectaculaires ont beaucoup plus d'impact car plus visuels que des films intimistes, le cinéma français n'a donc pas beaucoup de chances à part Gérard Depardieu ou Juliette Binoche. Les films d'Afrique ont aussi beaucoup de mal à toucher un public nourri par le montage rapide américain... Les jeunes Tchadiens ou Mauritanien sont très réceptifs aux clips et aux films « speeds ». Mais il faut imaginer quand même que quand un film comme *Abouna* est montré au Tchad, c'est un événement national car les gens reconnaissent les endroits, se reconnaissent, les allusions à la réalité de leur pays leur parlent.

X) Les écoles coraniques

- *Intervention d'une enseignante à propos des écoles coraniques.*

Ah, j'étais étonné que personne n'en parle plus tôt, d'autant plus que je pense que ce sera quelque chose qui remontera de la part de vos élèves... Les écoles coraniques se sont beaucoup développées dans les pays d'Afrique centrale : le Sénégal, la Côte d'Ivoire, le Tchad, la Mauritanie... C'est un système censé enseigner aux enfants en complément des écoles laïques, ou quand celles-ci n'existent pas, les valeurs religieuses et une éducation. Dans des endroits sans école laïque – c'est le cas du Tchad dans beaucoup de zones – elles remplacent les institutions d'éducation. Le maître coranique doit donner à l'enfant un enseignement religieux mais aussi plus large. En contrepartie, les élèves doivent travailler pour lui, subvenir à ses besoins. Vous imaginez bien que quand un adulte a une position d'autorité et d'influence sur des enfants, les dérives sont faciles, même si certaines écoles coraniques sont respectueuses de leurs élèves. Beaucoup en revanche considèrent les enfants comme une main d'œuvre bon marché, voire gratuite, pour les maîtres coraniques qui les envoient mendier, voler, faire de petits travaux, qui doivent ramener chaque jour de l'argent, de la nourriture pour la bonne santé physique et morale du maître. Le système a souvent très vite viré vers l'exploitation. Les valeurs transmises sont parfois radicales dans certains pays afin d'endoctriner, alors qu'en théorie, les écoles coraniques servent à ouvrir les esprits... Celle qu'on voit dans le film est à la fois vraie et factice. Vraie car on comprend sa manière de fonctionner, on voit les tensions et l'autorité, mais ce n'est pas montré avec un regard dénonciateur ou critique. Mahamat Saleh Haroun est passé par ces écoles coraniques et n'en a pas gardé un souvenir très positif, il a été soumis à cette influence, mais son propos n'est pas de les dénoncer directement. Même s'il laisse voir qu'elle peut avoir ses limites oppressives, il confronte plutôt l'exercice de cette institution et le développement de certaines valeurs comme la solidarité chez les enfants. Dans le film, l'école est un peu idéalisée, c'est un espace de fiction, mais l'image qui en est donnée se base sur une observation et une connaissance intimes. Leur existence est très fiévreusement débattue dans certains pays, leur fonctionnement pose débat selon les régions.

- *Là, ils ont l'air plutôt en liberté dans cet espace, sans trop de contrainte. C'est ce qui est assez étonnant.*

Je le disais, le propos du réalisateur ne vise pas à donner une image misérabiliste, il ne veut pas que l'attention se porte sur la critique des écoles coraniques. Certaines choses pointent, mais le trait n'est pas forcé. Le Tchad est un pays musulman où la religion catholique est aussi très présente, il n'y a pas un antagonisme de fait, mais vous savez, la religion catholique est l'héritage de la colonisation alors que la religion musulmane a un héritage ancestral et est donc aussi vécue autrement qu'une simple religion. C'est un peu complexe, il faut étudier l'histoire de ce pays, je vous y invite... Le Tchad a été l'un des premiers pays à acquérir l'indépendance après 1960. Au départ, ce n'était pas vraiment une colonie, c'était un Etat dépendant de l'Etat français, comme une province et pas une colonie, avec un statut particulier. À l'époque de la domination française, les responsables étaient plutôt progressistes... alors qu'à l'indépendance, ce sont plutôt des militaires qui sont arrivés aux commandes, le pouvoir s'est transmis de coup d'état en coup d'état, et ça donne la situation d'aujourd'hui. C'est sur cette situation que le réalisateur ne veut pas du tout que l'on s'apitoie. Dans une société à problèmes, il peut y avoir des alternatives et des façons de se positionner afin de, parfois, trouver des places autres dans la société... En ce sens, c'est un film dramatique sur des choses graves, mais je crois que la situation de départ du film est fermée puis, petit à petit, les personnages trouvent une nouvelle position...

Et pour conclure...

- Intervention d'une enseignante à propos des interprètes

Les deux interprètes sont très touchants, très pénétrants. Mahamat Saleh Haroun a fait en sorte dans son choix que les enfants aient connu la guerre et les conflits. Il a utilisé l'intensité de leur jeu pour exprimer cette condition tendue. Ils sont des protagonistes actifs dans cette élaboration d'une histoire possible et projetée. Et l'acteur qui joue le père est un poète tchadien, un écrivain, ce qui donne peut-être une dimension supplémentaire sur la position des artistes...

Une autre chose sur laquelle on n'est pas revenu et qui me semble importante, c'est la musique. Elle a été composée par le chanteur et compositeur malien Ali Farka Touré. C'est le réalisateur qui a pensé, dès le scénario, que les partitions devaient être de son fait, voyez donc la volonté du cinéaste d'intégrer la musique dans un projet culturel africain.

*- Intervention d'une enseignante à propos d'une comparaison avec *Le Petit prince*.*

On peut encore explorer beaucoup de chose à propos de ce film, mais on va peut-être rester sur cette note du Petit Prince. Car *Le Petit prince* c'est la collusion d'un récit français dans le cinéma africain, et c'est aussi l'ouverture sur une lecture de l'imaginaire, du destin d'un enfant. Il y a une tradition littéraire française que l'ancienne école tchadienne a fait apprendre, certains ont donc gardé cette tradition. Le Français reste enseigné parfois dans les écoles laïques. Ces références sont en tout cas révélatrices du respect de la culture française par les artistes et les lettrés en Afrique, elle jouit d'un prestige dont on ne se rend pas compte. Plutôt que vendre des avions ou des bombes, il faudrait exporter mieux la culture française pour que les gens puissent en faire quelque chose de plus prolifique, la connaître et l'adapter. Ce qu'aime Mahamat Saleh Haroun dans *Le Petit prince*, c'est son côté oriental avec un récit qui rappelle un peu les contes orientalistes. Cette culture métissée, perméable des contes est comparable à celle du Tchad. Pensez, pour terminer, que le Tchad est un pays où il y a beaucoup de nomades, beaucoup de désert. Le gouvernement cherche à les fixer mais ce qui est bien pour la culture est qu'ils apportent des choses et en rapportent ailleurs, il y a des

échanges noués comme ça. Le Tchad est un territoire extrêmement pénétré par les nomades, donc ouvert à l'imaginaire et à la poésie. En ce sens, *Abouna* invite à la méditation.