
Das Kino von Med Hondo

*Deutsche und französische
Originaltexte, 1970–2020*

Le cinéma de Med Hondo

*Textes originaux allemands
et français, 1970–2020*



VOLUME N° 3

Das Kino von Med Hondo

*Deutsche und französische
Originaltexte, 1970–2020*

Le cinéma de Med Hondo

*Textes originaux allemands
et français, 1970–2020*

**Arsenal – Institut für
Film und Videokunst**

Archive Books

9

Med Hondo : *Soleil Ô*
Propos recueillis par Jean Delmas

21

Guy Hennebelle
Entretien avec Med Hondo

37

Entretien avec Med Hondo
Michel Ciment et Paul-Louis Thirard

47

Entretien avec Med Hondo
Guy Hennebelle

53

Med Hondo : Je suis un immigré
Propos recueillis par Noureddine Ghali

61

Brève recontre avec Med Hondo
Propos recueillis par Marcel Martin

67

Entretien avec Med Hondo
Propos recueillis par Madeleine Dura

79

Un mauritanien tourne
l'histoire des Antilles
Med Hondo parle de son film *West Indies*
Moune de Rivel

85

A propos de *West Indies – Les nègres
marrons de la liberté*
Critique d'une critique
Med Hondo, 30 octobre 1979

93

Entretien avec Med Hondo
Interview réalisé par Meneceúr Merzak

99

« Quand on a une histoire particulière,
on doit filmer autrement. »
Propos recueillis par Catherine Ruelle

105

Pour un cinéma africain
Un entretien avec Med Hondo
Propos recueillis par Christian Scasso

129

Interview mit dem revolutionären
mauretanischen Regisseur Abid Med
Hondo über seinen *Film Nous aurons
toute la mort pour dormir*
Cine Terz / Ralph Sikau

149

Prolog zum Film *Les bicots
nègres vos voisins* (1973)
Abid Med Hondo

157

Zu *Lumière noire*
Madeleine Bernstorff

167

Ein Raum der Begegnung, Vorwort
zu Band 1. Marie-Hélène Gutberlet
und Brigitta Kuster

171

Transgresser les interdictions pour aller
vers la liberté. Interview avec Med Hondo
Propos recueilli par Melissa Thackway

191

L'envers et l'endroit
Seloua Luste Boulbina

209

Med et la cinémathèque algérienne
Boudjemaâ Karèche

213

Ceci n'est pas mon corps
Pascale Obolo

229

Med Hondo et l'émancipation
de l'Afrique
Françoise Vergès

235

Fragments et pigments de la mémoire
Ibrahima Wane

247

Med Hondo nous éclaire sur son film
Lumière noire
Jean Roy

253

Verhältnisse grundlegend anders
denken. Einleitung zu Band 2
Marie-Hélène Gutberlet und
Brigitta Kuster

269

wer spricht
Sebastian Bodirsky

284

Imprint

Med Hondo : Soleil Ô

Propos recueillis par

Jean Delmas

Med Hondo Par un hasard objectif (ou l'inverse), on s'est trouvé être des artistes « de couleur », comme on dit communément, rassemblés à Paris, finalement pour exactement les mêmes raisons, Bachir Touré, Robert, moi, on s'est trouvés là au milieu d'un pays, d'une ville où il fallait accomplir sa vie — d'une façon simpliste — travailler : être un acteur, un musicien, un chanteur. Mais il y a alors une autre prise de conscience, c'est que les portes sont fermées.

Robert Liensol C'est qu'il est extrêmement difficile pour nous de se faire reconnaître comme comédien. Vraiment on nous emploie comme l'ombre du tableau si vous voulez. Et puis on se doit conformer à l'image très précise, très stéréotypée du nègre vu par les blancs... Penser qu'un comédien noir puisse jouer un rôle quelconque qui ne soit pas un rôle de noir, alors cela c'est considéré comme absolument aberrant. Il faut qu'un noir soit un noir... Il y a une volonté plus ou moins consciente de nous enfermer dans notre peau finalement : c'est-à-dire dans le pittoresque ou dans le sauvage, ou dans l'amusant, ou dans le bon nègre, nous ne sommes pas des hommes noirs, nous sommes des noirs : les noirs ils sont comme ça, ils sont gentils, ils sont bons, ils sont aussi un peu cannibales, ils l'ont été...

En somme, ce qui nous empêche de travailler, de vivre en acteur à part entière, ce sont exactement les mêmes éléments qui font qu'un noir ici quel qu'il soit, ne peut pas vivre en homme.

MH Pour sortir de là, nous rêvons de former ensemble un groupe de théâtre. Et, en attendant nous avons fait ensemble *Le soleil O*.

Matériellement il était impossible pour nous de faire ce film suivant les règles du cinéma. Parce que le cinéma exige : pour 50 acteurs tant d'argent, la caméra tous les jours, trois mois de tournage et pas plus, un financement, des dates arrêtées ; c'est une chose cartésienne, précise, nette ; on décide à l'avance et on ne dépasse pas. Je n'ai rien contre cela. Mais, nous, on n'avait pas assez de moyens ; on ne les a pas aujourd'hui et sans doute on ne les aura pas demain. Il fallait, pour faire un film, contrecarrer tout ce qu'il y a dans le cinéma de formel, de matériel, c'est-à-dire aller trouver un producteur et lui dire : « Mon sujet est le meilleur parce que j'y crois. Donnez-moi — pas 40 millions — mais 10, je me débrouillerai », etc... On a dit : Si on est capable de parler, de s'exprimer, on est capable de faire un film. Sans personne... On peut dire que celui-ci a été fait sans un centime. Il n'y avait pas un million à la banque pour dire on va payer les premiers traites, il n'y avait pas 500.000 francs : il y avait ce que gagne chacun de nous en faisant son métier de comédien. Et l'engagement absolu vis-à-vis de ceux qui nous faisaient confiance, l'assurance de les payer un jour. Ça c'est une première chose qu'il faut savoir, je crois.

La deuxième chose, c'est que ce film — en tout cas c'est comme cela qu'on l'a voulu — s'adresse davantage aux gens qui ont subi ou qui ont parcouru un cheminement bien précis dans la culturalisation, dans le passage d'une coutume à une autre : on part de sa langue, on adopte autre chose — simplement pour survivre. Et puis, parce que c'est là, parce qu'on vous dit : « Ça c'est bien », on pense : Pourquoi pas puisque c'est bien ? Jusqu'au moment où finalement on s'aperçoit que ce n'est pas bien et qu'il y a là un mensonge fondamental. Je m'explique : que vous, vous aimiez le film et que vous l'ayez vu, ça nous fait énormément plaisir.

C'est presque un miracle à la limite. Mais quelqu'un qui a subi comme nous ces mêmes tribulations, ces mêmes ascendances, est à même de le juger d'une façon beaucoup plus brutale, beaucoup plus directe ; de dire : « Oui, effectivement c'est ça ». Et il ira plus loin. Car la preuve est flagrante : depuis que la France a colonisé puis « décolonisé » ces pays, il n'y a pas eu d'œuvres africaines ou franco-africaines. Il n'y a pas eu par cette interpénétration une culture partagée.

Jean Delmas Pourtant, les poètes ? Senghor ? Césaire ?

MH Il faut bien ouvrir les chambres de bonnes aux poètes parce que sinon où est-ce qu'on va les lire ? Il faut bien récupérer aussi l'expression nègre qu'on lit en disant :

« Regardez-moi, je suis un beau spécimen de nègre qui pense comme nous ». Forcément on a besoin de ces poètes. Et de l'autre côté, quoi de plus beau que de dire : « Regardez-moi, je suis un beau nègre et j'écris des vers comme Racine ou comme Mallarmé. Pas tout à fait comme lui, parce que je suis nègre ». Et à part cela, on se couche et on va toucher ses royalties. Je crois que la négritude au départ était d'abord une révolte, une redéfinition de soi-même. Mais parce qu'elle n'a pas abouti et ne s'est pas transformée, elle est devenue un reposoir, une fermeture sur soi-même. Non pas un combat, mais une auto-satisfaction. Et si ça ne se traduit pas dans un combat, ce n'est rien.

Quand on dit poète on parle de talent d'écrivain. Il est bien certain que Césaire a un talent fabuleux d'écrivain. Mais un talent d'écrivain au service de qui ? Au service de quoi ? Une esthétique de mots, de verbes, de phrases, de paraphrases fantastiques, qu'on lit chez soi ; et on dit : « Qu'est-ce que c'est beau ! » Mais grattons tout cela : son pays, les Antilles, n'en est pas au point de dire, « Qu'est-ce que c'est beau ! » Il est sous la botte.

JD Mais supposons que votre film ait auprès des blancs un accueil chaleureux du genre de celui fait à Césaire, alors qu'est-ce que vous allez faire ?

MH Moi je ne me dis pas le cinéaste du tiers monde, comme d'autres se disent poètes de la négritude. Mais..., en admettant que je veuille assumer certaines choses, je ne sais pas comment je serai demain. C'est une interrogation que je dois me faire. Si je tombe dans le panneau, eh bien j'espère qu'il y aura des gens qui me casseront la gueule. Ah oui. Parce que c'est se servir de la naïveté, de l'espoir, de l'intelligence des autres pour en faire des bulles. C'est monstrueux. Si moi demain je vais chez vous et je montre ce film en disant, « Je traduis l'angoisse des travailleurs africains » et qu'on se dit, « On a un cinéaste qui exprime notre pensée parce qu'il a une arme qui est le cinéma. Il va nous défendre », et que j'aïlle, moi, faire du cinéma esthétique à projeter dans les salons du XVI^e arrondissement ou dans les festivals et que je me contente simplement de faire des images, si j'expose le malheur des nègres sans arrêt en répétant, « Regardez, ils sont malheureux, mais ils sont beaux... Ils sont beaux mais ils sont malheureux », on me donnera des palmes. Ah oui ! Mais je crois que là, si je suis inconscient. Il faudra que les autres me le rappellent. On assume sa responsabilité : je veux dire par là que Césaire, tout grand poète qu'il est, n'a pas assumé sa responsabilité. Parce que, lui, à partir de son talent et de son succès, il avait la possibilité d'aller beaucoup plus loin que 10.000 nègres réunis.

Mais je ne me fais aucune illusion. Je sens déjà que nous allons être, comme on dit, « récupérés ». C'est vrai, on le sera par ce qu'on ne peut pas faire autrement. Mais on a fait ce film, parce que c'était ça ou crever un peu plus. On est absolument certain que ce n'est rien par rapport à ce qu'il faudrait faire d'autre. Rien. En tout cas il ne faut pas s'arrêter là. C'est une chose éphémère, importante dans le moment où elle

a été faite : avec des sueurs, des volontés. Il fallait dire des choses qui n'ont peut-être jamais été dites. Mais le cinéma en soi n'est pas pour nous l'expression totale, n'est pas l'accomplissement de ce que nous voulons faire...

JD Et si la réussite du **Soleil O** vous permettait de faire un autre film ?

MH Je ne sais pas. J'ai déjà mal au ventre en y pensant, oh la la... Il faut tout d'un coup correspondre aux clichés plus ou moins justes sur vous... Et puis il faut faire des films qu'on n'a pas en soi. Je n'arrive pas à concevoir qu'on puisse faire du cinéma film sur film, faire des films comme on fait du saucisson. On ne peut pas... Si demain je fais un autre film – à moins que je devienne comme les autres, ce qui n'est pas impossible, c'est parce que j'aurais besoin de le faire, la nécessité de dire quelque chose par le cinéma. J'adore le cinéma. Mais le cinéma en soi n'est pas pour moi l'expression totale, l'accomplissement de ce que je veux faire.

JD Ce que vous voulez faire dans ce film : aider les Africains immigrés à prendre conscience ? Les pousser à une action ?

MH Vous savez, on ne pousse personne dans une action quelconque. Mais on peut être révolté par ce qu'on entend tous les jours, par ce qu'on lit tous les jours, par le magma de bobards gigantesques qui règne sur l'Afrique. Et lorsque vous êtes concerné directement par l'Afrique — et par d'autres choses, parce que finalement tout se rejoint — on est un peu malade ; ce sont des gifles qu'on reçoit tous les jours. Et si on est un peu sensible, on se dit : « Mais tout ça veut dire quoi ?... Comment peut-on dire que... » Non, il faut dire quelque chose qui soit contre, parce que ça c'est un mensonge. Il faut cracher son venin, il faut vider sa panse. Il y a un vomissement à faire d'abord pour se comprendre.

On ne peut pas éternellement entendre les Premiers Ministres et les Présidents noirs dire des sottises épouvantables au nom de milliers de gens qu'ils mettent sous la botte. On met des télévisions en Afrique, et puis on fait parler les Présidents dans le même sens que les Occidentaux, et puis tout cela continue, et puis tout cela fait un ron-ron... Mais alors quoi ?

JD Le film, dans l'un de ses aspects, donne une image de la vie des Noirs immigrés à Paris. Quelle est dans son élaboration la part cinéma-enquête ? la part de l'expérience vécue ?

RL Pour ainsi dire, toutes les scènes partent de réalités. On n'invente pas le racisme, surtout au cinéma. On ne l'invente pas. Ce sont des choses bien précises que vous subissez et qui vous enveloppent. C'est une espèce de manteau qu'on vous met dessus et avec lequel vous êtes obligé de vivre. Toutes les scènes un peu anecdotiques, même celles qui sont poussées à l'extrême, partent d'une expérience vécue. Même la scène de la confession au début, qui vous étonne : chez moi, aux Antilles, effectivement, on apprenait aux enfants, quand ils allaient se confesser, à citer comme péché qu'ils avaient parlé le créole. Cela alors j'en donne ma garantie, parce que j'y ai vécu quelques années quand même, jusqu'à 22 ans, et vraiment j'ai commencé ma confession comme ça : « Mon Père, pardonnez-moi parce que j'ai péché. Mon Père je m'accuse d'avoir parlé Créole ». C'est resté gravé dans ma tête, et évidemment pas seulement dans la mienne, dans celle de tous les garçons de ma génération... De même le texte du sociologue européen — c'est joué par un acteur bien sûr, ce n'est pas une véritable interview — mais c'est un texte reproduit dans ses grandes lignes d'un bout à l'autre, d'après un rapport authentique ... D'un autre côté (parce que vous avez bien remarqué qu'il ne s'agit pas simplement d'une attaque contre les blancs). Le Noir qui dit :

« J'ai un point d'avance sur toi. Je suis plus blanc que toi », c'est aussi un fait dont j'ai été témoin et qui illustre le climat.

Mais ce que vous appelez cinéma-vérité, je crois qu'on l'a évité. Un moment on voulait tourner dans de véritables taudis, à Ivry plus précisément. Puis on s'est dit : si le fait de montrer un taudis épouvantable où il est vraiment impossible de rester plus d'une heure sans étouffer, pouvait résoudre le problème, ce serait bien. C'est-à-dire si, par là, on pouvait faire que tous les Français arrivent à se dire : « Non, il est inconcevable que des êtres humains, en France, vivent ainsi. Nous ne pouvons plus permettre que cela continue... ». Mais quant à cela on ne se faisait pas beaucoup d'illusion bien entendu. On savait bien que le film irait à des spectateurs qui seraient comme nous, — sans caméra, mais avec leur cigare ou leur cigarette — et qui seraient capables, après l'avoir vu, de dire : « Qu'est-ce que vous faites maintenant, mon cher ami ? Allons boire une bière ». Alors, ç'aurait été se servir de cette misère épouvantable pour faire du cinéma : c'était grave, et c'était une incapacité de notre part. On s'est dit : si on est capable de parler de ce problème, on doit être capable aussi d'éviter ce cliché de misère répété une fois de plus, et de faire autrement.

La seule chose qu'on ait faite dans le sens du cinéma-vérité c'est de prendre des visages noirs mêlés à la foule. Cela pour montrer que les Noirs, pour des raisons économiques viendront de plus en plus en France, Plus l'Occident ira vers l'expansion, vers une économie forte, plus il aura besoin de main-d'œuvre noire. Et plus l'Afrique sera sous-développée : car le contraire est faux, il ne faut pas prétendre que plus l'Occident sera riche, plus l'Afrique aura un peu de chances d'être riche ; ça, ce n'est pas vrai ; Il y aura toujours les maîtres et les boys puisqu'on maintient les uns et les autres dans des états différents. C'est-à-dire qu'on ment aux Français, et de ce fait ils deviennent racistes.

Et de l'autre côté on ment aux Africains aussi, parce qu'on leur dit à l'école : « La France, c'est un pays merveilleux, c'est le pays de la liberté... » Les gouvernements africains ont besoin de devises, et si les Noirs vont travailler en France, ils font rentrer des devises. Mais ils ne leur disent pas que c'est un pays difficile. Ici on a besoin d'eux, mais en même temps on les rejette. Donc il s'agissait de prendre à la volée des images de Noirs qui se trouvaient là. Il y en a un, deux, trois, puis dix, quinze, vingt, puis cinquante. L'idée initiale était de montrer tous les endroits consacrés, recherchés par les touristes, uniquement occupés par des Noirs. Tout d'un coup on voyait le Sacré-Cœur... et il n'y avait que des Noirs. C'était un bon impact cinématographique. Mais cela, on n'a pas pu le faire.

JD A part cela, tout est joué par des acteurs ?

RL Tout est joué par des acteurs. Absolument tout. Il y en a 45 je crois.

JD Avec un scénario très précis ? Ou une part d'improvisation ?

RL Je crois qu'il n'y a rien eu d'arrêté de façon stricte au départ. Mais il y a une scène un peu à part : c'est celle où le personnage que j'incarne rend compte du nombre de logements mis à la disposition des Africains. Là tout le texte est improvisé, sauf le mien qui est un rapport officiel authentique. Chacun a dit ce qu'il pensait à la nouvelle apportée par moi ; là c'est de l'improvisation totale. Mais c'est le seul cas, je crois.

JD Parallèlement à des scènes descriptives — ou démonstratives — sur la vie concrète des Africains à Paris et les réactions des Européens vis-à-vis d'eux, il y a dans le film des images qui prennent une valeur plus générale et comme symbolique, par exemple au début le baptême, puis la procession, puis l'extermination

des Noirs entre eux avec les croix renversées et devenues épées, sous l'arbitrage goguenard du sous-officier blanc. Par exemple le saccage du repas familial, à la fin, dans une maison de campagne normande qui se trouve appartenir à un syndicaliste, par les enfants. Sous l'œil admirativement amusé de leurs parents ? Cette intervention de l'allégorie répond-elle à un choix ?

MH C'est très difficile de répondre... Je ne sais pas... C'est tout simplement une vision des choses. Il arrive des moments, dans l'oppression qu'on subit, et que les blancs aussi subissent, où on n'arrive plus à assimiler ses contradictions. Il ne reste qu'une vision cauchemardesque et horrible, et pour la traduire. Il ne reste plus peut-être que l'allégorie.

En ce qui concerne le repas dans la maison de campagne — cela c'est une conception personnelle, un doute que j'espère momentané, — je crois que la classe ouvrière pour l'instant n'aspire pas à la révolution ; qu'elle aspire à un meilleur être, dans un système bien gras, bien gonflé, à la meilleure consommation possible. C'est-à-dire qu'on veut bien que le patron ait son château, mais, soit aussi, son château. Ou plutôt que le patron ait une Mercedes et que, soit, on ait une 4 L, mais un peu plus grande chaque année, c'est-à-dire allant dans le sens du patron : cela reste le point de mire, la référence. En ce sens-là, c'est un syndicaliste que je montre comme n'étant pas — disons — un révolutionnaire. Et puis autre chose, mais qui est tout à fait personnel c'est que je me représente l'Occident comme cela : c'est-à-dire à un degré d'expansion tel que c'est un grand festin. Un grand festin où une banane ne veut pas dire une banane, où un poulet n'est plus un poulet, où les enfants ne sont plus des enfants, où les parents ne sont plus des parents, où les choses prennent des proportions telles que l'on ne sait plus ce qui est quoi. Ça devient un amalgame de nourriture, de panses, quelque chose d'énorme, où on bouffe, on boit...

et puis ce qu'on bouffe, ce qu'on boit, ce n'est pas forcément par plaisir, ce n'est pas forcément par nécessité de vivre. Je vois l'Occident comme un gros repas : on voit cela mieux qu'on ne l'explique d'ailleurs : c'est une table énorme, c'est la bouffetance. Quand je lis qu'on jette les artichauts dans les poubelles ; ou qu'il y a trop de sucre, alors qu'il faut le garder dans un magasin jusqu'à ce qu'il atteigne un certain prix, ce sont des choses que, moi, je ne comprends pas et je ne trouve pas de mots pour expliquer cette situation... La civilisation de l'Occident, quand je vois les gens rouler marcher, parler entre eux — quand ils parlent, — aller au cinéma, manger..., pour moi c'est une civilisation morte. Parce que l'homme ne compte plus — s'il a compté je ne sais pas, il y a seulement onze ans que je suis en France. — L'homme ne compte absolument pas : il est mangé bouffé par les voitures, par les transistors : il est mangé, il est mangé, c'est lui *qui est mangé*.

C'est une réaction africaine bien sûr, parce que je viens d'Afrique et que je suis ici, et que je suis obligé de comparer. On me dit que l'Afrique est sous-développée par rapport à quoi ? Par rapport à l'Occident qui a des formes technologiques, un savoir fondamental. Mais pour en arriver où ? A ce que je vois ? C'est une catastrophe.

JD Après le cauchemar, après la course à travers la forêt, les dernières images donnent en quelque sorte une impression d'apaisement...

RL Quand après cette course, le personnage s'abat, il y a les portraits de Lumumba, de Ben Barka, de Che Guevara, de Malcom X... et finalement c'est là qu'il entrevoit une solution. Ce n'est pas vraiment un apaisement, mais c'est une éclaircie.

MH Il y a des gens qui m'ont dit : « Tu montres Guevara. Alors ? Tu es Guevariste ? » Je dis : non. « Alors tu es

Lumumbiste ? Tu es Malcom Xste ? » Je dis : non. Il est tout simplement vrai que quand un individu prend directement cause pour certaines choses fondamentales à l'homme, il est abattu : on le tue. Moi, cela me paraît suffisamment révolutionnaire comme attitude. Je ne suis pas plus Guevariste que Malcom Xste. Mais ceux qui vont jusqu'au bout des choses, le pouvoir, qui nous opprime tous, les tue : c'est clair pour tout le monde. Alors il n'y a pas de juste milieu. Il faut être là ou là. Il faut choisir et refuser : l'Occident a perdu le sens du refus.

Guy Hennebelle

Entretien avec Med Hondo

Sélectionné par la semaine de la critique pour le festival de Cannes, *Soleil Ô*, de Med Hondo, apparaît à beaucoup comme une date, non seulement dans l'histoire du cinéma africain, mais dans celle du cinéma international. L'impact extrêmement percutant du propos s'incarne dans une expression dont la modernité n'est pourtant pas une « resucée » de procédés occidentaux.

Guy Hennebelle Med Hondo, vous débarquez un peu dans le cinéma contemporain comme un martien. Qui êtes-vous donc ?

Med Hondo Je suis de nationalité mauritanienne. C'est-à-dire que je suis né à la jointure de l'Afrique « blanche » et de l'Afrique « noire » (mais ces concepts, pour moi, ne signifient rien). Mon père est Sénégalais, j'ai un grand-père Malien et ma mère est Mauritanienne. Je suis né à M'raa en plein désert, le 4 mai 1936. J'ai vécu quatre ans au Maroc, après le lycée, où j'ai suivi les cours d'une école professionnelle (à Rabat). M'raa, c'est une oasis dont le nom signifie « la fontaine de la femme ». Je suis avant tout un Africain : les rivalités « nationales » sur notre continent me font mal. Un jour, la tête farcie de réminiscences livresques, je me suis embarqué pour la France. J'étais plein d'illusions. Je me souviens que dans le train qui m'amenait dans les Alpes où m'attendait un emploi de cuisinier, je suis resté toute une nuit debout, émerveillé, à regarder par la fenêtre ! Pourtant, la désillusion avait commencé à Marseille où on m'avait volé mes valises : mais ça, c'est une autre affaire !

J'ai exercé toutes sortes de métiers : cuisinier, garçon de café, transporteur aux Halles. J'ai travaillé aussi deux ans à la Rôtisserie de la Reine Pédauque (où j'étais ce que l'on appelle en jargon "chef de parti") afin de payer mes études d'art dramatique. Je n'ai jamais fréquenté d'école de cinéma : j'allais voir des films deux ou trois fois pendant mes loisirs et je me les critiquais pour moi-même. Je lisais des revues aussi. Au sortir du cours Françoise Rosay, j'ai fait du théâtre. Mais j'étais déjà inquiet, car je m'étais rendu compte que les acteurs noirs étaient généralement confinés dans des raies de second plan, nimbés d'une auréole paternaliste, ou folklorique. J'ai vite compris qu'il fallait fonder une troupe africaine. Ce que j'ai fait en 1969, date à laquelle avec des amis, j'ai monté « L'Oracle » [de Guy Mengate] qui aurait peut-être connu un succès si les critiques — comme cela arrive souvent — ne l'avaient découverte huit jours avant la fin des représentations. C'était, à ma connaissance, la première pièce écrite, jouée et dirigée par des Africains à Paris. Nous avons, un temps, espéré la montrer en Afrique mais, comme on y parlait de choses un peu trop réelles, nous nous sommes vite aperçus que ce ne serait pas possible. C'est une règle chez moi : je tiens à parler d'une réalité qui me concerne. Je veux comprendre le présent et l'expliquer. Ensuite, j'ai réalisé deux courts métrages. Le premier, *Ballade aux sources*, n'est pas entièrement terminé : c'est l'histoire d'un Africain acculé à une sorte de réflexion, qui repart chez lui. Il se retrouve vacancier sur une plage africaine et médite sur son choix (une demi-heure en 16 mm, noir et blanc). Le second s'intitule *Partout ou peut-être nulle part*. Il est très différent. Il y est question de deux couples blancs...

GH Quand avez-vous écrit *Soleil Ô* ?

MH Je suis arrivé en France en 1959. Je l'ai écrit en 1965, en six ou sept mois. C'est une chose que je portais en moi.

J'ai vécu avec ce sujet pendant des mois et des mois. J'étais comme bloqué dans ma vie personnelle. J'ai été acteur sous la direction d'[Antoine] Bourseiller, de [Jacques] Mauclair, de Rafaël Rodriguez, de [Jean-Marie] Serreau (j'ai joué onze fois « La Tragédie du roi Christophe » de [Aimé] Césaire). J'avais la sensation d'être une sorte d'objet déambulante. Je ne sais pas si vous me comprenez ? J'ai écrit ce scénario comme pour me libérer. Non, je n'ai pas été embarrassé par ce changement de moyen d'expression. D'ailleurs, je ne trouve pas qu'il y ait une grande différence entre le fait d'être acteur et metteur en scène de théâtre. Celui-ci est seulement quelqu'un qui a un champ d'expression plus vaste que celui-là : c'est tout. Quant au cinéma, ce n'était pour moi qu'un autre moyen formel. J'ai appris le métier de caméraman (pour mon premier court métrage) en sept mois : ce n'est pas très difficile en fait.

Je ne veux pas faire du cinéma pour faire du cinéma. Non. Je veux dire certaines choses, totalement. Quand j'ai écrit mon scénario, je n'ai pas pensé à un public, ni au facteur commercial ni aux critiques. Je vivais en France avec un sentiment de minoritaire et j'ai voulu vomir des choses que j'avais sur le cœur. Oui, oui, vous pouvez l'écrire :

Soleil Ô est un vomissement. Nous étions trois ou quatre camarades à éprouver le sentiment que nous étions une sorte de bétail, avec des plumes. On entendait des phrases comme : « Il nous faut un Africain » et des appréciations du genre : « Ah ! Celui-là n'est pas assez Africain, celui-là l'est trop... » Merde, alors ; ont étaient bons à servir la soupe, mais jamais on ne nous considérait en tant qu'hommes tout simplement. »

GH Comment avez-vous trouvé un financement ?

MH Il n'était pas question de faire appel à un producteur. D'ailleurs, je n'en connaissais pas. J'avais bien figuré

dans Tante Zita, d'Enrico, et Un homme de trop, de Costa-Gavras, mais c'était peu. J'ai d'abord écrit mon scénario, puis je me suis dit : il faut à tout prix que je le tourne, même s'il doit rester ensuite dans des boîtes. Ce scénario était vraiment une partie de moi-même. J'avais envie de le hurler. J'ai mis six mois à réunir une équipe technique africaine : un cadreur, un ingénieur du son et soixante comédiens. Je leur ai dit : voilà, je n'ai pas un rond. Je vous propose une mise en participation. Si ça marche, tant mieux. Si ça ne marche pas, je répons seul des dettes. Puis je suis allé voir des laboratoires. Je leur ai dit la même chose : je n'ai pas un centime, je ne suis pas connu, mais je veux tourner un film. Je vous promets de vous payer (au moins cent francs par cent francs). Si je n'y arrive pas, vous me ferez mettre en prison ! Je tablais sur la psychologie des laboratoires : pour eux, tirer dix mille mètres de plus ou de moins ce n'est pas le problème. L'ennui, c'est que j'ai dû m'adresser, pour obtenir ce genre de conditions, à des laboratoires qui ne sont pas de première catégorie et le travail ne m'a pas toujours donné entière satisfaction. Je pourrais écrire un livre sur les ennuis que j'ai rencontrés avec eux ! J'ai notamment dû tirer un contretype à partir d'une copie de travail, car on m'avait perdu l'original.

Donc, je ne payais que la location de la caméra et celle du Nagra. Je tournais dix plans par semaine, parfois moins. Si bien que le tournage a duré au total près d'un an. Quant aux comédiens, je leur disais : je n'ai pas le droit de vous prendre votre temps de travail. Avertissez-moi quand vous avez des moments de liberté et moi je m'arrangerai en dû payer cinq jours à Bernard Fresson, vous pensez !

GH Vous aviez préparé un découpage très précis ?

MH Il y a toujours au cinéma une part d'improvisation. Vous avez beau avoir tout écrit, vous êtes toujours confronté à de l'imprévu. Je m'en étais rendu compte

au cours de petits stages que j'avais réussi à suivre par-ci par-là. D'autre part je n'avais pas pu faire de repérages. Il m'a donc souvent fallu compenser la différence entre ce que j'avais écrit et ce qui était possible. J'ai beaucoup tourné dans la rue.

GH Comment avez-vous obtenu, au fait, votre carte de réalisateur ?

MH J'ai obtenu une dérogation parce que j'avais monté six pièces de théâtre et tourné deux courts métrages. Par contre, je n'ai pas pu solliciter une avance sur recettes pour la raison très simple qu'il faut, à cette fin, déposer au CNC cinquante exemplaires du scénario. Ce qui revient à mille francs. Je ne les possédais pas et, de toutes manières, je préférais les utiliser à payer ma pellicule. Quant à l'autorisation de police, je l'ai eue en affirmant que mon propos était de tourner un documentaire sur des Africains qui découvrent les beaux sites de Paris !

GH Au total, la réalisation de ce film, vous a demandé ?

MH Deux années : une pour écrire le scénario et convaincre les acteurs ; une autre pour le tournage proprement dit, qui a été achevé en août 1969.

GH Comment viviez-vous ?

MH Je fais de la post-synchronisation à l'OCORA (Office de Coopération radiophonique), devenu la DAEC (Direction des Affaires extérieures et de la Coopération). On y enregistre à longueur d'année des pièces de jeunes dramaturges qui sont ensuite diffusées en Afrique. C'est ainsi que j'ai pu commencer à payer une partie des traites du film.

GH Le budget de *Soleil Ô* s'élève à combien ?

MH Les frais de laboratoire proprement dits s'élèvent à dix-huit millions d'anciens francs. A ce jour, j'en ai réglé huit, je n'en dois plus que dix ! Mais si l'on dresse le budget en tenant compte des charges, il s'élève alors à soixante millions.

GH Le style de votre film est profondément original. Vous vous démarquez d'une manière très sensible par rapport au cinéma africain existant. Comment s'est opérée cette gestation ?

MH Je suis incapable de vous répondre d'une manière précise. Au risque de paraître prétentieux, je vous dirai que je n'ai que des visions. Je ne peux transcrire quelque chose sur pellicule que si je l'ai portée en moi d'abord. Par contre, je puis vous dire que j'ai voulu à tout prix éviter le « touchage de nombril ». J'ai horreur de recourir à des extrapolations de techniques visuelles pour exprimer un message. L'essentiel, selon moi, est de trouver le meilleur moyen de traduire ce que l'on veut dire, clairement et simplement. J'ai été constamment guidé par la nécessité de transcrire la vie intérieure du personnage central. Peut-être que demain je ferai un film nihiliste ou autre, je ne sais pas, mais je tenais absolument à ce que *Soleil Ô* possède des impacts très forts et très nets. Ce personnage arrive dans un pays, la France, avec une mentalité ouverte et il est bombardé par des événements, à un rythme lancinant. Tac, tac, tac ! Si on ne comprend pas en trois secondes ce qui se passe à certains endroits, tant pis, c'est que je me suis trompé.

GH Au commencement de votre film, vous attaquez vigoureusement la christianisation de l'Afrique. Avez-vous été élève dans un milieu chrétien ?

MH Non, dans un milieu musulman. Ma langue maternelle est l'arabe. J'ai suivi l'école coranique. Mon père

baragouine à peine le français, bien qu'il ait été, ainsi que mon oncle, tirailleur sénégalais. Mais J'ai bien connu des chrétiens.

GH Par contre, vous n'attaquez pas l'islam ?

MH Pour moi, toutes les religions se valent. Je ne parle pas de L'Islam, car il m'aurait alors fallu introduire un cours d'histoire. L'Islam n'est pas venu en Afrique de la même manière que le christianisme. Il a été diffusé par des commerçants et non imposé par des missionnaires épaulés par des militaires. Il a été accepté par les Africains qui, ensuite, ont eux-mêmes brandi son drapeau. De plus, on ne peut pas dire, selon moi que l'Islam fait actuellement le jeu du néo-colonialisme en Afrique (bien qu'il y soit source d'aliénation et de stupidité : mais cela, c'est valable pour toutes les religions).

GH Dans maints pays, l'islam est utilisé par le gouvernement a des fins anesthésiantes...

MH Certes ! Chez moi, par exemple, c'est épouvantable.

GH Le curé du début et le psychologue du milieu de votre film sont un seul et même personnage...

MH Bien entendu, car ils représentent les divers aspects d'un même système, dont ils sont les chiens de garde.

GH Question peu originale : reconnaissez-vous dans votre film des influences ? Le sketch des soldats noirs qui se battent sous l'œil satisfait du colon est très brechtien...

MH Tant mieux si Brecht a trouvé des formes originales pour dire des vérités accablantes. Moi, voyez-vous, je ne crois pas aux influences. Je crois que chaque cinéaste a sa propre manière de voir les choses. Non pas que je refuse de m'inspirer de quelque autre, mais

je ne pense pas que l'on puisse dire : ça c'est du Brecht ou ça (le baptême) c'est du Buñuel. En ce qui concerne les Africains qui se battent entre eux, remarquez bien qu'au temps du colonialisme ils ne se battaient pas. Non parce que les puissances européennes les en empêchaient, mais parce qu'elles n'y avaient pas intérêt. Maintenant, elles ont installé des rois nègres, qui sont des canards gavés, payés pour se taire, qui s'achètent des trucs en marbre rose, des machins en or massif...

GH Dans « chants pour hâter la mort du temps des Ophée », Daniel Boukman fait dire à un inspecteur colonial : « nous avons rempli leurs gueules de fric et d'honneurs, pousse les plus surs aux postes de commande, et le tour était joué. » cette analyse rejoint celle de votre film.

MH Absolument. J'ai failli, d'ailleurs, monter ces chants dramatiques de l'Antillais Daniel Boukman.

GH Parmi les africains noirs de votre film il y a toujours un blanc. Pourquoi ?

MH Pour moi, il y a des Nègres blancs et des Blancs nègres. La couleur de la peau n'est pas fondamentale. D'où mes attaques contre la négritude. A un moment donné, deux Blancs discutent entre eux à propos d'un couple mixte qu'ils viennent de croiser dans un escalier et, au raciste, l'autre Blanc répond : « Mais, moi, je suis Nègre. » Pour l'anecdote, il s'agit effectivement d'un Antillais dont le père est noir et la mère blanche. Lui est tout à fait blanc (son fils est noir) et il se revendique comme Nègre. Parallèlement, à un autre niveau si vous voulez, il y a aussi dans mon film des Nègres blancs...

GH Gréco-latins, comme dit Sartre...

qui, dans leurs actes se comportent comme des Nègres blanchis. Ils miment un comportement étranger et vivent hors des réalités.

Il existe aussi des Blancs nègres : c'est-à-dire des hommes concernés par des problèmes d'hommes, d'êtres humains, qui font fi des questions de race.

GH Il m'a semblé que vous étiez un tantinet ironique envers Fresson au cours de la scène au restaurant, que vous tourniez en dérision les blancs qui, en vertu d'un racisme à rebours, adoptent automatiquement les positions des noirs...

MH C'est une erreur d'interprétation de votre part. Je vous assure que pour moi il n'y a pas d'ironie du tout. Fresson dit : « Si j'étais nègre, je haïrais la race blanche parce qu'elle est la cause de tous nos malheurs. » Y compris donc des malheurs de certains Blancs. Fresson est un Blanc nègre si vous voulez, par rapport à la définition positive que je viens d'en donner.

GH A certains endroits de votre film, on a l'impression — fausse peut-être — que vous rejetez la négritude tout en la récupérant ailleurs ?

MH La négritude ! Si je savais au moins ce que c'est ! Je rejette la négritude quand elle n'est que poésie tout juste bonne à lire dans les chambres de bonne du XVI^e, quand c'est une poésie formelle, belle peut-être mais compliquée et surtout divorcée de toute action, de tout but précis. Je vomis toute cette dorure de la « négritude ».

GH Depuis le festival panafricain d'Alger (juillet 1969), on sait mieux que la négritude est l'idéologie du néo-colonialisme. bien souvent en tout cas. Êtes-vous d'accord ?

MH Entièrement. La négritude a sans doute été valable à sa naissance, quand elle a été conçue comme réaction

à un racisme blanc omniprésent. Je n'en sais rien, je n'étais pas là en 1935. Mais depuis, la négritude est devenue une sorte de poterie que l'on met dans un coin en disant : regardez comme elle est belle, comme ce masque nègre est beau ! La négritude est devenue « artistique », « divine ». Ceci dit, je suis un Nègre et me revendique comme tel ; mais le fait d'être Nègre ne donne pas le droit de s'établir marchand de négritude. Je refuse cette idéologie poétique.

GH A certains égards, votre film illustre la thèse d'Albert Memmi selon laquelle le colonialisme dégrade et le colonisé et le colonisateur.

MH Tout à fait. L'ouvrier blanc, dans le restaurant, dit : « Que ces Africains rentrent chez eux ! » Il ne se rend pas compte qu'il est, lui aussi, victime d'une exploitation.

GH Que faut-il penser de la scène au cours de laquelle un responsable syndicaliste français — vraisemblablement pendant mai-juin 1968 — refuse l'apport financier d'un syndicat suédois, sous le regard étonné de votre héros ?

MH C'est une scène à laquelle j'ai personnellement assisté, au mois de juin 1968 effectivement. Le Suédois dit : « Mais les immigrés ? » et l'autre répond : « Nous n'avons pas de compte spécial pour eux. » Le syndicalisme français ne prévoit pas vraiment dans sa stratégie le facteur « immigrés ». C'est comme cela, non ?

GH Vous dénoncez la nouvelle traite des nègres, mais aussi — et avec quelle virulence — les bourgeoisies compradores africaines.

MH C'est la réalité de l'Afrique actuelle. Je ne veux pas montrer une Afrique mythique. Quand on parle de quelque chose, il faut le faire d'une manière valable.

On est toujours gouverné par une réalité. Ainsi, nous deux sommes-nous en train de parler gentiment dans un café, mais il n'empêche que nous sommes tous les deux commandés par une situation donnée qui vous prend, vous, par la main et moi par la peau des fesses...

GH Le discours du putschiste démagogue qui se targue d'avoir mis « les politicards au rancart » et de redonner la parole au peuple est-il tiré d'un speech authentique ?

MH Très probablement. Il y a toujours des concordances avec la réalité. J'ai vraisemblablement entendu ces phrases, ou des phrases très proches, un jour, après un coup d'État africain. Je les ai seulement typées davantage. On camoufle actuellement en Afrique sous le vocable « socialisme » les politiques les plus incroyables !

GH Quelle signification exacte attribuez-vous au conseil du « gauchiste » dans le garage ?

MH « Gauchiste » ? Je ne sais pas ce que cela veut dire. C'est un mot dont on se sert actuellement, de divers côtés, pour couvrir des réalités multiples et dissimuler une politique réformiste. Je suis, c'est évident, du côté de ce jeune qui, plutôt que d'inviter ce Nègre chez lui et gnan gnan gnan gnan... lui dit : « Cours, cours, camarade, le vieux monde est derrière nous. » La seconde fois, il lui précise : « Derrière toi. » C'est une invitation à la lutte qui remplace avantageusement l'apitoiement réciproque, non ? Il lui dit en clair : « Démerdons-nous ! Démerde-toi ! » Le passage du « nous » au « toi » impliquant dans mon esprit que le travailleur immigré est encore plus exploité que le travailleur français.

GH Parlez-nous de la musique.

MH Il y en a peu. J'ai fait appel au percussionniste Jean-Pierre Drouet notamment. Le film comporte des essais de son plus que de la musique. On entend

aussi un groupe congolais, « Les Échos noirs », qui chante le Kyrie païen : c'est l'histoire d'une famille qui s'est fait massacrer et dont on énumère les noms. Au restaurant chante le Camerounais Georges Anderson, qui a composé la chanson « Apollo ».

GH Cette séquence au restaurant est très émouvante.

MH Elle durait deux fois plus longtemps, je l'ai raccourcie. Mon premier montage faisait non pas deux heures, comme aujourd'hui, mais trois. Ma première idée était de montrer les hauts lieux touristiques de Paris envahis des Nègres. Il m'aurait fallu un autobus pour transporter cinq à six cents Africains à Notre-Dame, puis à la tour Eiffel, place de la Concorde etc. ! Le péril noir, quoi ! Pour donner aux Français l'impression que le lendemain ils en trouveraient quatre millions, partout, partout ! Je voulais filmer à Ivry, mais cela n'a pas été possible.

Cette séquence du restaurant représente un interlude de fraternité volée au temps. J'y fais écouter aussi quatre chansons africaines. Les Africains qui sont là se retrouvent et écoutent cet appel de la culture africaine. Culture africaine qui devrait constituer un apport à la culture mondiale au lieu qu'actuellement l'Afrique soit le déversoir de la culture occidentale.

GH La discussion entre le héros et le sociologue a-t-elle été établie après une enquête ?

MH Oui. J'ai voulu faire ressortir le contraste entre le profond scandale du programme exprimé et la cordialité « fantastique » du dialogue.

GH J'ai moins aimé l'ambiance onirique de la fin.

MH La fuite du héros résulte d'une impression purement personnelle. Il ressent l'oppression à un point

tel qu'il voudrait foutre le camp. Il perçoit qu'il est victime de quelque chose de multiforme, il se sent enserré dans des tentacules. Il ne sait plus quoi ni qu'est-ce, comme on dit. Il se met à courir. Son désespoir est sans fond. Il ne peut plus que hurler, car il ne parvient pas à se faire entendre.

GH Mais davantage qu'une révolte politique, n'est-ce pas une angoisse existentielle qui se dégage de ce fameux repas final ? il m'a semblé qu'il aurait pu tout aussi bien être blanc et être horripilé par cette ambiance...

MH Seul son corps est présent à ce repas. Lui est ailleurs. Il y a, paraît-il, en Australie des aborigènes que l'on fait venir travailler dans des camps. Au bout d'un certain temps, ils se mettent à hurler, cassent leurs baraques et fuient. C'est une inquiétude du même ordre, physiologique, qui accapare mon héros à ce moment. Ce repas m'a été suggéré par une expérience personnelle : j'ai transporté du gruyère aux Halles pendant trois mois et, un jour, j'ai été invité par une famille où l'on s'est battu avec de la nourriture. Cela m'a paru insupportable.

En outre, cette scène a une signification politique : j'ai voulu indiquer que par rapport à ce syndicaliste rassis, l'immigré avait des problèmes spécifiques. Et puis, elle renvoie au slogan « Du pain » que scandait le prolétariat d'antan. Il a du pain maintenant, mais les structures n'ont pas changé radicalement et l'aliénation demeure.

GH Quelle interprétation donnez-vous à l'incendie qui embrase, au cours de la dernière scène, les effigies de Malcom X, Che Guevara, Mehdi Ben Barka et Lumumba ?

MH C'est le feu du combat et aussi le feu purificateur. Le héros git entre les racines d'un arbre déraciné. Il faut tout reconstruire à la base.

GH Qui est votre acteur principal ?

MH Robert Liensol. Il est Antillais. Je le connais depuis des années : nous avons joué ensemble « Le Métro fantôme » et « L'Esclave », de LeRoy Jones, ainsi que « Les Verts Pâturages », d[e Jean-Christophe] Averty. Il a quarante ans.

GH Que signifie le titre ?

MH C'est le titre d'un chant antillais qui conte la douleur des Noirs.

GH Avez-vous des projets ?

MH Une pièce fantastique sur le Black Power écrite par un jeune Américain « Blanc nègre » et l'adaptation de trois nouvelles de Richard Wright, « Huit Hommes ». La première raconte la rencontre d'un Blanc et d'un Noir pour la première fois. La deuxième décrit la condition noire dans la société blanche. La troisième résume une prise de conscience à l'intérieur du monde blanc. Je ne peux pas me lancer tout de suite dans un deuxième film.

GH Que pensez-vous du cinéma africain ?

MH Il n'existe pas vraiment de cinémas africains, mais plutôt des individus africains qui font du cinéma avec des moyens de fortune. Les circuits de distribution sont dans des mains étrangères. La diffusion est de toutes manières sévèrement contrôlée. La production, c'est toujours toute une histoire ! Seule l'Algérie semble se lancer dans un cinéma national, mais elle rabâche les thèmes de la guerre sans jamais en proposer d'analyse politique. Et elle ne fait que cela. Le cinéma, pour moi, doit servir à éclaircir des problèmes actuels.

De Sembène, je n'ai vu que Borom Sarret, que j'aime beaucoup.

GH Espérez-vous diffuser *Soleil Ô* en Afrique ?

MH Dans deux ou trois pays peut-être... La bourgeoisie française a pris soin de faire, en Afrique, des petits. Elle a installé des fantoches qui lui sont dévoués corps... et biens.

Entretien avec Med Hondo Michel Ciment et Paul-Louis Thirard

— Vous avez surtout travaillé au théâtre, puis vous avez réalisé des courts métrages.

Med Hondo Je suis en France depuis douze ans, et je me suis promené à travers la France comme un Africain aculturaliste qui cherche des moyens de savoir. C'est un peu la maladie du savoir : vouloir être fort et égaler les autres. J'ai fait pas mal de métiers, puis je me suis inscrit à un cours de théâtre ; j'ai appris Molière : j'ai une assez bonne diction, comme vous pouvez vous en rendre compte. C'est toujours la maladie du savoir qui fait que comme des robots nous apprenons à retenir, à avoir une diction correcte, à nous faire entendre, à perdre notre accent. Les choses ont commencé à se gâter lorsqu'en allant au théâtre ou au cinéma je ne voyais pas ce qu'on appelle communément des acteurs de couleur. Pourquoi apprendre *Le Bourgeois Gentilhomme* alors qu'il n'y avait pas de rôle pour moi ? Au cinéma c'était la même chose : les mêmes gens faisant toujours les mêmes films avec la même pensée. C'était un monde d'où j'étais exclu. Et puis j'ai eu la chance de commencer au théâtre car il arrive toujours des modes : les nègres américains comme Le Roi Jones [Amiri Baraka] ont imposé un

type de pièces au théâtre. J'ai pu ainsi trouver du travail sur la scène. Mais cela ne m'a pas satisfait outre mesure. Je n'ai pas d'ailleurs fait pour autant beaucoup de choses : *Un Homme de Trop* de Costa-Gavras, *Tante Zita* de Robert Enrico. Je me suis alors lancé dans la mise en scène théâtrale : Tchekov, des contes africains et la première pièce d'un Africain : *L'Oracle* de Guy Mengate ; le dieu coopération a dit qu'on ne peut pas montrer cette pièce en Afrique parce qu'on voit des généraux nègres qui se cassent la gueule. J'ai fait deux courts métrages, dont l'un tiré d'une nouvelle, *Partout, peut-être et nulle part*. C'est l'histoire d'un couple de bourgeois blancs vu par moi qui suis Africain, un jeu de comédie et de responsabilité qui se terminait par le suicide de l'homme qui ne pouvait agir concrètement et se contentait de palabres intellectuels. Et un autre court métrage, *Ballade aux sources* sur un Africain (moi-même) qui s'interrogeait sur le métissage des ethnies et l'apport d'ethnie à ethnie. Je me suis obligé à faire les choses sans capital. Depuis que j'ai rassemblé quatre comédiens noirs pour former la compagnie « Shango » j'ai toujours travaillé dans le même sens. Et ces deux courts métrages ont été faits avec des bouts, non pas de bois, mais d'allumettes. C'est-à-dire avec rien. On tournait un plan par jour et lorsque les acteurs étaient libres on tournait un deuxième plan. Les films n'ont pas été montrés parce que j'ai été fatigué avant de pouvoir les placer. Je ne pouvais supporter l'idée de traîner mes boîtes de distributeur en distributeur. Je crois qu'on peut faire des choses sans ce qu'on appelle de l'argent. Il faut prendre ses responsabilités, sachant ce que sont les producteurs et les distributeurs ; on ne peut pas composer. Si j'ai envie de faire une histoire personnelle, une histoire sur des Noirs, je fais rire tout le monde. Des amis libéraux me disent : « C'est une idée formidable, mais l'argent alors ? » Je crois qu'à la limite on peut poser la question. C'est ce que j'ai voulu prouver.

— **Si vous deviez faire un film en Mauritanie il serait parlé en quelle langue ?**

MH C'est toujours le même problème en Afrique. Il y a plusieurs ethnies par pays. En fait il n'y a pas d'État en tant que tel. Pour toucher une majorité de gens le film devrait être parlé en arabe ou en foulbé. De même l'ouolof [wolof] du *Mandat* [Le mandat, Ousmane Sembene, 1968] ne touche pas tout le Sénégal. J'avais eu un moment donné un projet de faire jouer cette pièce écrite en français dans beaucoup d'ethnies africaines et de la faire traduire simultanément dans plusieurs langues. Cela serait assez facile — et ce n'est pas le vrai problème. Le vrai problème est de pouvoir *dire* et distribuer ce qui est dit, et le montrer. C'est un problème d'information mais comme cette information est tenue par des moyens politiques que tout le monde connaît, tout est à faire.

— **Quelle est la signification du titre ?**

MH *Soleil Ô* est un chant d'esclaves haïtiens lorsque les Africains étaient transportés sur des bateaux vers l'Amérique :

« Soleil O moi Je ne suis pas né ici
Moi suis nègre d'Afrique
Soleil O, Soleil O,
Mes amis côté Soleil ! Soleil O »

C'est une espèce de cantique qui revient. J'ai écrit l'histoire d'après mes propres impulsions. J'avais fait un scénario découpé (j'en ai même fait cinq), très écrit, puis j'ai fait une certaine transposition cinématographique, j'ai élargi le sujet, je me suis exprès laissé dépasser par les événements.

— **Ce qui frappe, ce sont les ruptures de ton, de rythme et même de style.**

MH Quand j'ai voulu faire du théâtre, je suis parti de l'idée qu'un individu qui parlait sur une scène était une sorte de tribun qui, s'il était suffisamment convaincu et s'il avait suffisamment de technique, devait faire apprécier ce qu'il avait à dire et à défendre. C'est une chose encore valable en Afrique où l'on est ouvert, où l'on reçoit les choses et où on les commente tout de suite. Mais je me suis vite rendu compte que le théâtre en Occident n'était qu'un spectacle, quelque chose que l'on voyait, bon an mal an, et qui se terminait toujours par un acte familier : « On va boire un verre ? ». « Qu'est-ce que tu fais demain ? » et tou[s] foutait le camp. Le style proprement dit, je ne sais pas très bien ce que c'est. Je fais les choses un peu par visions. Je vois les choses avant, en moi, et je ne cherche pas à trouver une cellophane pour mieux vendre, pour mieux dire. J'attends que les événements s'imposent à moi. Il y a un parti pris qui consiste à ne pas en faire un spectacle, à enlever l'attrait de l'image qui peut laisser le spectateur endormi sous un charme faux dû aux costumes, au cadrage, aux mouvements de caméra. C'est une rupture volontaire. Bien sûr j'ai eu des problèmes car je n'avais pas les moyens de faire des repérages. Il y avait des choses que je visualisais et que je ne pouvais tourner. Il faut savoir changer au fur et à mesure les événements, les adapter sans se trahir pour rester honnête envers soi-même. Dans le film il était écrit que tous les lieux de France bénis des dieux comme le Sacré-Cœur, la Tour Eiffel, le Panthéon, la Concorde, tous ces endroits sacrés, sublimés, seraient occupés par des Noirs. C'était une sorte de provocation anti-raciste que je n'ai pas pu faire. Il me fallait trois cents figurants et des conditions de tournage que je n'avais pas.

— **Sembène Ousmane, c'est encore du Zavattini – De Sica : le mandat remplace la bicyclette. Votre film tente de trouver un style africain original.**

MH Je crois qu'il s'agit d'une malhonnêteté inconsciente. Les créateurs, ceux qui ont la maladie du savoir, s'imaginent que lorsque l'on doit parler à un paysan mauritanien ou sénégalais il faut adopter un langage de néo-réalisme, simplifié au maximum et même simpliste. On doit pouvoir dire les choses et les assumer. Si certaines visions s'imposent à moi et si je ne suis pas capable de les assumer vis-à-vis même de ce paysan sénégalais, c'est malhonnête de ma part. Ma première vertu, c'est de filmer comme j'ai ressenti. Si je n'arrive pas à convaincre, alors c'est que je me suis trompé et je mets une croix dessus. Autrement on parle à travers quelque chose.

— **Comment voyez-vous la carrière future de votre film ?**

MH Je ne me fais aucune illusion quant à son éventuelle récupération. D'abord je voudrais tout de même louer une salle et le montrer à tous les ambassadeurs africains. Je ne les verrai pas à la fin car ils seront tous partis avant moi ! Ensuite je voudrais trouver un circuit à l'extérieur car cet Africain dans le film n'est pas spécifiquement d'un pays et le problème se transforme en cours de film : on voit un travailleur espagnol, un travailleur arabe. Tout est imbriqué. Il n'est plus question de parler seulement de l'Afrique. C'est manquer de réalisme ; nous sommes tous dans une même merde gigantesque et épouvantable. Nègres, Blancs, Jaunes, on est dans la même soupe. Il faut trouver les marchands de bonbons qui achètent des films égyptiens vieux de trente ans et leur imposer ce film-là pour leur clientèle de travailleurs. Enfin *Soleil Ô* a été fait en participation. Je ne veux pas que ce soit le distributeur qui paie les collaborateurs. Il n'en est pas question. Tout sera partagé entre les soixante personnes qui ont fait le film. Mais je savais avant de l'entreprendre qu'il risquait de rester sous mon armoire quitte à ce que je travaille des années pour rembourser les dettes en faisant de la synchro, de la

publicité pour l'Afrique. Car je l'avoue à ma grande honte, je fais de la publicité non pas à l'image mais sous forme de contes. On prend des contes africains qui sont très beaux pour vendre des lames Gillette ou de la bière. En tout cas ce film m'a servi à apprendre à dire. Je ne fais pas du cinéma pour imposer mes idées mais pour dire ce qui dans le monde me gêne, me rend malade, m'empêche de respirer.

— **Vous refusez la psychologie.**

MH Il est important pour moi de savoir, au plus près possible des événements, où je me trouve, avec qui je me trouve et pourquoi. Et la parabole l'exprime mieux que moi. Ce que je veux éviter, c'est l'esthétisme. C'est une chose qui n'est valable qu'à partir du moment où l'idée maîtresse passe au premier plan. Sinon c'est le piège de l'image belle avec ses risques d'échappatoire, de délasserement, de satisfaction intellectuelle. Alors le fond de ce que voulez dire, la chose vraie, le crachant, le vomissement, ne passent pas s'ils sont enrobés dans un mouchoir de soie. Il est possible qu'actuellement je me trouve dans un état de férocité, où j'ai la chair marquée de coupures. Il est possible aussi que demain je fasse appel à des travellings de quinze kilomètres mais pour l'instant ce sont des choses qui ne m'intéressent pas. Je ne vois que par images ce qui j'ai subi, mon aculturalisation à la fois par l'arabe et le français. Quand on veut comprendre, les choses deviennent plus simples. On arrache le masque du sublimé et on voit la réalité. Et cette réalité est à l'opposé de ce qu'on nous apprend. C'est ce que j'ai voulu montrer dans le film. Le repas est l'image de l'Occident. Je me l'imagine comme un grand repas où rien n'a plus de sens. Bientôt en France, en Italie, on aura tout par millions, voitures, appareils, chaises, beurre, que l'on sera obligé de transformer en herbe pour les vaches. Mais pour qui, pour quoi tout cela ? Le pain n'a même plus sa signification.

On le jette et puis on prend une cigarette. C'est l'annihilation de toute valeur nécessaire à l'homme : rien n'a plus de sens. C'est une vacance de repas énorme que l'on se jette à la figure. Un de mes premiers souvenirs quand je suis arrivé en France est que pendant trois mois j'ai transporté du gruyère aux Halles : un ami m'avait invité à un repas où je n'ai pas pu manger car je voyais une situation identique à celle que je montre dans mon film. Ce n'est pas sans raison non plus que l'homme qui invite est le syndicaliste CGT qui défend l'ordre, protège et représente à la fois le malheur des autres. Il y a ce qu'il dit et ce qu'il est.

— **Quelle est votre attitude face à la négritude ?**

MH La négritude pour moi est devenue disons schématiquement une auto-satisfaction. Au départ, pour Césaire et Senghor — on en voit le résultat actuel qui est clair, probant, leurs actes sont très précis — c'était une arme de combat. Mais comme toute arme de combat, elle doit se transformer et non devenir un matériel d'égoïsme. On s'est attaché aux vers de M. Césaire qui sont très beaux, c'est un grand poète et on le lit dans les chambres de bonnes du XVI^e arrondissement. Mais vis-à-vis de ce qu'il doit assumer, il s'est arrêté à sa satisfaction de nègre. Pour les actes, plus rien. Et du coup le complexe inverse est arrivé. Les Blancs ont dit : « Attention, c'est un grand poète, c'est M. Césaire, il ne faut pas y toucher ». La négritude ne s'est pas transformée. Elle a fait rêver ; c'est vrai qu'elle a donné une conscience à certains ; elle les a rattachés à leurs sources et les promoteurs de la négritude sont devenus les marchands de la négritude. Au nom de cela M. Senghor dirige un pays avec ses dogmes et le libéralisme que l'on connaît. M. Césaire passe dix mois sur douze à vivre dans son appartement de Paris en vendant de belles poésies, ce qui, par rapport à la réalité aux Antilles est une anomalie, une trahison épouvantable.

— **Quelle est votre formation de cinéaste ?**

MH Une formation de spectateur. J'allais au cinéma et je revoyais un film trois ou quatre fois et je prenais des notes dans un carnet où je critiquais le film. J'ai fait deux stages comme assistant. Dans le cinéma récent, ce que je trouve fabuleux, ce sont les films de Glauber Rocha tant par leur style que par ce qu'ils nous disent. Ce que je peux lui reprocher, c'est peut-être de mélanger un peu trop les problèmes, comme si je mêlais le fétichisme à mon propos. Ses films s'adressent davantage à des intellectuels, or je pense que le problème est ce moment c'est de se faire comprendre. A part Rocha, j'admire Buñuel ; mais aucun Français en tout cas.

— **Ce qui est intéressant, c'est que grâce à vous et à quelques autres, nous nous voyons, nous, hommes blancs, regardés.**

MH Quand on vit dans une situation difficile et que l'on se sent épié, il y a des choses qui frappent, comme dans le film le couple devant son poste de télévision. Il n'y a plus rien d'autre que la TV, l'homme n'existe plus. Il y a trois ans que je ne suis pas rentré chez moi et je commence à respirer mal et marcher comme un automate. Il y a trop d'éléments contre, trop d'agression. On se sent épié parce que l'on cultive la différence depuis que l'Occident a colonisé l'Afrique. On a défini l'Africain puis maintenant on dit qu'il est différent, et l'on distingue entre Africains. Même si vous êtes reçus chez des gens cultivés ou intelligents, ils vous épient car ils ont reçu une image de vous qui a été apprise à travers les livres, la culture quotidienne, et à partir de là ils vous confrontent à l'idée qu'ils font de vous. On a menti à l'Africain et au Français sur la nature de l'autre. J'ai commencé par un film sur les Africains à Paris parce que c'est une réalité que je vis intensément, qui me fait mal, qui me torture.

Entretien avec Med Hondo

Guy Hennebelle

D'origine mauritanienne, Mohamed Medoun Hondo Abid, dit Med Hondo, est né le 4 mai 1936, à M'raa, une oasis saharienne. Après des études dans une école professionnelle marocaine, il s'embarque un beau jour pour le pays de ses ancêtres les Gaulois. S'étant initié au cinéma en voyant film sur film, il tourne deux courts métrages en 16 mm, noir et blanc : *Ballade aux sources* et *Partout ou peut-être nulle part*.

C'est sans un sou qu'il commence le tournage de *Soleil Ô* en 1969, avec des amis qui acceptent de travailler en participation. Le devis de ce film de 98 minutes ne s'élève qu'à 18 millions d'anciens francs : les frais de pellicule, la location de la caméra 16 mm (le film a été gonflé en 35 par la suite) et du magnétophone Nagra. Le tournage dure une année.

Guy Hennebelle Med Hondo, pourquoi *Soleil Ô* ?

Med Hondo S'il me fallait définir ce film en un seul mot, Je dirai, : c'est un vomissement ! Ce qui m'intéressait, ce n'était pas de faire du cinéma, c'était d'exprimer, de crier, de hurler la révolte du Nègre que je suis. Même si j'avais été certain que le film resterait sous mon lit dans des boîtes, je l'aurais fait. Il fallait que je me libère de la réalité oppressante qui m'entourait depuis dix ans que je vivais à Paris. Ce qui m'a guidé prioritairement dans la réalisation, c'est le souci de traduire la réalité intérieure de mon héros problématique. J'ai horreur du « nombrilisme » dans lequel s'enferme une grande partie du cinéma français. Moi, si je fais du cinéma c'est pour dire quelque chose.

GH La plupart des films africains réalisés à ce jour restent prisonniers d'esthétiques relativement traditionnelles. *Soleil Ô*, au contraire, manifeste une profonde originalité.

MH L'essentiel pour moi était de trouver le meilleur moyen d'exprimer ce que j'avaux à cœur, ce qui me pesait sur le cœur. Je tenais absolument à ce que *Soleil Ô* soit un film violent. J'ai cherché à faire partager par le spectateur le sentiment du héros : Il débarque en France et le voilà bombardé de toutes parts par des événements qui constituent autant d'agressions.

GH Quelle est votre position sur la négritude ?

MH Je suis un Nègre et me revendique comme tel. Quand il a fait son apparition, vers 1935, avec la revue *L'Étudiant noir* à Paris, le thème de la négritude avait un rôle de résistance à la politique assimilationniste de la France qui prétendait que nos ancêtres étaient les Gaulois. Aujourd'hui, on peut dire que la négritude a été récupérée par le néocolonialisme dont elle est l'une des idéologies de bric à brac. On peut dire la même chose, d'ailleurs, d'un certain arabo-islamisme. S'agissant de toutes ces notions artificielles, il faut se reporter à Fanon : son chapitre sur la culture nationale dans *Les damnés de la terre* est tout à fait remarquable. D'ailleurs le croquis qui dans *Soleil Ô* dénonce l'écrasement des cultures africaines par la culture occidentale en est inspiré.

GH Votre film ne se contente pas de dénoncer un colonialisme aujourd'hui moribond presque partout : il s'attaque simultanément au néocolonialisme et à son complice la nouvelle bourgeoisie africaine.

MH Charles de Gaulle a été quelqu'un de très intelligent. Tirant la leçon de l'échec de sa politique initiale « Algérie française », il a entrepris de « décoloniser »

les États d'Afrique noire avant que ne s'y développent des mouvements analogues au FLN. Il a installé au pouvoir des fantoches à sa dévotion. Qu'ils sont mi-gnons ces roitelets nègres dans leurs palais de marbre rose ! Il est évident pour moi que l'émigration négro-africaine en France résulte de cette politique. C'est à une nouvelle traite des Nègres que nous assistons actuellement.

GH Parmi les protagonistes noirs de votre film, il se trouve toujours un Blanc. Pourquoi ?

MH Parce que je considère que cette affaire de pigmentation de la peau est tout simplement ridicule. Dans mon film, jouant sur cette notion artificielle, j'oppose les « Nègres-blancs » aux « Blancs-nègres ». Les premiers, conformément au schéma fanonien (Peau noire, masques blancs), sont des êtres profondément aliénés par la culture occidentale dont ils s'efforcent de copier l'échelle de valeurs. Sartre parle de « Nègres gréco-latins ». Les seconds sont pour moi les militants conscients qui font il de cette affaire de couleur de peau. Ils raisonnent en termes de lutte de classe. Tel le jeune ouvrier du garage dirigé par un patron raciste qui lance à mon héros : « Cours, cours ! camarade. Le vieux monde est derrière toi. »

GH Mais à un autre moment, vous évoquez le décalage entre la politique des syndicats réformistes et les besoins des émigrés.

MH Oui, cet épisode je l'ai réellement vécu au cours de mai 68. « Nous n'avons pas de compte spécial pour les émigrés », répond au délégué suédois qui lui propose une aide financière un permanent syndical de type CGT. La scène est symbolique.

GH Quelle a été la carrière de *Soleil Ô* ? En Afrique et en Europe.

MH Je suis allé présenter le film à la cinémathèque d'Alger : Il y a été très bien accueilli par le public, à l'exception de quelques éléments révisionnistes. Malgré les efforts de Tahar Cheriaa, secrétaire général, *Soleil Ô* n'a pu concourir au festival de Carthage en 1970, sur pression de la Mauritanie qui a prétexté que c'était un film « français » en raison de son financement. Il a été projeté au 3^e festival de Ouagadougou, en mars dernier, en dépit de l'intervention de l'Ambassade de France en Haute-Volta qui prétendait que j'avais fait un film « anti-français » ! J'y ai reçu le prix de la critique internationale.

Auparavant *Soleil Ô* avait été sélectionné, en 1970, par la Semaine de la Critique au festival de Cannes. Il a reçu un prix à Locarno. Il a été présenté au Forum du Jeune Cinéma à Berlin. Ce qui n'a pas empêché le film de dormir dans ses boîtes pendant plus de deux ans avant de connaître enfin une distribution commerciale dans le circuit « art et essai » de Paris. Aucun pays africain ne l'a acheté : ici, je mets en cause à la fois les compagnies euro-américaines de distribution et les responsables africains.

GH Vos projets ?

MH J'ai commencé à tourner un second long métrage intitulé *Les poings hauts* ou *Mes voisins* (que j'ai présenté à Berlin en 1971, sous la forme provisoire d'un court métrage) : Je m'y livre à une enquête sur la situation des travailleurs immigrés d'Afrique noire en France. La facture sera différente de celle de *Soleil Ô*. C'est un film qui mettra l'accent sur la nécessité pour les immigrés de s'unir pour lutter contre la bourgeoisie française. Par ailleurs, j'ai monté au théâtre une pièce de l'Antillais Daniel Boukman, également consacrée au thème de l'émigration : « Les Négriers. » Enfin, avec le prix de l'Agence culturelle de coopération culturelle et technique que j'ai reçu en 1971 (d'un montant de 100.000 francs français), je dois réaliser un « Monde

à côté » (titre provisoire), sur l'apartheid en Afrique du Sud mais je cherche un complément de budget.

Soleil Ô

France (1969)

Réalisation : Med Hondo

Scénario : Med Hondo

Prise de vues : François Catonne

Chants et musique : Georges Anderson

Percussions : Jean-Pierre Drouet

Montage : Michèle Masnier et Clément Menuet

Portraits : Rio Santini

Animation : Jean-François Laguionie

Production : Shango

Interprétation : Robert Liensol, Théo Legitimus, Gabriel Glissand, Greg Germain, Maboussso Lô, Alfred Panou, Ambroise M'Bia, Akonio Dolo, J.B. Tiemele, Georges Hilarion, Jean Edmond, Djibril, Georges Anderson, les Black Echoes (les Noirs), Bernard Fresson, Yane Barry, Pierre Tabard, Pierre Santini, Josette Barret, Armand Meffre, Gilles Segal, Marc Dudicourt, Jean-Pierre Lituac, Armand Abpnanalp, Gérard Hernandez, Jean-Guy Lecat, Georges Kalymnos, Juran Mladen, Famille Guillemard, Odette Piquet, Ginette Franck (les Blancs)

98 minutes

LES BICOTS NEGRES, VOS VOISINS

Mauritanie 1972-74; Med Hondo

35mm coul. et n. et b. v.o. arabe et française 190 min.(3h10)

Grande fresque qui reprend les thèmes de Soleil O. Pré-générique: long exposé sur le cinéma en Afrique. Exposé théâtral et didactique, au sens le plus positif du terme; c'est un discours de "conscienciation" sur le cinéma et l'Afrique. Puis très bonne séquence sur la francophonie comme garante de l'emprise française sur les indépendances. Puis une séquence intéressante d'Agit Prop sur l'exploitation des ouvriers étrangers en France. Un grand film Baobab anti-cartésien, très dense, et dont la forme est proprement africaine, et qui rejoint la théorie du théâtre africain dans la tradition du Marabout ou du Palabre. Hondo a voulu saisir la signification du cinéma dans un contexte historique précis (néo-colonialisme en Afrique et situation de classe).

Med Hondo :

Je suis un immigré

Propos recueillis par

Noureddine Ghali

Paris, juillet 1974

Les bicots nègres, vos voisins doit sortir à la fin de ce mois. Med Hondo dit ici tout ce qu'il y a mis de lui-même.

Noureddine Ghali *Les Bicots-Nègres, vos voisins* touche à beaucoup d'aspects de la vie des immigrés : exploitation, frustration... Le film a été, je crois, fait dans une période assez longue.

Med Hondo En trois ans et demi. La structure générale était prête. Les scènes du Cinéma, de la Coopération, étaient par exemple entièrement écrites car c'étaient des synthèses sur des questions. L'immigration s'est développée surtout à partir de l'indépendance africaine. Pour juguler cette indépendance, l'impérialisme a cherché à juxtaposer en Afrique dite Noire d'autres pouvoirs. Avec qui ? Des fils de féodaux, etc. Il fallait dire cela car c'est l'Histoire à partir de laquelle il fallait réfléchir. Ensuite montrer les conditions de vie, de lutte et aussi les contradictions chez les immigrés. Le film commence dans un foyer où la lutte débute à peine (le foyer de la Croix-Nivert).

Mais il y a des contradictions : un immigré ne veut pas faire de politique, un autre lui montre que c'est nécessaire. Puis les immigrés prennent conscience de leurs luttes, luttes auxquelles j'ai participé.

Des divisions entretenues chez les immigrés par les féodalistes et les impérialistes empêchent la masse des travailleurs de s'unir. Mais à un moment, les immigrés surmontent leurs divisions, luttent et obtiennent gain de cause.

J'avais le schéma du film et il fallait les convaincre d'entrer dans ce schéma cinématographique. Mais ils connaissent seulement le cinéma récréatif qui les aliène (quoique pas totalement). Il fallait leur montrer que le cinéma pourrait parler de leurs problèmes. Pour les convaincre, je leur ai montré une demi-heure de film déjà tourné. J'ai demandé ce qu'il y manquait. Ils ont dit : « Ça et ça et ça ». Et alors on a dit : « D'accord, on va faire ceci et cela ». D'où le côté « reportage » qui a nécessité autant de sérieux et de concision que la partie dite de fiction qui n'est que l'élément d'analyse de Med Hondo.

NG Le pré-générique forme à lui seul presque un film à part sur l'état et le rôle du cinéma en Afrique ou dans le Tiers-Monde. Comment peut-il être reçu ?

MH Je crois qu'il est fondamentalement impossible à un cinéaste africain et à un cinéaste du Tiers-Monde de faire du cinéma sans se poser des questions **sur** le Cinéma. Mes questions étaient les suivantes : quel genre de film faire, pour qui les faire, et qu'est-ce que le Cinéma ? Au lieu de se poser en chambre ces questions, avec des cinéastes africains, j'ai décidé de les poser carrément sur la pellicule pour ensuite mettre ma théorie en pratique dans le film. J'ai voulu, et ce dès le départ, aiguiller la lecture du film. Le pré-générique ne peut pas aller seul, sans la suite. J'ai donné **un** exemple, parmi des milliers de façons de faire des films, un exemple s'articulant sur, disons, une lutte de classes. Lutte de classes n'est pas un mot que j'ai appris en Occident mais c'est une prise de conscience que j'ai eu à l'âge de dix ans. Pourquoi ? Parce que je suis un fils d'esclave. Mes ancêtres sont Soudanais,

toute ma famille a fait un périple intermigratoire pour aboutir en Mauritanie...

J'ai essayé de montrer au niveau de l'imagination le fait d'une mobilisation impérialiste qui dit : « Partez ailleurs ! Allez faire fortune ailleurs ! » Toutes les questions posées par le cinéma rejoignent des questions sociales, posées à nos pays et à nous-mêmes. J'ai fait parler le Tunisien, l'Algérien, le Sénégalais parce que ce sont les viviers de l'Immigration. Les questions de cinéma dès le pré-générique se retrouvent posées au niveau social, économique et politique.

Je reviens au cinéma. Je dis : « Attention, mes frères, nous allons avoir un cinéma dit africain, où les cow-boys feront place à des féodaux costumés à l'africaine, à de belles négresses et ces gens-là vont nous trahir de nouveau. » Et je dis pourquoi il y a des riches et des pauvres, pourquoi on nous donne les Champs-Élysées comme modèle et pas les douars et les bidonvilles. Il faut nous méfier de nos propres frères.

Prenez le racisme par exemple. On n'est pas raciste avec n'importe qui. On n'est pas raciste à l'égard de tel ou tel chef d'État africain. On est raciste avec les pauvres. Donc ce n'est pas un problème de nationalité, ou de race mais de classe.

On me dit : « Il y a des répétitions ! » Mais oui, il y a des répétitions et elles sont voulues, car il faut être clair et il faut redire les choses cent mille fois. N'oublions pas non plus que l'Afrique a une communication surtout orale. Cela veut dire que nous parlons longtemps et tant qu'une chose n'est pas développée, nous revenons dessus pour que l'interlocuteur comprenne. Pour nous autres Africains, le temps physique est différent.

Faire ce film a été pour moi une chose grave. Lorsque, au montage, j'ai revu une cinquantaine de fois le torturé du début du film, j'ai eu à chaque fois les larmes aux yeux, je suffoquais. Lorsque j'apprends qu'à Toulon, on a attaqué des Nord-Africains ou qu'on a tué un Mauricien, je le reçois en plein dans le ventre. Je n'en rigole pas.

NG La situation d'un cinéaste immigré a-t-elle quelque chose de particulier ?

MH Depuis que j'ai fait *Soleil Ô* et *Les Bicots-Nègres*, on m'a extrait de la situation historique des immigrés. On ne veut me considérer que [une partie de la phrase manque dans l'original] fois, je tape sur la table et je dis : « Je vous en supplie, ce n'est pas parce que je fais du cinéma que j'échappe à l'immigration. Je suis un immigré et je vous rappelle que je suis arrivé en France comme travailleur manuel. Ne me détachez pas de cette chose épouvantable qu'est l'exil. Je suis malheureux ici, je suis un immigré et je ne demande qu'une chose, c'est de rentrer chez moi. » Pour gagner de l'argent, je pourrais — et je saurais le faire — tourner une belle histoire d'amour... On me répond : « Tu choisis la difficulté. » Je rétorque que c'est la difficulté qui m'a choisi. Alors, on peut soit tourner le dos à cette difficulté, soit l'affronter. Moi, si je l'affronte, ce n'est pas par goût pour l'héroïsme. Je ne suis pas un cinéaste révolutionnaire et je ne veux pas qu'on me dise cela. Des tas de gens disent : « Ah oui ! Il est révolutionnaire parce qu'il est immigré, parce qu'il est travailleur ! » Non ! Je parle seulement de ce que je connais. Aux autres de dire demain si ce cinéma a été un moyen de prise de conscience, s'il a permis une évolution.

NG Quelle différence y a-t-il entre faire des films lorsqu'on est immigré et faire des films dans son pays d'origine ?

MH Il faut partir pour faire du cinéma, de la situation qu'on vit, celle qu'on connaît. Primo, si j'étais resté chez moi, je n'aurais probablement jamais fait de films. Secundo, si j'avais pu faire du cinéma, je n'aurais sans doute jamais fait ni *Soleil Ô* ni *Les Bicots-Nègres* parce que la situation chez moi est complètement différente.

J'aurais peut-être fait un film sur les paysans ou alors j'aurais été jugulé ou bâillonné comme beaucoup de frères qui sont frustrés de nos pays et qui n'arrivent pas à faire de films. Peut-être aurais-je été chômeur parmi des milliers d'autres, je serais resté dans mon village à laver par terre et à servir les féodaux. D'où le côté positif de l'exil... Mais peut-être n'ai-je pas répondu à la question ?

NG En partie. Je veux dire que certains films d'immigrés appartiennent à l'Afrique. Quelle est la différence avec ceux qui sont fait en Afrique même ?

MH Parmi ceux qui sont parvenus à s'exprimer en Afrique par des films, il y a des contradictions fondamentales. Il y en a qui ne demandent qu'à faire un cinéma que j'appellerai *mimétiste* : prendre une caméra et avoir des bénéfices de classe comme les femmes, le whisky, l'argent et l'*honorabilité* (pour dire : je suis comme Fellini et je ne sais qui...). Ceux-là veulent parvenir à un pouvoir social grâce au cinéma et ils sont malheureusement très nombreux. Mais ils ne sont pas entièrement coupables : c'est la situation historique qui les a fabriqués. Il y a d'autre part des gens comme Ousmane Sembène, Tewfik Saleh, Mohamed Bouamari, Ridha Behi, Benoît Ramampy (un Malgache qui a réalisé *Accident*, un court métrage). Ce que nous demandons, nous autres cinéastes africains, c'est une émulation. Nous voulons que tous les cinéastes fassent des films à partir des réalités d'aujourd'hui. Nous critiquerons ces films entre nous. Mais pour les critiquer, il faut que ces films existent.

NG Dans la séquence sur la Coopération, les noms de pays ont été déformés. Est-ce un parti-pris ?

MH C'est un parti-pris. Il faut dire que mettre les noms véritables menait à une interdiction stupide, car il y a des lois et du respect d'État à État. Comme de bien

entendu, les États se respectent mais le peuple doit obéir. Il fallait détourner cette loi en déformant les noms. L'essentiel, c'est que tout le monde comprend. De plus, cela développe encore par l'humour la portée de ce qu'on veut dire.

NG Un film comme **Les Bicots-Nègres** peut-il passer en Afrique et donc être vu par de futurs émigrés ou par des ex-émigrés ou par des gens tentés par le mirage de l'émigration ?

MH Je suis persuadé que **Les Bicots-Nègres** est un film utile qui enlèverait bon nombre d'illusions. Ce sont d'ailleurs des Africains dans le film qui parlent aux Africains. Je cherche les moyens les moins aliénés possibles pour faire toucher du doigt la réalité qui nous colle à la peau. Montré en Afrique, ce film empêcherait des catastrophes et poserait des questions à l'intérieur de chaque pays. Je ne vois pas dans l'état actuel de la situation dans nos pays des dirigeants qui diraient : « Montrons ce film ! », car cela démasquerait une bonne part de ce qu'ils font. Déjà, les films qui ne mettent rien en question ne sont même pas montrés. Alors, comment mon film, qui est plus direct, peut-il être montré ?

Il n'y a pourtant pas que Med Hondo qui parle dans ce film mais aussi des travailleurs qui disent à leurs responsables : « Vous nous avez trahis, en justifiant l'émigration par les devises ! ». L'émigration est injustifiable. Il y a des gens ici qui se méprennent et s'enorgueillissent de ce que nous attaquons les responsables. Je répète que ce n'est pas du tout par plaisir, car combien j'aurais aimé que les choses fussent autrement. Mais je ne peux pas faire autrement que de les attaquer étant donné la trahison historique qu'ils sont en train de commettre. Et gare à nous lorsque ces bourgeoisies seront de vraies bourgeoisies. Car je suis très pessimiste : ceux-là vont avoir des armes de la bourgeoisie occidentale, quelques

chars, quelques fusils et nous voilà mal partis ! Mais, encore une fois, il n'y a rien de révolutionnaire à dire que Untel est en train de trahir le peuple.

Breve recontre avec Med Hondo Propos recueillis par Marcel Martin

Marcel Martin Quelle a été la genèse de ton film *West Indies - Les nègres marrons de la liberté* ?

Med Hondo C'est d'abord une pièce de théâtre que j'ai montée en 1972, « Les Négriers », de Daniel Boukman, un auteur martiniquais qui est actuellement professeur à Alger. Depuis cette date, j'ai travaillé sur ce projet de film, car il m'a semblé que c'était un sujet intéressant, d'abord parce qu'il fait partie de ces idées, de ces histoires, de ces contextes qu'on ne raconte jamais dans le cinéma « dominant », aussi parce que sa forme et son contenu, qui sont pour moi liés, étaient susceptibles d'une adaptation cinématographique. Et depuis cette date aussi j'ai cherché des producteurs, une matière première rare, et pas n'importe quels producteurs parce que je voulais, pour des raisons politiques, que des Africains ou, disons des gens du tiers monde, produisent ce film. Je n'ai pas trouvé (et à vrai dire, Je n'ai pas beaucoup cherché) des producteurs européens : comme on sait, l'image du tiers monde ne se vend pas encore très bien, sauf quand ce sont les dominants qui la fabriquent en contrôlant l'idée et le marché. Je voulais des producteurs africains, non parce qu'ils seraient plus conscients ou plus motivés (d'ailleurs nous n'avons pas de producteurs en Afrique), mais pour faire en sorte qu'ils produisent des images : et ça m'a pris sept ans !

Entre temps, j'ai fait deux films sur la lutte du peuple sahraoui. J'ai fini par convaincre le responsable de la télévision algérienne de payer les prestations de service et j'ai trouvé des individuels sénégalais, ivoiriens, mauritaniens qui se sont réunis pour fournir une somme, relativement importante, de cinq millions de francs. Par rapport à ce que j'ai fait jusqu'à présent, c'est une somme énorme, mais si l'on juge par comparaison, c'est un film qui aurait dû coûter deux ou trois fois plus selon les normes européennes ou hollywoodiennes. Suppléer à cette absence de moyens financiers supposait un travail énorme au niveau de la production du fait de la nécessité de faire des économies sur tous les postes : un travail très long et très précis pour gommer un peu tout ce qui peut être superficiel et n'est pas au service de l'image. Ça a été une entreprise extrêmement difficile, mais très satisfaisante, bien que j'aie dû encore une fois faire le producteur en même temps que le réalisateur, ce qui est une chose absolument exténuante, surtout dans un film comme celui-ci, parce qu'encore une fois je n'avais pas le choix.

MM Quel est ton propos idéologique ?

MH J'ai voulu parler du peuple antillais, martiniquais, guadeloupéen, de son histoire, de ses origines, dans une réalité qui est l'esclavage d'hier et l'esclavage d'aujourd'hui, montrer la relation entre ses luttes d'hier et celles d'aujourd'hui et situer ces conflits de classes historiques sur un bateau, c'est-à-dire un lieu où ce qu'on appelle la lutte des classes prend sa forme visuelle la plus simple. Sur un bateau, où se trouvent ceux qui commandent et où se trouve le peuple ? Sur un plan historique personnel, je n'oublie pas que lorsque j'ai fait ma première traversée Dakar-Casablanca-Marseille j'étais dans la cale ! Cette lutte de classes s'étale sur quatre siècles (du XVII^e au XX^e) et j'ai essayé de la restituer, telle qu'elle s'est déroulée,

à travers la musique, le chant, la danse, les costumes. D'autre part, les différentes classes sociales sont toujours jouées, à travers les siècles, par les mêmes comédiens. J'ai donc voulu mettre en évidence l'interaction entre le présent et le passé, montrer ce qui a changé et ce qui n'a pas changé, dénoncer toutes les falsifications du langage.

Et il s'agissait aussi de dénoncer les formules telles que *comédie musicale* qui, dans l'esprit des gens, se réfère au cinéma américain : c'est vrai que les Américains ont été les seuls à faire ces comédies musicales superbes, mais je veux montrer quelque chose de différent, une autre vision, et démontrer que, même avec des moyens minimum, mais avec une idéologie suffisamment claire, on ne craint aucun film américain et que les Américains ne sont pas plus forts en ce domaine que les Africains ou les Européens, sinon parce qu'ils dominent le marché et que c'est à partir de là que leur histoire cinématographique prend de l'avance et qu'ils manipulent les cerveaux. Il s'agit pour moi de libérer la notion de comédie musicale de son image de marque américaine et de montrer que chaque peuple a sa comédie, sa tragédie musicales, sa propre forme de pensée à travers sa propre histoire.

MM Le décor du bateau a été construit dans les anciennes usines Citroën du quai de Javel : ce n'est pas seulement une curiosité topographique, c'est aussi un symbole politique, il me semble.

MH Oui, évidemment, ce n'est pas seulement un fait esthétique. C'est aussi parce que les produits du pillage de la matière première africaine, l'homme, aboutissent, aujourd'hui, comme hier, sous d'autres formes, dans les usines. Cette usine apparaît dans le film en tant que telle : pendant le générique, la caméra part de l'extérieur de l'usine, entre dans l'usine et montre le bateau là où il est. Le bateau est le lieu unique de l'action et la gageure était de tourner tout

le film dans ce bateau et de faire en sorte que le décor de chaque séquence soit différent : et cela est visible à l'image, c'est-à-dire que le bateau apparaît dix fois plus important qu'il n'est et que chaque coin en est différent en fonction des siècles. Cela donne une lecture très claire de ce que je voulais démontrer, malgré le bouleversement de la chronologie : à savoir ce qui a changé et ce qui n'a pas changé, comment la lutte de ces « nègres marrons de la liberté » a été peu à peu vidée de sa substance.

MM Cet extraordinaire décor de Jacques Saulnier a dû poser des problèmes économiques et techniques.

MH C'est sûr, mais Jacques Saulnier est un très bon décorateur et il a parfaitement saisi ce que je voulais. Ce bateau de bois de 65 m de long sur 25 de large aurait dû coûter 2,5 millions — que je n'avais pas — et il l'a construit pour 1,2 million, à force de compétence et de talent, aussi parce que nous avons détaillé toutes les parties du bateau et retenu seulement les plus significatives : l'art du cinéma est souvent d'abord une question de *travail* et on peut faire des économies importantes si l'on rend son propos concis et précis, surtout lorsqu'on est un prolétaire du cinéma comme moi !

MM Peux-tu préciser ta conception du « spectacle » cinématographique, disons par rapport à Brecht, puisque tu veux à la fois instruire et plaire ?

MH J'ai eu la chance de jouer Brecht et de mettre en scène une de ses pièces et d'avoir un peu compris sa conception, bien que je ne sois pas un *brechtien*. Je crois qu'il m'a éclairé sur deux choses importantes, à savoir d'abord la *didactique* : *West Indies* n'est pas un film didactique et pourtant il l'est, bien sûr, et je me suis rendu compte à quel point, ici, le didactisme est perçu comme une chose épouvantable, comme s'il ne

faisait que donner des leçons, sans même que soit prise en considération la leçon donnée, par qui et pour quoi : de même, la distance vis-à-vis des événements est une chose refusée. Et là nous arrivons dans ce qu'on appelle le « spectaculaire », auquel on donne un sens et un seul, celui qu'incarne le cinéma américain, du moins un certain cinéma américain où l'on trouve ce spectaculaire endormant qui infuse un spectacle matraqueur, propagandiste et didactique sous une forme très subtile où la manipulation idéologique est telle que le public ne s'aperçoit pas qu'il s'agit de didactisme.

Pour essayer de créer une distance par rapport au spectacle, je signifie le spectacle dans son but le plus clair, c'est-à-dire que je tente d'enlever toutes les scories du spectacle et de faire en sorte que le spectateur soit conscient et dynamique sans me mettre à sa place. Et si je « casse » le spectacle, ça consiste, comme l'a dit Brecht, et d'autres, à dire les choses comme elles sont, à faire des images pour des raisons politiques parce qu'il n'y a pas d'images innocentes. On va dire que mon film est spectaculaire parce qu'il y a des danses, des chants, de la musique : bien sûr, mais, par sa conception et sa construction, c'est un spectaculaire qui n'est pas hollywoodien, qui, en tout cas, ne comporte pas de phénomène d'aveuglement ou d'endormissement parce qu'il se fonde sur une réalité sociale et politique, parce qu'il part des rapports entre dominés et dominants. J'essaie de filmer la réalité le plus *clairement* possible, en évitant les scories et les dangers de ce spectaculaire imposé.

Entretien avec Med Hondo

Propos recueillis par Madeleine Dura

Madeleine Dura Après *Soleil Ô, Les bicots nègres vos voisons, Nous aurons toute la mort pour dormir*, vous présentez cette rentrée votre quatrième film : *West Indies – Les nègres marrons de la liberté*. Quelle place ce film tient-il dans votre combat au service du peuple noir, au service des immigrés, groupes auxquels vous revendiquez l'appartenance ?

Med Hondo Je mets une réserve sur l'expression « peuple noir ». Je ne sais plus très bien ce que signifie ce terme générique, et trop ambigu. Actuellement, il existe des peuples : par exemple, un peuple américain dans lequel il y a des Noirs américains. Il existe le peuple martiniquais, le peuple guadeloupéen, parmi lesquels il y a les Noirs.

Ceci étant dit, je crois que ce film participe à ce combat sur plusieurs plans. D'abord, il participe à l'existence d'un cinéma absent des écrans du monde. Il s'agit de raconter les histoires des peuples, totalement absentes au niveau des images, aussi bien chez eux que chez les autres peuples et principalement de chez les nations occidentales capitalistes qui ont le monopole quasi absolu de la fabrication des images et de leurs contenus pour informer, former ou déformer les peuples. Ça, c'est un premier combat que j'ai choisi de mener. Je ne suis pas le seul : tous les

cinéastes africains en principe, et malgré leurs contradictions internes (approches du cinéma différentes, idéologies différentes) tous les cinéastes africains et par-delà, tous les cinéastes du Tiers-Monde, objectivement participent au déterrement de leur propre histoire qui a été, comme on le sait, complètement étouffée, annihilée par les forces d'oppressions colonialistes et impérialistes. Donc, c'est un premier combat qui me semble très, très important.

L'autre combat, qu'il ne faut pas non plus ignorer, évacuer, c'est celui, tout simplement, du cinéma. Le cinéma, ce sont des moyens techniques, des moyens financiers considérables. Il y a, sur ce plan aussi, ma participation à des écritures, à des façons particulières liées à ces Histoires particulières qui sont les nôtres. Je tente de trouver une façon différente de montrer des images. Non pour me distinguer des autres cinéastes, mais les faits historiques me distinguant objectivement, puisque je raconte des histoires différentes, mon cinéma doit être différent.

MD Puisque vous parlez des réalités spécifiques du cinéma, comment, financièrement parlant, avez-vous réalisé ce quatrième film (le premier, vous l'aviez, selon votre propre dire, réalisé « sans un centime », c'est-à-dire, avec vos salaires d'acteurs) ?

MH En effet. Et mes propres dires correspondent à la réalité absolue, vérifiable. Et je tiens à le répéter : mes cinq premiers films — car il y en a un que vous n'avez pas nommé parce que vous n'en avez pas connaissance : c'est un film de 16mm sur le Front Polisario et qui s'appelle *Polisario, un peuple en armes*. Vous ne le connaissez pas parce qu'il n'a pas trouvé d'exploitant — mes cinq premiers films, donc, ont été effectivement réalisés sans concours financiers extérieurs à moi et à mes propres deniers de salarié : je suis acteur et pour gagner ma vie je fais du doublage de films. Eh bien, cette lutte qui consistait à trouver de l'argent

pour faire ce cinquième film (*West Indies*), a été très difficile puisqu'elle a nécessité à peu près sept ans de bagarres pour essayer de convaincre les uns et les autres. Ce film, je ne pouvais pas, financièrement, le faire comme les autres parce qu'il a nécessité une autre approche et un coût financier beaucoup plus important. D'abord, il m'a fallu me rendre à l'évidence que les producteurs occidentaux, qu'ils soient américains ou européens, se refusent à « mettre de l'argent » dans des produits qui n'ont pas encore prouvé leur rentabilité sur les marchés capitalistes. Quand ils le font, c'est pour des œuvres qu'ils contrôlent idéologiquement et financièrement.

A partir de ce constat, le premier objectif était d'essayer de convaincre ceux qui seraient le plus « convaincables », c'est-à-dire les Africains eux-mêmes. Et je suis parvenu, au bout de sept ans d'efforts, à convaincre, d'une part, la télévision algérienne pour ce qui est des prestations de service, à savoir : la caméra, le matériel technique et les laboratoires, et d'autre part, des hommes privés africains : des Mauritanien, des Sénégalais, des Ivoiriens, pour compléter les fonds apportés par une avance sur recette que, dans le même temps, j'avais réussi à obtenir du CNC. J'avais demandé 800,000 F, et on m'a donné 600,000 F. Il faut savoir que l'avance sur cette recette, quelquefois, va jusqu'à un million. Je considère, étant donné ce qu'il y a dans l'image, que je méritais un million. Mais la commission est souveraine. Voilà donc les sources financières de ce film.

Je précise que, en ce qui me concerne, je suis en participation dans ce film, c'est-à-dire que je n'ai pas touché un centime. Ce n'est pas un acte de courage, c'est simplement la possibilité unique que j'avais pour que ce film se fasse. J'ajoute que je suis à 7% dans la production du film sur des bénéfices éventuels... hypothétiques, même.

MH Non. La grande majorité est professionnelle. Les autres sont des Antillais : des travailleurs, des émigrés, ou des gens qui sont venus directement de la Martinique.

MD Le dialogue de votre film est en grande partie repris du texte de la pièce de Daniel Boukman : « Les Négriers ». Quels rapports de travail avez-vous eus avec Daniel Boukman ?

MH Eh bien, d'abord, cette pièce a été montée trois fois, par moi, au théâtre. N'ayant pas trouvé de producteur pour la montrer, nous avons, Robert Liensol et moi, décidé de fusionner la Compagnie antillaise « Les Griots » qu'il dirigeait et la Compagnie africaine « Shango » que je dirigeais, en une seule, la Compagnie « Griots-Shango ».

Depuis 1972, donc, j'espérais réaliser le tour de force consistant à faire de cette pièce un film. Ce qui m'a semblé intéressant dans cette pièce, c'est le rapport qu'elle introduit entre l'esclavage d'hier et l'esclavage d'aujourd'hui. Et l'importance de ce point de vue m'a convaincu qu'il fallait faire quelque chose de plus durable et touchant un plus large public que le phénomène éphémère et restreint qu'est une pièce de théâtre. J'ai donc fait part de ce désir à Daniel Boukman. Il m'a dit : « Je te donne carte blanche. J'ai confiance en toi ; tu prends la pièce et à partir de son texte, tu fais, comme tu veux, un scénario pour ton film ». Ce que j'ai fait.

Mais, comme je connaissais le vif désir de Boukman de voir d'autres émigrés que lui participer à la confection de ce scénario, avec Robert Liensol et d'autres émigrés qui jouaient dans la pièce, nous sommes allés voir la Ligue de l'Union Antillaise, et je leur ai proposé une collaboration critique. Par exemple, dans la pièce de Boukman, il n'y avait pas de Créole, moi, j'ai mis le Créole quelque part ; il n'y avait pas le bateau, j'ai introduit le bateau. J'estime que le bateau

est un élément symbolique intéressant pour rendre claire la lutte des classes. Ils se sont, dans un premier temps occupé de l'écriture du Créole ; ils ont accepté de chercher dans leur entourage des acteurs, des conteurs, tous ceux qui étaient intéressés à jouer dans le film et ils ont, avec moi, fait passer des auditions. Voilà donc comment s'est fait ce film, à partir de la pièce de Boukman.

MD Le groupe dont vous parlez, c'est un groupe d'acteurs, d'écrivains, d'intellectuels ?

MH Non. Je vous ai dit que c'était un groupe d'Antillais émigrés. Il y a parmi eux des intellectuels, des travailleurs, c'est un groupe qu'on peut dire politique, qui défend les intérêts des émigrés en France, soutient leur combat, etc.

MD Il y a dans votre film deux ballets : un ballet traditionnel et un ballet disco. Est-ce qu'ils ont, chacun, une signification spéciale ?

MH L'essentiel, pour nous, était de partir de mouvements du corps, disons : du corps antillais ou noir, ou africain à partir desquels il s'agissait de faire une création ; non pas du tout de prendre le folklore tel qu'il est ou de prendre le moderne tel qu'il est. Nous avons essayé de créer, en fonction de la nécessité du film et des images et du lieu géographique et de l'espace du tournage, de créer des gestes, des chorégraphies, des pas et des chants qui correspondent au film. C'était ça l'essentiel : faire une création à partir du souffle, de l'épique de ces peuples. Il n'a pas été question, dans mon esprit en tout cas, de mettre de côté le folklore. Je n'ai aucun mépris pour lui, il est une création spécifique du peuple, mais s'il est utilisé, comme c'est le cas aux Antilles, comme du dou-douisme pour touristes, alors là, je suis complètement contre, bien entendu.

MD Comment — ou pourquoi — avez-vous eu l'idée de cette forme cinématographique en contrepoint ?

Ce que je déplore un peu dans le cinéma qui m'est donné à voir, c'est toujours la simplification de l'Histoire ou des Histoires. Je peux paraître prétentieux, mais je dirais que dans les films que je vois, il y a très rarement ce qu'on appelle la dialectique historique, c'est-à-dire des événements liés entre eux, imbriqués, qui donnent à voir un troisième élément qui est la lecture de l'histoire... Des événements, mais aussi des appuis réels pour lire correctement cette Histoire.

Et le bateau, par exemple, c'est une idée que je considère comme super-réaliste (comme l'ensemble du film d'ailleurs). En effet, le bateau est un élément fondamental dans la déperdition de la matière première la plus importante pour moi : l'homme. Cet homme, il était, il est Africain. Il était esclave. Il est émigré.

Cette ponction s'est faite et se fait en Afrique qui est aujourd'hui un continent sous-développé en grande partie parce que les hommes, les femmes les plus forts — physiquement, moralement, guerrièrement — ceux qui sont la moelle épinière, la force productive d'un continent ont été arrachés à ce continent. Et le bateau a été un moyen technique de cette ponction ; c'était comme une bête féroce qui prenait ces hommes et ces femmes et qui les jetait en partie dans la mer pour des crocodiles, quand ils mourraient, et en partie dans les champs de coton, etc., enfin tout ce que l'on sait de cette Histoire-là.

Le deuxième aspect symbolique et aussi super-réaliste, c'est qu'une île est — comme un bateau — un endroit entouré d'eau qui crée un lieu fermé où s'exacerbe peut-être la lutte de ce peuple mais qui permet au colonisateur de le vider de sa substance. Et c'est une méthode utilisée depuis longtemps par le colonialisme français dans les Antilles, et très bien. Elle consiste à prendre les hommes et les femmes de la nation antillaise pour en faire des émigrés (bien

qu'on les appelle des Français à part entière), à les faire venir en Europe pour faire avancer l'industrie hôtelière, hospitalière, les PTT, etc. et à les remplacer par d'autres populations qui, elles, sont métropolitaines. D'où le tourisme, d'où le « France » — qui va s'appeler « Norway » et servir à emmener les touristes aux Antilles ; d'où un lieu exotique, privilégié pour les rencontres entre les puissances super-développées : M. Carter, M. Schmidt, Mme Thatcher, etc., d'où aussi, un lieu stratégique très, très important. Le colonialisme est donc en train de vider ce peuple de sa meilleure substance : lui-même (un peu comme cela s'est fait autrefois en Afrique) et de le remplacer par d'autres. Pourquoi ? Pour éviter toute revendication, toute organisation d'indépendance, toute force qui lui serait opposée, à ce colonialisme. Il y a aussi et surtout l'aliénation culturelle qui se fait plus facilement en Martinique et en Guadeloupe où il n'y a que 500.000 habitants et qui vise à refaire un peuple assisté. Donc l'idée du bateau est liée à ces deux raisons. S'y ajoutent des raisons anecdotiques : quand j'ai quitté mon pays et que je suis venu en France, j'étais dans un bateau, j'étais dans la cale. Je me souviens très bien. Je ne voyais pas le jour. Ni les vagues. Bon. Ça c'est anecdotique. Mais, en tout cas, depuis, j'ai toujours pensé que le bateau permet aux spectateurs une lecture des classes : ceux qui commandent, ceux qui aident à commander, et ceux qui sont dans la cale. Et ça m'a semblé un point de lecture cinématographique intéressant et qui peut donner à voir plus que si c'était tourné dans les cocotiers. Il y aurait, là, des éléments de perversion énormes qui risqueraient d'entacher le propos par une belle plage, une belle mer, des bananiers, des beaux costumes, etc., qui risquaient de créer des phénomènes d'aveuglement pour les spectateurs. Mais la gageure était, à partir de ces symboles super-réalistes — super-réalistes parce que historiquement vrais — la gageure était de réussir ce discours à l'intérieur d'un endroit clos : un bateau.

Et de faire croire tout le temps que c'est une île — ou un pays — ou la métropole, avec la police, etc. — ou, aussi, une partie du bateau.

MD Quel public avez-vous l'intention de toucher par ce film ? Est-ce que vos films sont programmés en Afrique ?

MH Je pense que, aujourd'hui, quel que soit le cinéaste, Africain ou autre, il lui est impossible de dire a priori quel public son film va toucher. Pour la simple et bonne raison, que la diffusion des images ne dépend pas de la volonté du cinéaste. Pour ma part, je pense qu'il y a plusieurs publics et, qu'au niveau de l'exploitation cinématographique, il y a des barbelés. Je m'explique : les exploitants considèrent qu'il y a, d'un côté, des spectateurs intelligents qui devraient fréquenter des cinémas d'art et d'essai (que j'appelle volontiers des cinémas d'art et de décès) et, de l'autre côté, un public un peu bêta, qui ne comprend pas très bien, et pour lequel il faut faire des films beaucoup plus simples, sinon simplistes. Je trouve que c'est exagéré et que ce n'est pas juste. Et je le dis par expérience : par exemple, quand j'ai présenté *Les bicots nègres vos voisins* dans des foyers composés d'Africains analphabètes, j'ai été très étonné de leur compréhension de ce film et de ce qu'ils en ont dit. Et cela m'amène à considérer que s'il est vrai que la masse populaire n'a pas, comme les intellectuels, accès à la rhétorique, au langage pour s'exprimer, elle n'en a pas moins la faculté de comprendre des images et les ressentir le plus correctement possible. Pour ce qui est de la présentation de mes films, bon, ils ont été essentiellement distribués dans les cinémas d'art et d'essai ; ils ont aussi été pris en charge par des comités d'entreprises, par des maisons de la culture, quelquefois par des ciné-clubs. Ce qui, pour la rentabilité du film (j'entends : la récupération du prix de revient) n'est pas négligeable mais insuffisant

si on ne peut toucher la majorité des gens, ni au moins leur donner le choix.

Si, par exemple, tous les cinémas de la place Clichy ou de Gennevilliers affichent tous le même type de films, le travailleur, émigré ou pas, n'a pas le choix, il n'aura jamais la chance de voir autre chose, par curiosité, de se cultiver.

West Indies est destiné au public en général : Antillais ou non, tous peuvent, à mon avis, tirer beaucoup de choses de ce film : ils peuvent à la fois apprendre, se distraire, et participer à un spectacle... si toutefois ils ont la chance de le voir programmé. Il devrait l'être, puisque, en principe, la Gaumont accepte de donner six salles à Paris et trois en banlieue, dans un premier temps. Si ce type de film ne rencontre pas de spectateurs, d'une part, les Africains qui m'ont prêté ne rentrant pas dans leur argent ne mettront jamais aucun sou dans aucun autre film ; d'autre part les programmeurs en prendront prétexte pour débarquer le film. Et moi, je resterai avec mes 150 millions (de centimes) de dettes.

Ce qui est encourageant, c'est qu'il a été sélectionné pour le Festival de Venise ; et puis il y a le Prix Jean-Vigo. Ça fait quatre fois que je le loupe. Peut-être que je finirai par l'avoir !

MD Vous disiez en 1974, dans l'interview accordée à Nouredine Ghali : « Nous voulons que tous les cinéastes (africains) fassent des films des réalités d'aujourd'hui. Nous critiquerons ces films entre nous, mais pour les critiquer, il faut que ces films existent. » Ces films existent-ils ? Et si ces films existent, les critiquez-vous entre vous ?

MH Je commencerai par dire qu'il existe des différences objectives entre les cinéastes : différences d'idéologies, de formation, de vécu social, de vécu historique et que ce sont ces différences-là qui créent une dynamique cinématographique ; et, je l'espère, une émulation.

Je pense qu'on ne pourra parler de cinéma africain en tant que tel que le jour où il y aura des structures (des infrastructures, et des superstructures) qui permettent à ce cinéma-là d'exister. Pour l'instant, je préfère me tenir au plus près de la réalité et parler de cinéastes africains : il existe des films de cinéastes africains de nationalités différentes dans un continent. Je souhaiterais qu'il s'instaure sinon un débat, du moins des rencontres entre cinéastes, pour parler des films qu'ils viennent de finir, donc les critiquer, s'entraider, s'encourager aussi. Il nous faudrait, d'autre part, réfléchir ensemble sur la (ou les) façon(s) ou les théories qui nous permettraient d'appréhender la matière cinématographique et les moyens cinématographiques pour « coller », le plus possible à nos réalités. Ces débats n'ont malheureusement pas eu lieu et je l'explique de façon objective : d'une part, par les différences entre les cinéastes, d'autre part, par le manque de moyens de ces cinéastes. Par exemple, pour 1979, le résultat est catastrophique : *Ceddo*, Sembène l'a fini en 1976, il ne sort que maintenant. Il y a, je crois, deux ou trois films algériens. C'est tout. Pour tout un continent ! C'est une chose absolument tragique.

MD Il n'y a donc pas de critique communautaire ?

MH Il y a bien le Festival de Carthage qui a lieu, en principe, tous les deux ans. Quelquefois, certains cinéastes sont interdits (comme moi pour avoir fait un film sur la réalité d'un peuple voisin et frère : le Front Polisario). Le Festival de Ouagadougou est tellement pauvre que, quelquefois, il ne se fait pas, non plus. Nous ne nous rencontrons, dans des contextes objectifs que très rarement, il nous est donc très difficile de nous connaître, de nous approfondir et de critiquer nos films. De plus, il faut bien le reconnaître, nos critiques sont peu nombreux, et quand ils existent, ils ont beaucoup de difficultés à s'exprimer dans les

journaux nationaux en Afrique. Ça, c'est le problème de la censure, du droit à l'expression.

MD Vous disiez aussi : « Gare à nous quand ces bourgeoisies (africaines) seront de vraies bourgeoisies ». Je pense que votre pessimisme existe encore ?

MH Vous savez, un pessimisme, ça va toujours ensemble avec l'espoir d'un optimisme. C'est vrai, nos bourgeoisies africaines n'ont pas encore des pouvoirs comparables à ceux des bourgeoisies occidentales du XIX^e siècle. Mais elles sont formées dans la mesure où elles aident l'impérialisme à se structurer en Afrique et elles aident les politiques impérialistes à se développer encore davantage en Afrique, au détriment de leurs peuples. Leurs membres ne se préoccupent pas du tout du problème culturel et n'ont aucune compétence sur le plan du cinéma — des mass-média en général — et de ce que ces moyens peuvent permettre dans la transformation de l'homme africain pour développer son pays. Par exemple : les Voltaïques et les Algériens, ou même les Voltaïques et les Ivoiriens, ou les Camerounais et les Centrafricains, ce sont des peuples qui ne se connaissent pas ; autrement dit, ils ne connaissent pas leur propre histoire. Et les moyens cinématographiques et les mass-media permettraient un cinéma éducatif, car l'utilisation du cinéma peut être multiple.

Mais il y a, tout de même, en Afrique, des pays dont les responsables ne sont pas des bourgeois, qui sont des progressistes et qui tendent, dans la mesure du possible, quoiqu'imparfaitement jusque-là, à développer ce qui me semble primordial : les moyens d'information et de formation des peuples. Je prendrai comme exemple le Mozambique qui me semble, actuellement, le pays le plus avancé dans ce sens-là. J'espère que l'Angola va suivre. S'il n'est déjà sur la voie. Et il ne faut pas négliger les dispositions et les moyens mis au service des cinéastes algériens, au ni-

veau de l'Algérie, même s'ils sont pour l'instant imparfaits, pas encore aboutis. C'est un pays progressiste qui joue un rôle considérable en Afrique. Et qui permet quand même à un certain cinéma algérien d'exister. Vous voyez que mon pessimisme est relatif.

MD D'ailleurs, votre film *West Indies*, je l'ai en effet entendu aussi, comme un film éducatif, comme un film d'histoire.

Un film peut être à la fois spectaculaire et didactique. Prenez aujourd'hui l'histoire des Antilles ; la plus grande partie des Antillais ne la connaissent pas, à plus forte raison les Occidentaux. Il est donc indispensable à un certain moment d'introduire un élément didactique pour aider les gens à s'informer et à entrer davantage dans le film, mais le récit nécessite parfois un style épique et il ne faut pas garder un style unique pour tous les moments de l'histoire : on ne peut pas filmer de la même manière une épopée du XVII^e siècle et les émigrés dans un bidonville du XX^e siècle. Il faut des approches, des angles de prises de vue différents et cette différence permet d'éclairer les propos et de donner à voir de façon plus dynamique, plus intéressante et aussi plus dialectique, parce que la dialectique doit exister aussi dans les images.

Un mauritanien tourne l'histoire des Antilles Med Hondo parle de son film *West Indies* Moune de Rivel

Dès que j'ai su que Med Hondo réalisait un nouveau film, je suis allée le voir sur le plateau afin d'avoir un entretien avec lui. Je n'ai pas besoin de le présenter aux amateurs de bons films, ce cinéaste mauritanien est apprécié et suivi par ceux qui aiment le cinéma, il est apprécié pour la qualité de ses images et l'intérêt des thèmes qu'il expose, Med Hondo ne manque ni de sincérité, ni d'humour.

Moune de Rivel Excusez-moi Med, de vous déranger pendant votre travail, mais je n'ai pas pu vous joindre autrement.

Med Hondo Vous avez bien fait de venir ici, Moune, je ne sais jamais à quelle heure je termine la journée, parfois je quitte le studio à trois heures du matin et j'y reviens très tôt.

MR Parlez-nous de *West Indies* de Daniel Boukman, que vous réalisez actuellement et dont le scénario, l'adaptation et la mise en scène sont de vous. Vous êtes en train de faire le mixage de ce film, qu'est-ce que cela veut dire mixage ?

MH Comment, vous ne savez pas Moune, ce que c'est le mixage ? Mais c'est le mélange des sons, du bruit, de la musique avec l'image, c'est l'étape définitive ou tout est reproduit sur une seule bande.

MR Tout le monde n'est pas au courant des techniques cinématographiques, c'est la raison de ma question.

MH Ce serait le rôle de la télévision d'expliquer cela, ce qui est essentiel pour le public africain auquel vous vous adressez, Moune, c'est de savoir que ce qu'est le cinéma, ce que sont les images et la part que ces peuples y occupent, comment le film africain peut être un moyen de transmettre leur histoire, leur identité sociale, culturelle et politique.

Si par la suite dans l'éducation des publics, on peut dire, « le cinéma se fait comme ci et comme ça, c'est tant mieux », mais encore faut-il qu'ils aient déjà un point de vue sur leur cinéma et sur son avenir.

MR Med Hondo, que représente le cinéma pour vous ?

MH Dans l'abstrait, tant qu'il n'est pas un mythe dans la réalité historique, il est le cinéma de tout le monde, et je m'en méfie.

MR Vous vous en méfiez, mais, pour quelle raison ?

MH On dit que le cinéma est international, je peux prendre cette phrase comme un fait, mais lorsque je vais un peu plus loin, je m'aperçois qu'il n'est pas aussi international que cela.

Dans ce cinéma-là, il y a une absence quasi-radical de l'histoire qui m'intéresse en tant qu'Africain, l'histoire de mon pays qui est la Mauritanie, du continent africain qui est mon continent et par expansion, disons du peuple noir en général. Il est important qu'on donne une information la plus juste possible de ces peuples, le cinéma étant l'image la plus perceptible à tous, eh bien, là, et là surtout nous sommes totalement absents. Quand un réalisateur africain ou antillais réalise un film, ce film est rarement vu chez lui

d'abord et surtout pas du tout en Occident. C'est une inégalité de chance et une inégalité d'échanges.

MR Vous pensez que tous les cinéastes africains se heurtent à ce problème, Med Hondo.

MH Certainement, et à partir de cette réalité, quel cinéma doit faire un cinéaste du Tiers-Monde et quel cinéma peut-il faire ? Même ceux qui veulent faire ce qu'on appelle « le cinéma sans problème », une histoire policière, une histoire d'amour, etc. pour avoir une chance d'être programmé chez eux et sur le marché mondial, même ceux-là, n'arrivent pas à trouver des moyens de production et de diffusion.

MR Pour quelles raisons ne trouvent-ils pas l'aide nécessaire ?

MH Parce que ceux qui ont le monopole de la production et de la diffusion, qu'ils soient Européens, Américains ou autres, font eux-mêmes les films à notre place. Pourquoi voulez-vous qu'ils nous donnent de l'argent pour que nous en fassions.

MR Pourtant, il est indispensable que le cinéma africain authentique, évolue dans le contexte de sa réalité, artistique et commerciale. Il y a un public qui aime ce style de cinéma et qui se dérange pour le voir dans les ciné-clubs ou les cinémas d'art et d'essais.

MH Les amateurs, oui, ceux qui sont ouverts aux autres. Mais ce n'est pas parce qu'il y a quelques films africains projetés dans des petites salles, que notre cinéma s'imposera. J'insiste pour reconnaître le mérite de ceux qui les programment dans leurs salles, mais cela ne résout pas nos problèmes.

Voyez-vous, Moune, en Afrique, les films que nous recevons sont projetés dans toutes nos salles, pourquoi nos films ne passent que dans de petites salles ? Par

exemple dans le Quartier Latin, ou dans le quartier de Clichy, il y a beaucoup d'Africains et d'Antillais, peut-être cela les intéresseraient-ils de voir nos films. Il serait souhaitable qu'on nous donne un circuit de plusieurs salles dans une capitale comme Paris.

MR Med Hondo, vous êtes Mauritanien ?

MH Oui, Moune, et vous vous demandez pourquoi j'ai réalisé un film sur l'histoire des Antilles et des Caraïbes ?

MR Ce serait intéressant de la savoir...

MH Parce qu'il n'y a pas aujourd'hui un Antillais ou un Africain qui puisse dire qu'il n'a pas un ancêtre en commun, et à partir de là *West Indies* impose son histoire.

MR Vous connaissez les Antilles ?

MH Je vis en France depuis plusieurs années, j'ai connu des Antillais, j'ai appris leur histoire, je suis allé aux Antilles et j'ai découvert que les Antilles ont un véritable passé historique. Ces gens dont l'origine est multinationale, descendent de plusieurs ethnies, ayant eu des langages, des dialectes différents, ont inventé un parler qu'ils ont répandu dans toutes les Caraïbes pour mieux se comprendre, « le créole », ils se sont défendus pour garder leur personnalité.

MR A quelle période de l'histoire se déroule *West Indies* ?

MH Sur 4 siècles et à partir d'une île de la Caraïbe, elle peut être la Martinique, la Guadeloupe, ou une autre île.

MR Avez-vous eu des difficultés pour trouver des acteurs noirs ?

MH Il y a d'excellents artistes noirs, acteurs, chanteurs, et autres, cela n'a pas été le problème du tournage. Mon problème a été de trouver les moyens financiers. Cela m'a demandé un effort de cinq, disons sept années, malgré l'aide de la télévision algérienne, j'ai eu du mal à convaincre, les principaux intéressés, Africains et Antillais de produire ce genre de cinéma.

MR Med, votre film est dans la phase terminale, j'espère que vous aurez la satisfaction d'avoir l'audience que vous souhaitez pour le cinéma africain authentique.

Cette rencontre avec Med Hondo, m'assure une fois de plus de la sincérité, le talent, la valeur humaine de ce cinéaste africain, nous emmènera dans un monde que nous découvrirons. Je souhaite de tout cœur que les cinéastes africains trouvent la porte grande ouverte pour s'adresser à un public plus nombreux, car en Afrique et dans le Tiers-Monde, les talents ne manquent pas.

A propos de *West Indies – Les nègres marrons de la liberté*

Critique d'une critique

Med Hondo, 30 octobre 1979

Le premier Écran littéraire, informateur et formateur des publics potentiels d'un film avant sa sortie en salles, est sans nul doute le critique de cinéma – du moins pour ceux qui ont le loisir de lire.

Des cinéastes africains savent par expérience que le plus souvent les critiques européens ne jugent leur film qu'à travers « certaines visions autocentrées », puisque de tout temps on se fait une certaine idée de l'Afrique et de ses diverses cultures. Cette attitude européenno-centriste est dictée en particulier par l'Histoire qui, comme on le sait, a imposé, à travers un rapport de force dominants/dominés, des valeurs culturelles et visuelles au détriment des peuples de ce continent encore partiellement soumis. De fait de la domination des images par les monopoles euro-américains, appuyée et soutenue par les pouvoirs politiques impérialistes, ce qui entraîne une absence quasi totale sur les écrans du monde des réalités socioculturelles de l'Afrique et de son Histoire.

Dans ce contexte, on ne peut guère en « vouloir » à ces critiques. Autrement dit, de quoi et comment ces critiques européens, et dans certains cas aussi africains, peuvent-ils se cultiver, se nourrir, s'ils ont que rarement la possibilité pratique de voir de lire, une multitude d'images, de films de et sur l'Afrique, conçus et réalisés par les Africains eux-mêmes ? Le cinéma est le produit d'une culture et il en produit une autre... pour le moins. Malgré le peu de diffusion de nos réalités et préoccupations à travers les images ; à cause essentiellement d'un manque de volonté politique des responsables africains, donc du peu de moyens financiers dont disposent les cinémas des Africains, des critiques français ont depuis les années soixante (début des indépendances réelles et aussi néocoloniales) accompli un effort certain d'investigation et de recherches pour rendre compte, le plus justement possible, de ces films pourrait-on dire en voie de libération.

Des cinéastes – dont je suis – (peut-être naïvement) souhaitent toujours que ces critiques – alliés objectifs de nos combats – jouent encore plus avant leur rôle en dehors de toute mode et de tout sectarisme, en utilisant leur pouvoir d'informateur à savoir : l'accomplissement d'un travail sérieux de décryptage et décodage de nos propositions filmiques dans leur contexte historique spécifique.

Sans vouloir aucunement nier l'aspect subjectif de toute critique, quels que soient son origine culturelle, son engagement politique ou non (sic), il me semble que son devoir est avant tout de se documenter, de s'informer auprès des cinéastes, afin d'une part, de mieux éclairer son propos, sa critique, et d'autre part, de fournir un maximum d'éléments d'information sur l'espace culturel, politique et économique duquel les films sont sortis.

Ce souhait élémentaire n'est « idéaliste » qu'en apparence car comment espère-t-on que les lecteurs non informés sur les réalités particulières étouffées depuis des siècles dont ils n'ont que peu à connaître, peuvent se faire une opinion, une idée, un jugement en profondeur et en connaissance de cause ? S'agissant de mon film *West Indies...*, j'ai été pour le moins effaré de constater la légèreté avec laquelle le critique Robert Grelier a abordé le film en question dans votre numéro 342, septembre 1979.

Erreurs d'information

1) Le film s'intitule *West Indies... Les Nègres marrons de la liberté* et non : ou *Les Nègres marrons...*

2) *Les Nègres marrons de la liberté* n'est pas un jeu de mots : Nègres marrons : « Esclaves fuyant leur condition et résistant dans les mornes (montagnes). »

3) La Société Gaumont n'est pas distributrice du film, mais exploitante (j'aurais bien voulu qu'elle en soit la distributrice, cela m'aurait évité bien des soucis et des dettes).

4) Il ne s'agit pas d'une coproduction internationale, mais interafricaine (Algérie – Mauritanie – Sénégal – Côte-d'Ivoire plus une avance sur recettes du CNC remboursable sur les entrées au premier franc). Même s'il m'a fallu sept ans pour réunir les sommes nécessaires à la production du film (la pause documentaire dont parle Robert Grelier est une vue de son esprit), il est évident que le fait d'une telle coproduction constitue un événement en soi étant donné, comme je l'ai dit, le peu d'intérêt qu'accordent généralement les États ou les privés africains au financement donc au développement et à l'existence d'un véritable cinéma africain.

5) Le titre *West Indies* n'est pas parodique mais générique, puisé dans l'Histoire, connu par une majorité d'Antillais eux-mêmes, désignant les Indes occidentales au début de la colonisation européenne – les grandes et les petites Antilles aujourd'hui : Martinique, Guadeloupe, Haïti, La Barbade, Cuba, Trinidad, Porto Rico, etc. – donc un ensemble d'îles pour la plupart encore colonisées aujourd'hui, et dont la similitude historique leur crée un destin commun dans la volonté de libération nationale. Il faut donc pour le moins situer ce titre dans sa géopolitique réelle et non, comme semble le faire Robert Grelier, le comparer à un autre titre, *West Side (Story)* le quartier ouest de New York.

6) Pour ce qui est de l'aspect économique, Robert Grelier parle de moyens grossis, de beaucoup d'argent. Là aussi il aurait fallu nuancer, relativiser comme on dit, afin d'éviter de dire n'importe quoi.

La réalité

a) Le film a coûté (sans mon salaire en participation) 5.500.000F, somme relativement importante comparativement au coût de mes précédents films pour lesquels, je précise, je n'ai jamais bénéficié de financement extérieur ; ils ont été réalisés sur un temps très long grâce à mon salaire de doubleur de films, et à beaucoup de dettes.

b) Je suis personnellement en tant que scénariste, adaptateur, réalisateur et producteur, en participation. Mon travail n'a pas été et ne sera pas rémunéré. Tous les techniciens, acteurs, danseurs, musiciens ont été payés au minimum syndical, ce qui se fait de moins en moins aujourd'hui.

c) Dans la part des bénéfices éventuels (je peux d'ores et déjà affirmer qu'il n'y en aura pas), mon pourcentage est seulement de 7" (sept).

d) Je reste personnellement responsable d'une dette de 1.600.000 F, et lorsque monsieur Grelier dit que je n'ai pas trop souffert de nécrose financière, il déforme la réalité.

e) Le film est tiré de la pièce du Martiniquais Daniel Boukman (pas une seule fois cité dans l'article) *Les Négriers*, que j'ai monté trois fois au théâtre sous forme de coopérative ouvrière. Je pourrais ainsi multiplier les exemples d'erreurs, omissions, volontaires ou non, le résultat est le même : GRAVE.

Mais, avant d'en arriver au fond de l'histoire, c'est-à-dire le film lui-même, je voudrais dire que ces éléments d'information oubliés sont à mon sens extrêmement importants et par conséquent ne doivent pas être occultés. D'abord pour des raisons d'équité, ensuite et surtout par ce que c'est dans ces conditions objectives qu'a été réalisé ce film et que c'est à partir d'elles principalement qu'une analyse critique peut-être apportée au film.

Bien sûr, évacuer ces informations est un comportement qui n'est ni neutre, ni innocent, ni fortuit. Je n'en veux pour preuve que l'amalgame des musiques créées pour le film par des Antillais et que Robert Grelier assimile toutes à de la musique afro-cubaine INEXISTANTE dans le film.

Lorsqu'il parle « de pays sans tradition et que ce genre bénéficie de conventions dictées par Hollywood », je suppose qu'il veut parler de la France – et voilà d'un trait de plume étouffée la spécificité antillaise, occultés les propos du film, ce qui lui enlève toutes racines, toute identité propre – Rober Grelier travestit les faits en parlant d'extraits de pièces que je n'ai jamais utilisés dans aucun de mes films, de documents (lesquels ?), de chansons (lesquelles ?). Ce comportement cache une volonté indéniable d'assi-

milation à double sens : a) il n'y a pas de culture antillaise : elle est française, b) toute œuvre dite comédie musicale ou opéra ou autre ne peut être que hollywoodienne ou en référence à Hollywood.

Lorsque que l'on sait, par exemple, que les comédies musicales américaines sont à contenu le plus généralement simplificateur – à l'eau de rose –, que les ballets sont organisés autour d'un héros, d'une vedette, que les musiques et les chorégraphies servent le plus souvent de faire-voir aux deux acteurs principaux sortis de l'imagination de scénaristes attentifs à créer du superspectaculaire, lui aussi le plus souvent hors des réalités sociopolitiques d'un pays où il n'y a de conflits que psychologiques sentimentaux, etc.

Je peux affirmer, les images en font foi, que dans *West Indies* on ne danse pas seulement pour danser, on ne chante pas seulement pour chanter ; les ballets, les chants, les danses sont collectifs et racontent non seulement une histoire mais proposent une autre lecture de l'Histoire : laquelle ? Celles des Antillais (précisons Martinique et Guadeloupe) qui justement, dans leur volonté de refus de l'assimilation que leur impose la métropole, je veux dire le colonialisme français, utilisent et développent comme moyen de résistance leur ciment culturel national : le créole (la langue), leur musique, leur chant, leur danse (culture). Le pouvoir colonialiste ne s'y trompe pas qui espère récupérer ce mouvement et parle aujourd'hui de la France créole (sic). Robert Grelier dans son article ne mentionne pas une seule fois la nature capitaliste et la nationalité impérialiste des gouvernements responsable de la traite des esclaves d'hier et d'aujourd'hui, c'est-à-dire le gouvernement français pour ce qui concerne les Antilles dites françaises.

Est-ce encore un oubli ?

dentes décrites ci-dessus, mais tous les qualificatifs ou plus exactement les références qu'il utilise pour parler de West Indies occultent, encore une fois, l'originalité du propos, de l'écriture cinématographique, et par la même, lui enlève toute identité propre.

Un autre élément extrêmement important à mes yeux, dans le film, est l'utilisation du bateau négrier. Ce n'est pas seulement un décor esthétique, c'est aussi et surtout la fonction principale du discours images et sons, pour mieux situer en termes de classes : stratifications capitalistes, etc. les différents niveaux de lecture du film.

Robert Grelier préfère parler de « nègres-blancs » (amalgame avec *Soleil Ô*), d'intellectuels, sans préciser de quels intellectuels il s'agit et surtout quel pouvoir ils servent.

Il me semble avoir une idée précise du film que j'aurais dû faire. Je le cite : « Mettre la musique aux postes de commande en quelque sorte de pont de singes, réunissant deux berges rendues inaccessibles par la montée subite des eaux. » Il attend de moi « un fleuve impétueux, un grondement musical « ... et j'en passe. Ces mots, le sait-il, me rappellent douloureusement un poète dirigeant africain qui a dit : « La pensée est hellène et l'émotion nègre. »

J'ai toujours pour ma part refusé de critiquer les critiques même lorsqu'ils sont critiquables, estimant leur travail en général ; mais lorsque la falsification des faits atteint un tel degré de manipulation objective, il est de mon devoir d'intervenir, et je profite de l'occasion qui m'est donnée aujourd'hui de lancer un appel aux cinéastes et aux critiques africains afin d'organiser une table ronde publiable avec nos camarades critiques français.

Voici pour finir une citation d'Angela Davis que je donne à méditer au critique en question et qui me semble parfaitement coller au film :

« Par leur existence même, les Noirs ont mis à nu les faiblesses de la liberté celles de sa pratique mais aussi celles de sa formulation théorique elle-même. En effet, si la théorie de la liberté demeure sans rapport avec la pratique de la liberté, ou plutôt est contredite dans la réalité, cela signifie alors qu'il y a quelque chose d'erroné dans le concept lui-même, du moins si nous pensons de façon dialectique. »¹

¹ *Angela Davis parle*, Editions sociales 1971, p. 14.

Entretien avec Med Hondo

Interview réalisé par Meneceúr Merzak

Dans une des innombrables salles de montage qui existent à Paris, Youcef Tobni, le chef monteur algérien qui s'est imposé dans la profession depuis son travail dans *Chronique des années de braises* [1975], se donne sans retenue pour terminer le plus vite possible le dernier film de Med Hondo *West Indies – Les nègres marrons de la liberté*. Med Hondo est là. Il suit attentivement la progression du montage d'une œuvre qui lui tient à cœur. Dans chacun de ses films, ce cinéaste africain s'attache à traiter un sujet épineux lié à des convictions et à son combat. Au centre de ses préoccupations : La cause des opprimés. Avec *Soleil Ô* et *Les bicots nègres vos voisins*, c'était le sort des travailleurs émigrés en France. Avec *Nous aurons toute la mort pour dormir* c'était l'histoire et la lutte de l'héroïque peuple sahraoui. *West Indies* procède des mêmes préoccupations : le paroxysme de l'exploitation coloniale que fut l'esclavage. Pour en savoir plus sur ce film dont le tournage s'est terminé courant du mois de mars à Paris, nous avons posé quelques questions à Med Hondo.

Meneceúr Merzak Tu es satisfait des images que l'on voit défiler sur le petit écran de la table de montage ?

Med Hondo Oui je crois que je suis satisfait car j'ai fait exactement ce que je voulais. Mais ma plus grande satisfaction serait le jour où les spectateurs verront le film en tirant la même appréciation que moi. Également, le jour ou le film sera amorti, car c'est la première fois que j'ai fait appel à des producteurs qui sont en majorité africains. Il faut préciser que ce travail a demandé cinq ans et beaucoup d'efforts. Cinq ans pour que des africains financent le film.

Alors si ce film arrive à être amorti et gagner un peu d'argent, il sera un encouragement pour d'autres cinéastes africains.

Je crois que c'est une forme de production que les cinéastes africains devraient assumer car il arrivera peut-être un temps où ils deviendraient monnayables par les producteurs occidentaux avec le danger de pouvoir ainsi s'éloigner des préoccupations africaines.

MM *West Indies* c'est quoi au juste ? Je crois qu'il est difficile de résumer le film en quelques mots ?

MH *West Indies* c'est un terme anglais qui désigne les Antilles. Le travail du film a pour objet de tracer l'histoire de trois siècles d'esclavagisme, des drames et des espoirs d'une population. Le film a aussi pour ambition de lutter par des propositions d'images et de sons contre le monopole politique et idéologique de ce qu'on appelle la comédie musicale. Nous savons que lorsqu'on parle de comédies on pense à Hollywood, qui a d'ailleurs fait d'excellents films qui cependant ne nous concernent pas, et un peu à l'Égypte. Nous pouvons nous aussi à travers notre histoire et notre culture créer des comédies musicales, des opéras et des tragi-comédies. Qu'est ce qui nous en empêche ? Les problèmes à poser c'est quelle comédie et pour qui ?

Il faut qu'on arrive à nous décomplexer et être présent dans toutes les formes d'expression. D'abord, pour nous imposer à nous-mêmes et ensuite pour imposer nos valeurs, notre culture à travers l'image et le son. N'oublions pas que nous ne sommes pas totalement libres et que l'image participe à nous maintenir sous la domination. Il ne suffit pas de dire que c'est la faute des autres, il faut agir.

MM Toute l'action du film se déroule dans un bateau placé dans une usine. Une comédie musicale dans un bateau installé dans une usine. N'est-ce-pas drôle ?

MH Pas du tout et je m'explique. D'abord, il faut retenir que c'est à cause de l'écriture de la pièce de Daniel Boukman *Les Négriers* qui précise que cela concerne les Antilles en tant que monde particulier qui rejoint le monde en général. Il est vrai aussi que Boukman ne dit pas que cela se passe dans un bateau. Sur ce point, c'est mon choix car pendant trois siècles d'esclavage, le bateau a été utilisé comme un monstre. La deuxième idée est que les Antilles, c'est une île, donc un endroit entouré d'eau. Troisième idée, dans le bateau, il y a ceux qui sont dans les cales, c'est à dire les esclaves ; il y a ceux qui les gardent et les maltraitent et enfin il y a ceux qui dirigent le bateau. En somme trois classes sociales, comme dans une société. La lutte dans le bateau ressemble à la lutte dans une société. Enfin, si le bateau est dans une usine c'est parce qu'il transporte des hommes et des marchandises qui se retrouvent dans un statut identique dans les usines occidentales. Les émigrés prennent le bateau, comme les matières premières. Les deux se retrouvent dans les usines pour fructifier le potentiel économique capitaliste.

MM Est-ce que tu as fait une adaptation très libre de la pièce de Daniel Boukman ?

MH J'ai fait une adaptation très libre dont je suis le seul responsable. J'ai gardé l'essentiel de la pièce et je ne crois pas avoir trahi son esprit.

MM J'arrive à une question épineuse. Peut-on entreprendre une telle œuvre dans les grands moyens qu'exigent la construction d'un bateau, l'utilisation du ballet des Antilles et de nombreux comédiens dont Robert Liensol et Roland Bertin, ainsi que des centaines de personnes dans le rôle des esclaves. Et lorsqu'on sait que tu es un indépendant pas riche, on se pose forcément des questions. Alors ?

MH Le mot indépendant, je ne le relève pas. En réalité je suis dépendant des autres. Le film ne pouvait se faire par moi-même. Tout ce que je pouvais, c'était de mettre l'avance sur recettes obtenues et de travailler sans toucher mon salaire. Il me fallait absolument trouver des producteurs. Si on relativise *West Indies* n'est pas plus cher que mes autres films, en tenant compte de ce que demandait l'œuvre.

J'ai fait les mêmes économies que dans les autres films, j'ai adopté la même rigueur financière. Nous aurons toute la mort pour dormir, que j'ai réalisé avec 50 millions d'anciens francs aurait pu coûter 120 millions. *West Indies* a coûté 500 millions alors qu'il exigeait une somme égale au moins au double.

Pour le financement, outre ma participation, il y a celle de la Radio Télévision Algérienne que je félicite de développer une politique de coproduction africaine, domaine où l'Algérie peut jouer un rôle pilote, et quelques africains privés, qui ont eu le courage d'investir dans un film.

Je voudrais ajouter un point. Les cinéastes africains souffrent d'un manque de compréhension presque totale de la part des autorités, et des hommes d'affaires privées. Ces derniers préfèrent gaspiller leur argent dans les palaces occidentaux, acheter un petit café ou un hôtel que de mettre quelques centimes dans la culture. Ils ne considèrent même pas le cinéma comme industrie donc source de gains comme toute marchandise. Le terrain est donc miné lorsque l'État, c'est l'écrasante majorité des cas, se désengage du cinéma et que le privé regarde le septième art avec mépris.

Où trouver alors de l'argent ? Comment arriver à produire des films ? C'est terrible pour les cinéastes africains et pour le cinéma africain, qui a un rôle important à jouer dans l'éducation et la prise de conscience des spectateurs africains, dans la formation d'un homme nouveau qui connaît son voisin. Il ne faut pas le cacher, les peuples africains ne se connaissent pas entre eux.

« Quand on a une histoire particulière, on doit filmer autrement. »

Propos recueillis par Catherine Ruelle

Au moment où ce numéro se bouclait, Med Hondo terminait un autre film, plus historique, sur l'émigration : *West Indies – Les nègres marrons de la liberté*. Il en a parlé à Catherine Ruelle.

Catherine Ruelle Med Hondo, de *Soleil Ô* à *West Indies*, à travers *Les Bicots nègres vos voisins* et *Nous aurons toute la mort pour dormir*, vous affinez la vision que vous avez et donnez à voir de la situation du continent africain et de l'exploitation qui pèse sur les Africains. D'un point de vue individualisé dans *Soleil Ô*, vous êtes passé à une vision plus générale et à une réflexion globale sur les différentes formes d'esclavage qu'a subies l'Afrique ?

Med Hondo *Soleil Ô* était une réflexion sur une situation néocoloniale à travers laquelle un individu s'exprimait. Mais son cas individuel rejoignait déjà le cas général. *Les Bicots nègres* montrait la même situation néocoloniale et parlait essentiellement de la signification de la coopération et du pillage du continent africain. Pour traiter ce sujet, il m'était apparu nécessaire de donner la parole à ceux qui subissent la plus grande exploitation : les travailleurs émigrés. *West Indies* c'est à la fois différent et semblable. C'est un film différent si on se réfère à la forme, à l'esthétique, au travail de la caméra, mais le fond est identique. Les Antilles, sujet de *West Indies*, sont un cas particulier mais connaissent les mêmes problèmes et les mêmes oppressions que l'Afrique.

L'essentiel pour moi dans ce film, est de montrer comment les peuples luttent et comment l'ennemi récupère ces luttes. Hier, des milliers d'êtres humains ont été emmenés, enchaînés. Aujourd'hui, il n'y a plus de chaînes, plus de chiens, de crocs d'animaux ou de bateaux négriers, mais il y a des avions, des départs, des milliers d'hommes à l'extérieur de l'Afrique. Je vis et j'ai vécu la situation des Antillais. Nous retrouvant tous à Paris, nous vivons une situation identique d'émigrés. C'est à partir de la connaissance sociale de cette situation que l'identification et la volonté de faire ce film se sont instaurées.

Ensuite pendant sept ans, j'ai accumulé des documents, lu des livres, recueilli des témoignages, appris le créole, de façon à comprendre les Antillais, à connaître leurs difficultés et à voir comment leur cas particulier rejoint la situation générale du continent africain.

CR Dans *West Indies*, vous avez adopté un parti pris formel, celui de tourner dans une usine désaffectée, de reconstruire un bateau négrier, pourquoi ce choix ?

MH Le film traite de l'esclavage d'hier et de l'esclavage d'aujourd'hui, des luttes séculaires des peuples dominés. Pourquoi un bateau négrier ? L'Afrique a été pillée, il y a trois siècles de sa première matière première : l'homme. Des centaines de milliers d'êtres humains, dans la force de l'âge, ont été emmenés à travers le monde, dans des bateaux négriers.

Pourquoi tourner ce film dans une usine ? Parce que depuis cette époque, les richesses de l'Afrique et des Antilles, que ce soient les hommes ou les matières premières, finissent dans les usines.

D'autre part, si cette histoire prend sa place sur un bateau négrier, c'est que ce décor me permet de figurer des stratifications sociales, historiques et politiques ceux qui commandent, sur le pont, ceux qui subissent, dans la cale du bateau : les peuples.

Plus on monte dans la hiérarchie et dans le bateau, plus les gens parlent français, plus on descend, plus les gens parlent leur langue. En fait, si on étudie les peuples dominés quels qu'ils soient, on s'aperçoit qu'ils n'ont jamais cessé de lutter à travers des formes multiples, et que ceux qui les oppriment n'ont jamais cessé de trouver des moyens de récupération.

Le dominant trouve de nouveaux moyens de maintenir le dominé dans sa situation, en changeant les moyens de sa domination, en inventant de nouvelles formes, mais la domination, elle, demeure la même. Le cas particulier des Antilles rejoint la généralité des luttes pour l'indépendance des peuples.

CR En fait, vous poursuivez le cheminement que vous avez entrepris depuis que vous faites du cinéma, et qui consiste à porter à chaque fois un regard différent sur l'exploitation du continent africain ?

MH Quand on est un intellectuel, un cinéaste africain, on se doit d'éclairer la réalité, de montrer l'oppression subie. La situation de l'Afrique est suffisamment dramatique pour que les intellectuels répondent à l'attente de leurs peuples et remplissent ce que je considère comme leur devoir.

Comme beaucoup d'autres, je suis angoissé de voir des paras intervenir en Afrique, des politiques africaines décidées à Paris, des chefs d'État sous la houlette d'un chef d'État étranger qui leur dit « L'Afrique aux Africains ».

Cela dépasse l'imaginable. Quand je vois la situation des peuples, la misère dans laquelle ils vivent, je dis « Ne me parlez pas d'indépendance. Rien n'a changé. »

Il est vrai que tout ce qui arrive aux populations africaines n'est pas du seul fait des gouvernements. L'héritage est monstrueux. Depuis la décolonisation, tous les problèmes se posent en même temps : infrastructure, technologie, culture...

Tout ceci amène à se poser une question de fond : faut-il opter pour un modèle de développement à l'occidentale ? Ne vaudrait-il pas mieux que les États africains s'unissent et tentent de trouver leur propre mode de développement de façon à ce que cessent ce pillage et cette honte, et que nous décidions nous-mêmes du sort de nos peuples ?

Un cinéaste africain, s'il fait son travail honnêtement, doit, en toute humilité, poser ces questions à travers ses films. Le cinéaste doit avoir un point de vue critique et tirer des sonnettes d'alarme, car la situation est catastrophique.

CR Cette fois, au niveau de l'expression cinématographique, vous sortez de la fiction de *Soleil Ô* ou du regard documenté de *Les bicots nègres* ?

MH Le cinéma permet une multitude de choses. Il n'y a pas une mise en scène définie : chaque sujet amène sa structure et sa mise en images. Je ne cherche pas à faire du particularisme ou de l'avant-gardisme. Ce que je fais tient essentiellement compte de la situation de l'Afrique de laquelle on ne sait rien, Africains compris.

Il me semble que le cinéma est un moyen privilégié de connaissance, et non pas seulement le cinéma didactique mais tout genre de films. Nos langues, la richesse de notre histoire doivent apporter à notre cinéma une particularité. C'est pour cela que je dis souvent que les cinéastes africains doivent se méfier du mimétisme. Lorsqu'on a une histoire particulière, un peuple qui a sa façon de marcher, de serrer la main, de se regarder, de manger du riz, on doit le filmer d'une manière différente, imposer un langage et mettre l'image au service de ce langage.

L'écriture de ce sujet cinématographique est particulièrement originale. L'intervention de la musique et de la danse y est importante. Parce que musique et danse se créent à travers l'histoire des peuples, leurs

combats, leurs défaites, leurs victoires et y jouent un rôle important.

West Indies constitue pour moi une gageure : montrer que j'étais capable de faire un film à gros budget... On ne peut montrer à priori ce dont on est capable : le cinéma se prouve.

Deuxième gageure : montrer aux producteurs africains que nous, cinéastes africains, sommes capables de faire ce genre de films et encourager les autres cinéastes à se dépasser.

Pour un cinéma africain

Un entretien avec Med Hondo

Propos recueillis par Christian Scasso

1. partie

Abib Mohamed Medoun Hondo, plus connu sous le nom de Med Hondo est certainement l'un des cinéastes les plus intéressants du cinéma africain contemporain. Né en 1936, à M'Raa près d'Atar dans une oasis mauritanienne, de parents Harratin, Med Hondo arrive à Paris à l'âge de vingt-trois ans, « plein d'illusions », des illusions qui le porteront à exercer mille petits métiers. En 1969, il met en scène « L'oracle », sans doute la première pièce écrite, montée et jouée par des Africains à Paris. Cette première expérience de metteur en scène et d'acteur le porte tout naturellement à se tourner vers le cinéma. Il réalise ainsi plusieurs longs métrages : *Soleil Ô* (Léopard d'or à Locarno en 1970 et prix de la critique internationale à Ouagadougou en 1971), *Les bicots nègres vos voisins* (premier prix Tanit d'or en 1974), *Polisario, un peuple en armes* et *Nous aurons toute la mort pour dormir*, enfin *West Indies – Les nègres marrons de la liberté* (prix spécial du jury Carthage 1980). Il a également créé une petite société de production qu'il a nommée « Les films *Soleil Ô* » et a notamment participé à la production du film de Théo Robichet : *La faim du monde*.

Son itinéraire et sa réflexion nous ont permis d'aborder avec lui la question de l'existence d'un cinéma africain. Celui-ci, à peine né, se voit déjà menacé de disparition si aucune structure n'est mise rapidement en place pour favoriser son essor.

Christian Scasso Existe-t-il un cinéma africain ?

Med Hondo Je suis un des rares à dire que l'on ne peut pas parler de cinéma africain, mais plutôt de cinéastes africains. Ceci pour des raisons fort simples. Pour qu'un cinéma soit nommé comme tel, il faudrait qu'il existe des structures. Des structures de production, de distribution, d'importation et d'exportation de films, comme il en existe un peu partout dans le monde. Ce n'est pas le cas de l'Afrique : le cinéma y est dé fendu par des individualistes. Il l'a été dès les indé pendances. Mais ce cinéma africain n'existe que par l'entêtement, la folie de certains cinéastes.

CS Vous-même qui vivez en France, ne vous sentez-vous pas un peu loin de l'Afrique, un peu trop témoin extérieur pour la représenter ?

MH Cela supposerait d'abord que l'Afrique soit hors du monde, ou qu'elle soit autocentrée. Il n'y a pas de problème qui soit extérieur à l'Afrique. D'autant plus qu'actuellement, la majorité des malheurs que subit l'Afrique lui proviennent ou sont provoqués—de l'ex térieur et par l'extérieur.

Esclaves modernes

Aujourd'hui qu'est-ce que l'Afrique ?

Un continent qui n'est pas encore libéré, dans lequel chaque année on dénombre 10 millions de morts de faim ; de multiples foyers de guerre car, malgré les efforts que fait l'OUA pour régler certains problèmes, de graves mésententes subsistent entre plusieurs États, provoquant la fuite de millions et de millions de réfugiés. Ceci provient de l'inégalité des échanges et des chances avec l'Europe et avec l'Occident.

Il y a pourtant une liaison historique, obligatoire, entre l'extérieur et le continent africain.

et du sous-développement de l'Afrique. Les puissances européennes se sont partagé le continent, y puisant et y prenant les matières qui les intéressaient, y introduisant les notions de production et de productivité. L'esclavage a été un autre type de pillage. L'Afrique a même failli disparaître. Cette action se poursuit sous d'autres formes aujourd'hui. Une partie des Africains — dont je suis — s'est trouvée réduite au rang d'esclaves modernes : ce sont les immigrés qui, par centaines de milliers ont quitté l'Afrique pour des raisons économiques et sont venues en Occident.

CS C'est le thème de votre film *West Indies* ?

MH Oui et c'est aussi celui des autres films que j'ai réalisés. Mais ceci n'est qu'un aspect. Donc, de par l'histoire comme de par ma situation, la situation de mon pays, je ne suis pas en dehors de l'Afrique. Mes sujets traitent certes d'Africains qui se trouvent à l'extérieur ; mais ce sont des hommes qui vivent à l'extérieur pour des raisons historiques.

CS Pour revenir au cinéma africain, celui-ci s'adresse-t-il à tous les Africains ou plutôt à ce que l'on a coutume d'appeler « l'élite » ?

MH C'est une fausse question, purement théorique et qui ne peut recevoir de réponse que dans la pratique. Pour l'instant, ce qui est primordial et urgent, ce sont les structures dont je parlais au début, qu'il faut instaurer rapidement.

Ces structures sont la base essentielle à partir de laquelle on peut parler de cinéma africain ou non, avant de dire si ce cinéma est élitaire ou non. On n'a jamais dit du cinéma américain en tant que tel qu'il est élitaire. Le cinéma africain n'existe pas encore. À partir d'une base d'existence structurée il y aura, en Afrique comme dans le reste du monde, des cinéastes — qui existent déjà — qui ont des conceptions différentes.

Pour qu'on puisse définir quel type de cinéma est possible en Afrique, il faudrait que les films faits par des Africains, bons ou mauvais, subissent la critique du public, que s'opère un choix entre les films dits populaires et les autres.

CS Pratiquement quel est l'impact de vos films en Afrique ?

MH Il est grand, dans les pays où ils sortent. Ce n'est pas forcément leur qualité, d'ailleurs, qui crée leur impact, mais plutôt cette soif d'être, cette soif d'eux-mêmes et de leur culture, qu'ont les Africains. Ils ont besoin de se voir, d'écouter leurs langues, de voir des films qui les concernent.

Cinéma et développement

CS Quel doit être ou quel est peut-être le rôle du cinéma africain dans le développement du continent ?

MH Pour moi, la culture en général est facteur de développement, mais le cinéma l'est plus particulièrement car il pénètre des gens analphabètes à 80-90%, de manière plus forte et primordiale. L'image lui permet de faire passer des informations, des connaissances beaucoup plus rapidement que ne le feraient d'autres supports. Le cinéma est l'arme par excellence de la communication ; communication non pas entre des êtres qui ne se retrouvent pas ou qui ont des problèmes, mais communication dans le sens de développement de l'homme. Le cinéma est une arme de développement aussi puissante que la pêche, ou l'agronomie. Si on veut que l'homme soit lié, relié au monde à son monde, et à lui-même, il faut passer par l'image.

CS Cela suppose une utilisation de l'image et des techniques différentes de celles qu'en font les Occidentaux ?

MH La différence tient à un fait évident. Les cultures et les histoires des peuples africains sont encore étouffées. Ceux-ci sont encore dans leurs sables, leurs montagnes, leur brousse, leur savane. Les Voltaïques ne connaissent pas les Algériens. Les Algériens ne connaissent pas les Namibiens.

Actuellement celui qui détient l'arme de l'information audio-visuelle — télévision et cinéma — pénètre plus facilement les esprits et c'est une pénétration subtile, sans canons, qui diffuse une idéologie et rapporte en même temps de l'argent.

CS Nous abordons là les problèmes de distribution. Quelles sont donc les structures actuelles de distribution ?

MH Actuellement le cinéma africain ne peut être qu'un cinéma d'État. Tant que les responsables des États n'auront pas pris conscience de ce que représente l'image et le son comme facteurs de développement, il n'y aura pas de cinéma africain. Sans une telle prise de conscience qui pourrait faire sortir l'Afrique de cette misère morale, intellectuelle, des gens comme moi pourront s'essouffler à faire des films. Certes nous préparons cette prise de conscience, mais cela ne suffit pas. Les États doivent considérer que la culture est l'aspect le plus noble de la politique.

CS C'est la voie prise actuellement par ces gouvernements ?

MH Il y a des pays qui ont pris conscience de ces faits, qui ont théoriquement organisé des structures, mais dans la pratique, celles-ci fonctionnent mal. Il y a des pays totalement dominés qui ne veulent pas entendre parler de cinéma, par crainte, par peur. Certains chefs d'État, il faut bien le dire, quand ils s'assoient sur un trône, s'imaginent que c'est pour la vie,

que tout leur appartient. Ils craignent donc une prise de conscience. Ils ont tort, car le cinéma ne provoque pas de révolution, il ne détrône pas des présidents, sinon à long terme peut-être.

CS Il suscite quand même une prise de conscience ?

MH Une prise de conscience certes, mais dans l'histoire du XX^e siècle on n'a pas d'exemple de peuple qui se soit soulevé après avoir vu un film dit révolutionnaire.

Le cinéma témoigne d'une culture que certains veulent étouffer. Par l'image, celle-ci devient beaucoup plus présente, plus prenante et peut, à long terme, amener une prise de conscience qui, de fait, ne permettrait pas l'arrivée au pouvoir de n'importe quel président. Il y a les pays avancés militants — peu nombreux — qui prennent en considération le cinéma, au même titre que les autres secteurs à développer.

CS Comme moyen de propagande ?

MH Qu'est-ce que c'est que la propagande ? Les « westerns » sont une bonne propagande. Il faut savoir que le Département d'État aux États-Unis dirige directement le cinéma. Le rôle effectif de leur « être » en tant qu'Américains a été pris en considération... dans un sens de propagande. Les Américains veulent que leur cinéma continue à dominer. Ils ont raison pour eux-mêmes. Selon le côté où l'on se place, on fait, d'une manière ou d'autre autre, de la propagande.

Je ne dis pas que tout est propagande. Mais il faut donner à la propagande le sens qu'elle a, au moment où elle s'effectue.

2. partie

Le réalisateur de *Soleil Ô* et de *West Indies* est mauritanien, mais vit à Paris depuis vingt-deux ans.

Dans la première partie de l'entretien qu'il a accordé à notre revue, il dénonçait cette forme moderne de l'esclavage que connaissent en Europe les immigrés africains, notamment dans le domaine culturel.

« Le cinéma africain n'existe pas encore », nous disait-il, sinon « par la folie de certains cinéastes ». C'est pourtant « une arme de développement » particulièrement puissante, mais il y a encore peu d'États africains qui en aient compris l'intérêt et le prennent vraiment en considération.

Souhaitons que cette interview en convainque ceux de nos lecteurs qui ont en la matière quelque pouvoir de décision.

CS Depuis le début de cet entretien vous évoquez l'Afrique en tant que concept global. Le concept de négritude a-t-il pour vous une résonance acceptable ?

MH Non, L'idée de négritude a eu son rôle historique. À un moment donné, des intellectuels africains qui étudiaient en France, se voyant méprisés dans leur chair et dans leur sang, ont élaboré ce concept de négritude qui était une arme d'auto-défense pour affirmer leur existence. Ils étaient obligés de regrouper des militants autour de ce thème, de trouver aussi des alliés objectifs chez les Occidentaux soucieux de justice. Mais cette idée a fait son temps. Aujourd'hui il ne sert à rien de dire : « je suis nègre, je vais défendre la négritude ». On est nègre, on est nègre, c'est tout. Ce concept est une contradiction avec les moyens de libération du continent africain ou d'une libération totale des Noirs où qu'ils soient.

Les « Nègres marrons » de la liberté

CS Pourtant vous avez établi un pont entre Noirs-africains et Noirs-antillais dans votre film *West Indies* ?

MH Le pont, ce n'est pas moi qui l'ai fait, c'est l'histoire. En fait, à travers cette histoire, je pose la question suivante : quel est le rapport entre l'esclavage d'hier et celui d'aujourd'hui ? Comment se sont faites les Antilles ?

CS Vous voulez dire que rien n'a changé ?

MH Bien sûr. Et on s'aperçoit que l'Afrique a participé, malgré elle, à la naissance des peuples, qui sont des peuples antillais et non africains. Comment ces cousins éloignés par l'histoire et issus de la même souche se retrouvent-ils par exemple à Paris ou en Hollande ? Leurs arrière-grand-pères sont partis d'Afrique vers les Antilles et eux se retrouvent en Europe.

CS Pourquoi avoir choisi pour ce film un titre anglais ?

MH Parce que je voulais généraliser mon propos à l'ensemble des îles, qu'elles aient été colonisées par les Français ou les Anglais. Il y a un paradoxe. Les anglophones ne savent pas que *West Indies* signifie les Antilles et les francophones ne savent pas que Antilles signifie *West Indies*. C'est une façon de dire que ces îles qui ont la même histoire ne peuvent s'en sortir qu'en s'unissant. Leur unité est obligatoire.

CS Le genre « comédie musicale » de *West Indies* avait-il un but précis ?

MH Cette œuvre sous-entendait la culture, dans son sens le plus complet. Elle faisait appel aux éléments essentiels de la culture antillaise : le créole, la musique, la danse, etc... Je ne me suis pas dit « Tiens, je vais faire une comédie musicale... ».

CS C'est pourtant un genre assez rare dans le cinéma africain ?

MH C'est vrai. Mais parce que la comédie musicale fait appel à des compétences déjà formées, à des danseurs qui acceptent de répéter quatre à cinq mois en étant payés assez peu. Et pourtant tout ceci est coûteux.

CS N'avez-vous pas craint que le terme « comédie musicale » défavorise votre film ?

MH Je n'ai pas employé ce terme ? Ce sont les gens qui le cataloguent. Moi, je dirais plutôt « tragi-comédie musicale ». Mais je n'en sais rien. Si on établit des liens avec les comédies musicales dont on parle généralement, il n'y a de fait aucun rapport. Ni par le fond, ni par la forme.

West Indies est une histoire. J'ai essayé de dire avec des mots, des images, des sons, ce qu'est un peuple. En utilisant ces potentialités.

Cinéaste par nécessité

CS Vous tentez de saisir la globalité d'une situation, d'une époque ?

MH C'est l'une de mes ambitions, certes. Je voudrais effectivement dire le maximum de choses qui me préoccupent. Cela tient au fait que je fais du cinéma par nécessité.

CS C'est-à-dire ?

MH Cette nécessité, c'est le besoin que j'ai de dire certaines choses qui ne sont pas dites et qui ne sont pas montrées. Le monde auquel j'appartiens est absent de l'univers cinématographique.

C'est aussi la nécessité d'exister parmi les humains, de dire que l'histoire de mon pays, sa culture ont participé à la civilisation du monde, Il n'y a pas de raison que je ne sois pas présent aussi au niveau des images et des sons. Ce n'est donc pas une ambition personnelle.

CS Med Hondo porte-parole ?

MH Je ne veux pas être un porte-parole, je me veux moi, participant au monde. Moi, je fais partie d'un ensemble, d'abord mauritanien, ensuite africain, ensuite du Tiers-Monde. Je ne suis pas le seul.

CS Après West Indies, où en êtes-vous de votre réflexion ?

MH Comme n'importe quel cinéaste de mon niveau, de ma qualité humaine. Le problème est toujours le même. Comment pouvoir faire d'autres films ? Comment pouvoir inscrire ces films dans un contexte de développement normal ? Si demain je fais un film chez moi, je voudrais que les structures de production et de distribution lui permettent d'être vu au même titre que le dernier « spaghetti ». Je voudrais qu'il y ait des ententes entre pays, région par région pour que nous puissions faire ensemble des films, les distribuer, essayer de provoquer la prise de conscience des chefs d'État afin qu'ils aident le cinéma.

CS Qu'est-ce qui est concret dans ces intentions ?

MH Rien n'est concret, rien n'est désespéré. Les choses avancent, lentement et le cinéma africain dépérit. Je rappellerai que j'ai mis sept ans pour réaliser West Indies.

114 CS Avec ce film les choses ont-elles changé pour vous ?

MH Ce qui a changé, ce sont mes dettes, beaucoup plus importantes maintenant. Nous travaillons comme des kamikazes. Mais cela fait quand même avance les choses.

CS Et maintenant, quels sont vos projets ?

MH Les plus immédiats consistent à payer mes dettes et à sauvegarder une petite structure de production — « Les films Soleil Ô » — que j'ai mis douze ans à construire.

CS Et qui est en péril ?

MH Oui. Il faut que je la maintienne en survie pour arriver à faire un autre film. Mon autre projet est de retourner chez moi, de tourner chez moi.

CS Des thèmes en vue ?

MH Un projet de film sur l'Afrique du Sud que je n'arrive pas à produire. Ce serait un style très particulier, d'un souffle nouveau, sans que je puisse encore en parler.

Cinéastes et cinéma

CS Vos films ont été primés lors de plusieurs festivals cinématographiques en Afrique. Est-ce important de participer à un festival africain ?

MH Cette importance existe et elle est nulle en même temps. C'est la seule possibilité qu'ont les Africains de se voir, de montrer leurs films à d'autres, avec l'espoir, toujours présent, de le vendre. Je m'aperçois quand même, qu'il existe presque plus de festivals de cinéma africains que de films africains. Ça devient tragique !

CS D'autant que certains films présentés à ces festivals sont de qualité nettement inférieure.

MH Cela participe encore une fois au pillage. Il existe quelques cinéastes, quelques bobines ; alors on les projette sans regarder à la qualité. Évidemment les cinéastes dits du tiers-monde ne peuvent pas d'un seul coup être des génies !

CS Quels sont pour vous les grands cinéastes africains ?

MH J'ai dit, au cours d'une interview à *Jeune Afrique*, quels étaient pour moi, les grands cinéastes africains sur le plan de la réflexion et non pas sur le pan de la qualité cinématographique. Bien que les deux soient liés. Je préfère ne pas répondre à cette question.

CS Vous sentez-vous proche de Ousmane Sembène¹ ?

MH Ousmane Sembène est un ami, un frère même. Nos préoccupations sont les mêmes, bien que nous les exprimions différemment. Je l'estime et je pense que c'est réciproque. J'estime également des Sénégalais, des Algériens, des Tunisiens... des gens avec qui je me sens lié par l'amour du cinéma dans ce qu'il a de plus noble. Leur cinéma, comme le mien défend, l'idée que nous avons de nous ; il est surtout un élément de réhabilitation de nous-mêmes. Bien sûr, il y a des différences objectives entre cinéastes.

¹ Écrivain sénégalais que son roman *Les bouts de bois de Dieu* a rendu célèbre dès 1960 et qui s'est tourné depuis quelques années vers le cinéma. Son dernier film *Ceddo* a été analysé dans le n°7/292 du *rail et le monde*. Il en prépare actuellement un autre sur Samory Touré qui opposa une résistance farouche à la pénétration française dans le pays malinké, entre 1882 et 1898.

CS En fait que souhaitez-vous, avant tout, pour le cinéma africain ?

MH Je souhaite que les États prennent conscience, à leur niveau, de l'importance du cinéma et qu'ils fassent ce qu'il faut pour promouvoir l'Afrique. C'est simple. Pas facile, mais simple.

Les populations africaines donnent des millions de dinars, de francs, de zaïres... par an, pour voir des films. Il s'agit simplement de gérer cet argent, de faire un choix des films — certains sont une injure à la dignité humaine — et de créer un cinéma national. Par la suite, il faudrait essayer de faire des échanges entre pays pour la co-production ou la diffusion des films. Un film africain devrait circuler dans toute l'Afrique parce qu'il véhicule les seuls éléments d'information d'un peuple à un autre, des peuples liés par la même histoire. Aucun ambassadeur ne peut faire ça.

7. internationales forum des jungen films

berlin
26.6. – 3. 7.
1977

31

NOUS AURONS TOUTE LA MORT POUR DORMIR

Wir werden den Tod haben, um zu schlafen

Land	Mauretanien/Frankreich 1976
Produktion	Les films Soleil O
Regie, Buch	Abid Med Hondo
Kamera	Jean Monsigny
Ton	Jacqueline Meppiel
Schnitt	Hamid Djellouli, Youssef Tobni, Med Hondo
Mischung	Antonie Bonfanti
Uraufführung	23. März 1977, Paris
Format	16 mm Farbe, 1 : 1,33 aufgeblasen auf 35 mm
Länge	111 Minuten

Zu diesem Film

Die westliche Sahara, die wie alle afrikanischen Länder früher unter einer Kolonialherrschaft stand, war über neunzig Jahre lang von Spanien besetzt.

Ende des Jahres 1974 bekundete die spanische Regierung der Welt ihren Willen, die Sahara zu entkolonialisieren und das Gebiet seinen Einwohnern in die eigenen Hände zu geben. Da aber erheben plötzlich andere Nachbarländer Anspruch auf die Sahara. Zuerst Marokko, einige Zeit darauf auch Mauretanien.

Spanien hat diesen Tatbestand ganz einfach akzeptiert und einen Vertrag unterzeichnet, nicht etwa mit den Interessierten, den Bewohnern der Sahara also, sondern mit Marokko und Mauretanien. Das ist ein nie dagewesenes Beispiel in der Geschichte der Entkolonialisierung. Dieser in Madrid geschlossene dreiseitige Vertrag sah die Teilung des Landes vor. Da die Bewohner der Sahara diese Lösung nicht akzeptierten, griffen sie zu den Waffen, um sich zugleich von Spanien, dessen Interessen geschützt bleiben, von Marokko und von Mauretanien zu befreien.

Um diese Teilung zu legitimieren, haben die drei Staaten an den Internationalen Gerichtshof in Haag appelliert, der sie abgewiesen hat, dann an die UNO, an die Organisation Afrikanischer Staaten (OAU), die ihrerseits offiziell die Existenz des Volkes der Sahara und sein legitimes Recht auf Selbstbestimmung nach dem Vorbild anderer Kolonialvölker anerkannt haben.

Und seither? Seither ist Krieg; die gewaltsame Besetzung der nördlichen Sahara durch Marokko, der südlichen Sahara durch Mauretanien.

Und das Volk, das geflüchtete, exilierte Volk, das an der algerischen Grenze in Zeltlagern des Roten Kreuzes lebt? Was kann dieses kleine Volk gegen den Überfall machen? Wie lebt es? Wie organisiert es sich, um sich zu befreien?

Wir haben vier Monate lang mit ihm gelebt, während der Auswanderung und der Bombardements. Von einem provisorischen Lager zum andern haben wir seine Leiden und seine Hoffnungen aufgezeichnet, sein Andenken in Bild und Ton festgehalten.

Med Hondo

„Wir wollen weder marokkanisch, noch mauretanisch, noch algerisch sein ...“

Aufzeichnungen von Abid Med Hondo

Vom 25. Dezember 1975 bis zum 5. März 1976 ist unser Filmteam durch die westliche Sahara gezogen von Nordosten bis Südwesten – bis nach Bir Nzaran (120 km von Dakhla, Villa Cisneros).

Überall Flüchtlinge, die von allen Richtungen herankommen; auf Kamelen, zu Fuß, auf Lastwagen – Herkunft: La Guera, Argoub, Aousser Tichla, el-Aiún, Dakhla, Smara usw ... Frauen, Kinder, Greise; junge und ältere Leute. Überall ungeheure Erregung, Versammlungen im Freien und in den Zelten. Tatsachen werden zusammengetragen, Unterscheidungen drängen sich auf.

„Wir dürfen nie Volk und politische Regimes verwechseln – das sind Feudalstaaten, die uns anfallen ... Sie verfügen über alle Machtmittel, ihr Volk falsch zu informieren, willentlich zu belügen, weil sie fürchten, daß es sich gegen sie wendet und sie absetzt ... die Soldaten, die gegen uns Krieg machen, (die Generäle, Offiziere und Unteroffiziere) sind zumeist von der alten Kolonialmacht ausgebildet worden und seither oft in die Rolle der 'Unterdrücker' des eigenen Volkes gedrängt ...“

Diese Diskussionen werden nur von den dringenden Aufgaben unterbrochen. Wir haben sie überall, wo wir durchkamen, gesehen und gehört.

Wo ist die marokkanische Armee?

Wir befinden uns irgendwo im äußersten Süden von Smara. Wir sind einen Tag und einen Teil der Nacht gefahren. Häufiges Anhalten. Sicherheitsgründe – Guerilleros entlang der Fahrbahnen. Unmöglich, sie von den Felsen oder den Sanddünen zu unterscheiden ... geschickt getarnt. Einzig unsere Begleiter erkennen, daß sie da sind, und sogar sie werden von der außerordentlichen Beweglichkeit der Guerilleros überrascht ... Sie kennen das Gebiet durch und durch. Die Landrover fahren ohne Scheinwerfer. Es ist 22 Uhr, wir wissen nicht, wo wir sind, wohin es geht. Keiner sagt etwas. Unser Jeep verlangsamt seine Fahrt, stößt auf Felsgebiet, wir werden hart durchgerüttelt. Wir haben den Eindruck, uns im Kreis zu bewegen, zurückzufahren, woher wir gekommen sind. Der erste Wagen hält – hier ist es. Alles steigt aus. An fünfzig Guerilleros empfangen uns. Man umarmt sich. Sie sind gelöst, ruhig, lächeln. Man trinkt Tee, ißt Reis, Sardinen, man schläft im Freien, im Sand.

„Wo sind die marokkanischen Soldaten? – Etwa zehn km von hier. Willst Du sie sehen? Komm mit. – Ist das gefährlich? –

Überflüssige Frage – Nimm Dein Glück mit, Du wirst schon sehen."

Es ist 8 Uhr morgens – man steigt in einen kleinen Landrover; fünf Guerilleros begleiten uns. Riesige Canyon – schwarze Berge – Mondlandschaft, man steigt in einem Flußbett aus – ungefähr zwei Kilometer Fußmarsch bis zum Gipfel eines Berges. Auf der anderen Seite, am Hang des gegenüberliegenden Berges, zeigt ein Guerillero uns durch den Feldstecher vier dicke schwarze Punkte: die Kasematte der Marokkaner. Sie kommen nie heraus – sie sind von Guerilleros umzingelt, die rings um sie herum sitzen – Ein Helikopter versorgt sie und bringt ihre Verwundeten weg.

Gegen Mittag schießen sie mit einer 120-Kanone. „Deshalb greifen wir sie nachts an. Zu Anfang haben sie Wachen aufgestellt, wir haben sie abgeknallt; seitdem zeigen sie sich nicht mehr. Sie graben sich ein.

Beilen wir uns, brechen wir auf, es ist Zeit. Diese Nacht greifen wir sie an. Du kannst mitkommen, wenn Du willst.“ Auf dem Rückweg sehen wir andere Guerilleros auf Posten, sie verwechseln mit den Steinen, den Felsen, das Auge wachsam. Sie können drei Tage so aushalten, ohne zu essen; um den Hunger zu bekämpfen, legen sie sich einen großen Stein auf den Bauch und schnallen den Gürtel eng.

– Werden die Marokkaner Euch eines Tages nicht in großer Zahl angreifen?

– Bestimmt. Wir sind auf sie gefaßt.

Im Augenblick kämpfen wir mit ungleichen Waffen, das stimmt. ... aber sie sollen nie Frieden haben. Die Marokkaner können die Sahara nicht besetzen, wir haben die Mittel, sie von ihren hinteren Linien abzuschneiden, so oft sie angreifen; sie verlieren jedesmal mehr Menschen.

„Wir sind auf unserem eigenen Boden, wir kennen den kleinsten Abschnitt dieser Wüste ... Wir lassen die Lastwagen durch ... dann fallen wir sie an – ohne Unterlaß, Wir bestimmen Zeit und Ort. Dagegen sind sie machtlos.“

Und die schweren Waffen

Alle Waffentypen werden vom Feind gekauft oder erbeutet: „Wir werden lernen, sie zu bedienen. Das ist nicht so schwer ... Es ist eine Zeitfrage. Wir haben den Marokkanern schon eine Menge abgenommen; wir hatten nicht einmal eine Ahnung, daß es diese Waffen gibt ... nach ein paar Tagen konnten wir sie perfekt handhaben; und wir kehren sie gegen ihre Eigentümer.

Laß Dir eine Geschichte erzählen:

Vor ein paar Tagen haben wir eine Abteilung marokkanischer Soldaten angegriffen und vernichtet; wir erbeuteten zwei Lkws und einen Jeep, ein großes Geschütz, was wir noch nie gesehen hatten ... keiner unter uns konnte die Lkws fahren; aber dalassen konnten wir sie auch nicht ... wir mußten sie zerstören. Das Geschütz interessierte uns selbstverständlich. Wir wollten es mitnehmen. Aber wie? Die Marokkaner konnten uns jeden Moment überraschen. Fast eine Stunde lang haben wir das Ding untersucht, um dahinterzukommen ... Wir haben die Auslösesysteme mit denen unserer Waffen verglichen ... und dann hat einer gesagt: „Ich glaube, ich weiß, wie das funktioniert!“

Verbergt Euch dort hinter der Düne und paßt auf, ich werd's versuchen ... Wenn es nicht geht, flieg ich als einziger mit in die Luft.

Wir haben ihn mit dem Geschütz allein gelassen, er hat auf einen der Lkws gezielt, wir haben zwei Lkws verbrannt, und sind mit dem Jeep abgehauen ... und mit dem Geschütz. Man soll die Bedeutung der Waffen nicht übertreiben. Jeder kann lernen, wie sie funktionieren.

– Man sagt, Algerien hilft Euch ... aus Eigennutz.

– Hauptsächlich helfen uns Libyen und Algerien: Libyen hat als erstes Land die Polisario-Front anerkannt. Wir kommen Algerien, unserem Bruderland, teuer zu stehen, obwohl es mit seiner eigenen Entwicklung zu kämpfen hat – Eigennutz?

In der Geschichte, die nun schon reich an Beispielen ist, haben alle Befreiungsbewegungen auf der ganzen Welt sich von anderen Ländern helfen lassen: China, Algerien, Vietnam, Guinea-Bissau, Moçambique, Angola, Palästina, Oman usw. ... Die Frage ist, von wem und zu welchem Zweck? Ihr und alle, die solche Fragen stellen, müßtet am besten den politischen Charakter der 'Helfer' und der 'Unterstützten' kennen. Was die politische Situation im Land betrifft, die ist klar, ausgenommen natürlich für die Feinde der Völker.

Algerien (anfangs mit Marokko und Mauretanien – beim Gipfeltreffen von Nouadhibou) hat unser Recht auf Selbstbestimmung immer unterstützt, unantastbaren Grundsätzen gemäß; ... es unterstützt dieses Recht weiterhin ... mit anderen Mitteln, die die neue Situation erfordert.

Es tut nur seine Pflicht.

Wir sind stark genug, uns selbst gegen wen auch immer zu verteidigen. Wir bekräftigen aufs Neue, daß die Front nie von irgendwem manipuliert worden ist; daß sie den Kampf nur mit ihren eigenen begrenzten Mitteln aufgenommen hat. Wir wollen weder marokkanisch, noch mauretanisch, noch algerisch sein.

Die Etappen eines Kampfes

Unsere Vorfahren haben immer gegen Eindringlinge gekämpft ... zuerst gegen die Portugiesen – Päpstliche Bulle von Martin V. (1417 - 1431), die Portugal 'die Wüsten' im Süden von Cap Bojador zur Entdeckung freigab – ... die Spuren von portugiesischen Gräbern in den verschiedenen Gebieten sind der Beweis.

Dann kamen die Spanier, sie haben uns angegriffen, dann besetzt – Verträge und Übereinkünfte der Besetzung 1884 - 1924 - 1934. Wir haben sie immer bekämpft.

Auch Frankreich, als Kolonialmacht in Mauretanien und Algerien, hat sich eingemischt und mit Spanien einen Vertrag über die Festlegung der Grenzen abgeschlossen – 1900 südliche Region = Rio de Oro, 1934 nördliche Region = Saghiat Al Hamra. Zu der Zeit war Marokko unabhängig und überdies durch eine zwischen Sultan Mohamed Abdallah und Karl III. von Spanien geschlossene spanisch-marokkanische Konvention gebunden.

Frankreich, das wir gemeinsam mit unseren mauretanischen Brüdern sehr lange bekämpft haben, hat bei uns von neuem militärisch eingegriffen – am 10. Februar 1958, das war die Operation Ecouvillon.

Wie die Geschichte sich nie unter denselben Bedingungen wiederholt, so lügt sie auch nicht.

Die Verträge und Konventionen zwischen den französischen und spanischen Kolonialmächten hatten das einzige Ziel, sich die Gebiete zu erhalten. Sie haben sich Marokko und Mauretanien geteilt, wie sie sich ganz Afrika aufgeteilt haben. Man wiederholt die Geschichte nicht, man macht auch kein Kreuz drüber. Man zieht Lehren aus ihr. Alle Lehren. Wie immer es sei, die Völker sind seither ihren Weg gegangen; die Nachbarländer haben sich vom kolonialen Joch befreit. Marokko, Mauretanien, Algerien ... Algerien zum Preis von über einer Million Toten.

In den fünfziger Jahren haben hunderte unserer Männer als Soldaten der marokkanischen Nationalarmee gekämpft, um an der Befreiung Marokkos teilzunehmen und auch, um eventuell einmal schätzenswerte : Unterstützung bei unserer eigenen Befreiung zu haben.

Diese organische Kampfeinheit bedrohte den spanischen Kolonialismus natürlich, aber darüber hinaus auch die Strategie der Abkommen von Aix-les-Bains; denn die marokkanische Reaktion hat mit den französischen und spanischen Kolonialmächten paktiert, um die marokkanische Nationalarmee zu 'enthaupen'. (War das auch schon ein dreiseitiges Abkommen?)

In dieser kurzen Zeit sind hunderte von marokkanischen Soldaten und Soldaten aus unserem Land gefallen. Diese Lektion der Geschichte ist mehr denn je in unseren Gedächtnissen lebendig. Das

erklärt zweifellos zum großen Teil unseren entschlossenen Willen, uns zuerst auf uns selbst zu verlassen. Seit fast acht Jahren sind wir unablässig an der Arbeit, uns im Volk zu organisieren, geheime politische Zusammenkünfte zu machen, in kleinen Gruppen ... durchs ganze Land, zu Fuß, auf Kamelen.

Mitkämpfer sind außer Landes gegangen ... nach Marokko, nach Mauretanien, auf die Kanarischen Inseln, nach Spanien, um alle zu informieren und zu überzeugen, die von hier stammen: eingewanderte Arbeiter, Studenten, ehemalige Exilierte usw. ... So haben wir uns ganz natürlich und folgerecht zuerst an diejenigen gewandt, die wir zu der Zeit als 'progressive Brüder und nächste Nachbarn' betrachteten. Also an die marokkanische Opposition und den Präsidenten Mokhtar Ould Dadda, um unsere Bemühungen zu vereinigen und gemeinsam gegen die gemeinsamen Feinde sowohl im Inland wie im Ausland zu kämpfen.

Kein Groß-Staat

– Und Spanien?

– Die faschistische Regierung in Madrid hat 1967 versucht, auf unserem Boden eine spanische Kolonisierung durchzusetzen, zum Beispiel in dem sie auf systematische Christianisierung drängte. Dieser Versuch ist fehlgeschlagen; zum ersten, weil die Massen dieses Landes tief mit ihrer Kultur verwachsen sind, und zweifellos auch, weil die neuen Siedler fanden, daß das Land nicht reich genug war. Die guten Plätze waren schon besetzt von Händlern, hohen Verwaltungsbeamten, Militärrattachés. Und in der Wüste leben ...

Der zweite Fehlschlag war die Einsetzung eines Regimes im Solde Francos, geleitet von einer Partei von Notablen; zusammengeschnürt aus allen Ersatzstücken (PUNS).

Der dritte Fehlschlag endlich ist der verzweifelte Versuch, eine Vereinigung zwischen PUNS und Polisario herzustellen. Diese dicken kolonialistischen Schwindl sind üblich ... Aber man darf den Knüppel nicht vergessen.

Die spanische Repression hat ihn reichlich gebraucht und vor allem seit 1970 angesichts der Entschlossenheit der nationalen Bewegung (Dauernde Verhaftung von Nationalisten – Folter – Todesstrafen – wilde Repression gegen Demonstranten usw.)

Als Antwort auf die Entwicklung reaktionärer Manipulationen und auf die Repression hat die Front für den bewaffneten Guerilla-Kampf gestimmt.

Die marokkanische Opposition bekräftigt mit übergroßer Mehrheit, daß dieses Gebiet der Sahara zu Marokko gehört. Was sagen Sie dazu?

– Wir wollen nicht auf den juristischen Aspekt der Sache zurückkommen, da der Gerichtshof in Haag, der von Hassan II. und M. Ould Dadda ersucht wurde, dieses Problem zu 'klären', zu unseren Gunsten entschieden hat.

Wir werden nie die historischen, kulturellen, ökonomischen und brüderlichen Bande negieren, die uns mit allen Völkern des Gebietes verbinden, vornehmlich mit dem mauretanischen Volk, mit dem wir mehr als einen Zug gemeinsam haben. Wir haben nie abgelehnt und werden nie ablehnen, was auch geschehe, alle Möglichkeiten der Zusammenarbeit, sogar der Föderation mit diesen Völkern zu nutzen. Wir sind und werden sein für die Einheit des Maghreb, die Einheit Afrikas – Aber was für eine Einheit? Mit wem? Und wozu?

Denn, unsere Waffen in der Hand, lehnen wir jeden Expansionismus, jeden gewaltsamen Anschluß ab. Was man uns aufzwingen will, ist nicht mehr und nicht weniger als eine 'kolonialistische Pazifizierung' einer vergangenen Zeit, die unser Volk im vorigen Jahrhundert bereits erlitten hat ... Nur die Gegner haben sich geändert. Traurig, beschämend ist, daß diese Gegner sich 'unsere Brüder' nennen – Aber darauf fallen wir nicht herein; sie handeln nicht allein.

Man muß kein Marxist-Leninist sein, um zu begreifen, daß die Imperialisten (und ihre verbündeten compradores und Feudalen)

sehr große Interessen in unserem Land und in diesem Gebiet haben.

Wenn sie also sagen: „Laßt uns nur machen (aus brüderlichen Motiven?), wir teilen Euer Land in zwei Stücke, es wird unter marokkanisch-mauretanischen Brüdern aufgeteilt, und wenn Ihr Nein zu sagen wagt, werdet Ihr annektiert“, erweckt das bei uns eine alte traurige Erinnerung: die Konferenz von Berlin (1884), wo die große Aufteilung des afrikanischen Kontinents unter den westlichen Kolonialisten stattgefunden hat ...

– Muß man das sagen? Sie waren keine Brüder.

– Jetzt würden wir diesen fortschrittlichen 'Brüdern' gern ein paar Fragen stellen.

Warum unterstützen sie ihre Regierungen, wenn sie uns bekriegen?

Unser Gebiet mit Gewalt nehmen? Sind ihre nicht groß genug? Haben sie dort nicht genügend Reichtümer? Haben diese fortschrittlichen (Oppositions-)Parteien sich gefragt, ob die gewaltsame Teilung unseres Landes zur Folge hat die Beseitigung oder die Aufrechterhaltung:

– der ausländischen Militärbasen in diesem Gebiet;

– der ökonomischen und finanziellen Interessen der multinationalen amerikanischen, spanischen, französischen, deutschen Gesellschaften;

– der spanischen kolonialistischen Präsenz auf Centa-Melilla (Zaffarinsche Inseln);

– der fortschrittlichen 'Bruder'-Parteien oder der Regime, an die sie sich anlehnen?

Wer geht gestärkt aus der noch nicht realisierten Wiedereroberung der Sahara hervor? Wir kennen die Antworten auf diese Fragen sehr genau. Wir kennen die exakten Gründe, die die Tanks und Flugzeuge dieses neuen 'Bruder-Kolonialismus' lenken, der seinen Namen nicht nennen will.

Das geschieht nicht, um die Völker Mauretaniens und Marokkos 'glücklich zu machen' (wir kennen ihr Elend), nicht um uns von Spanien zu befreien (warum haben diese Brüder das nicht früher gemacht?), sondern um unsere Bodenschätze auszubeuten, um uns zu knechten und zu zwingen, der ausländischen und imperialistischen politischen Strategie zu dienen, Feind aller Völker dieser Region.

Es gibt sogar Stimmen von anderswo (die wir nicht um ihre Meinung gefragt haben), die übereinstimmend sogar die Existenz unseres Volkes leugnen ... und – da die Lüge zu groß ist – behaupten, daß wir aus wilden, nomadisierenden Völkerschaften (siehe die Erklärungen der früheren Könige von Marokko) zu spärlichen, vereinzelt Stämmen geworden sind.

Aber seit wann ist die Zahl der Einwohner eines Landes ein Kriterium für Leben oder Tod? Sind in der UNO nicht mehrere 'kleine' Staaten vertreten?

Wenn nämlich die Zahl der Einwohner eines Landes über Existenz oder Ausrottung eines Volkes entscheiden dürfte ... kann dieses Kriterium, das zumindest absurd ist, nach unserer Ansicht auf zweierlei Weise ausgelegt werden: wir könnten ebenso gut behaupten, die Bevölkerungszahl von 55 Millionen in Frankreich sei 'unzureichend', es müßte 55 251 000 Einwohner haben, um sich Groß-Staat nennen zu dürfen.

Wir lassen sie reden ... Aber handeln lassen wir sie nicht. Die Zeit arbeitet für uns; nach und nach wird die internationale Öffentlichkeit die Gerechtigkeit unserer Sache begreifen. Es fließen uns bereits Unterstützungen anderer Völker zu; immer mehr Regierungen erkennen unsere Republik an. Alle, die die Wahrheit über unseren Kampf ehrlich erkennen wollten und gesehen haben, sind es sich schuldig, das zu bezeugen, um die Köpfe aufzuklären – Das ist gerecht gegen uns. Es ist gerecht gegen alle Völker der Welt.

Unser Kampf ist nicht isoliert, andere Kämpfe werden unter anderen Himmelstrichen geführt, aus den gleichen Ursachen, gegen die gleichen Feinde, für die gleichen Ziele: 'Nationale Unabhängigkeit – Territoriale Integrität – Gerechtigkeit – Frieden mit allen Völkern

dieser Region und der ganzen Welt."

Wir wissen auch, daß es nicht genügt, diese Prinzipien zu bekräftigen, sondern daß nur Kämpfe zu ihrer Verwirklichung führen. Es gibt keine Wunder, die Wunder liegen in den Massen, aus der Unterdrückung wächst die Freiheit.

Wir haben gestern gekämpft, wir werden morgen kämpfen, und wenn es sterben heißt, sterben wir. – An der Geschichte (und an den Völkern) ist es, zu erkennen, warum die Feinde uns zur Gewalt gezwungen haben. Sie werden an ihrer eigenen Schwäche zugrundegehen.

Abid Med Hondo

Aus dem Bericht der Beobachterkommission der Internationalen Föderation für Menschenrechte (F.I.D.H.)

(...)

Die Existenz eines Volkes

Der Ursprung des Volkes von West-Sahara geht auf den Beginn des 16. Jahrhunderts zurück, als aus Yemen stammende Gruppen begannen, sich in der Sahara niederzulassen, nachdem sie von Marokko vertrieben worden waren, wo sie vergeblich versucht hatten, Fuß zu fassen.

Das Volk von West-Sahara wurde im übrigen stets von einer Gesamtheit von Stämmen gebildet, deren Genealogien praktisch alle ins 16. Jahrhundert zurückreichen.

Um genauer zu sein und ein Beispiel zu geben: in dem Friedens- und Handelsvertrag, der am 28. Mai 1767 zwischen Spanien und dem Kaiser von Marokko, Sidi Mohamed Ben Abdallah Ben Ismail geschlossen wurde, ist in Artikel 18 vorgesehen, daß: „Seine kaiserliche Majestät sich enthält, in Hinsicht der Niederlassung zu entscheiden, die Seine katholische Majestät südlich des Flusses Nun (ein Fluß im Norden der Provinz Tafaya in Marokko) zu schaffen gedenkt, denn sie kann für die Unfälle und Mißgeschicke, die daraus entstehen könnten, keine Verantwortung tragen, da ihre Souveränität sich nicht bis dorthin erstreckt und die wilden, nomadisierenden Völkerschaften, die dieses Land bewohnen, den Bewohnern von Canarien von jeher Schaden zugefügt und sie sogar in Gefangenschaft gesetzt haben.“

Seit sehr langer Zeit strukturiert sich das Volk von West-Sahara um eine Organisation, die Ait Arbin genannt, d.h. den Rat der Vierzig, der die Verantwortlichen aller bedeutenden Stämme umfaßt.

Diese Organisation des ganzen Volkes war stets auf Wahlfreiheit gegründet; es stand jedem Mitglied eines Stammes das Recht zu, sich an der Wahl des Oberhauptes seines Stammes zu beteiligen. Dieser Rat der Vierzig umfaßte alle Stämme und faßte alle notwendigen Beschlüsse für die Verteidigung des ganzen Volkes, die Zulassung von Ausländern im Land usw. So ist, die Existenz des Sahara-Volkes betreffend, der historische Beweis für seine seit sehr langer Zeit bekannte innere Struktur und sogar für die Genealogie der verschiedenen Stämme erbracht, die dieses Volk bildeten.

Die Schaffung der Polisario-Front, am 10. Mai 1973, modifizierte die politische Struktur dieses Volkes, mit freiwilliger Auflösung der Versammlung der Vierzig und der Neugruppierung um die Organe der Front unter nahezu einmütiger Zustimmung des Volkes von West-Sahara.

Die folgenden Auszüge aus den Berichten der Beobachterkommission der Vereinten Nationen vom 8. Juni 1975 beweisen, in welchem Maße das Sahara-Volk sich mit diesen neuen politischen Strukturen identifiziert. „Die Bevölkerung oder zumindest die übergroße Mehrheit der Befragten hat sich kategorisch für die Unabhängigkeit und gegen die territorialen Ansprüche Marokkos und Mauretaniens ausgesprochen.“

Dieselbe Kommission schließt, die Polisario-Front, die bis zur Ankunft der Kommission für eine Untergrundorganisation galt, hat sich als die herrschende politische Kraft im Lande erwiesen.“

„Überall im Land hat die Kommission Manifestationen beigewohnt, wo die Massen sich für die Front erklärt haben.“ Angesichts des Vorausgegangenen darf behauptet werden, daß West-Sahara vom 16. Jahrhundert an von einem Volk gebildet wurde, das sich überdies eine klar erkennbare Struktur gegeben hat, in die jeder auf dem Territorium lebende Stamm eingebunden war und ist. (...)

Genf, 9. Dezember 1976

Biofilmographie

Abid (Mohamed) Med (Medoun) Hondo, Geboren 1936 in Mauretanien. Arbeit in Frankreich als Koch in einem großen Restaurant. Tätigkeit für das Theater ab 1969 (als Darsteller und Regisseur).

Filme

Ballade aux sources (Kurzfilm)

Partout ou peut-être nulle part (Kurzfilm)

Soleil O (1965 - 1969)

Mes voisins (1971, Kurzfilm)

Les Bicots-nègres, Vos voisins (1975)

NOUS AURONS TOUTE LA MORT POUR DORMIR



herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, weiserstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31

11. internationales forum des jungen films

berlin 14. 2. – 24. 2. 1981

36

WEST INDIES

Les nègres marrons de la liberté
Die entlaufenen Neger der Freiheit

Land Frankreich/Mauretanien 1979
Produktion Soleil O/Yanek/I.P.C./R.T.A./O.N.M.C.

Regie Med Hondo
Buch Med Hondo, nach dem Stück
'Les nègriers' von Daniel Boukman

Kamera Francois Catonne
Dekor Jacques Saulnier
Ton Antoine Bonfanti
Choreographie Linda Dingwall
Musik Georges Raboll, Frank Valmont
Schnitt Youssef Tobni
Produktionsleitung Christine Gozlan
Regieassistenz Jean Léon, Abdul War

Darsteller
Familienvater Cyril Aventurin
Hotelbesitzer Fernand Berset
'Der Tod' Roland Bertin
Monsieur De la Pierre Gerald Bloncourt
Schwester Sœur Marie
Joseph de Cluny Toto Bissanteh
Der Abt Philippe Clevenot
Dame von der Unterstützungs-Bewegung
Vertreter der Monique Couturier
Arbeitgeber Jean Paul Denizon
Erster Akrobat Gabriel Giissant
Krankenschwester Elsie Haas
Monsieur Belleville Georges Hilarion
Monnerbourg Theo Legitimus
Der Parlamentarier Robert Liensol
Mireille Blanche Lolia
Mademoiselle Flocon Maithe Mansoura
Familienmutter Josy Mass
Colibrijoli Veronique Mucret
Der Mann Elliot Roy
Die Pächterin Louison Roblin
Flugblattverteiler Mario Santini
Assistentin aus den Antillen Tara Schaff
Verantwortungsträger aus der Politik Jean Pierre Sentier
Zweiter Akrobat Kassimo Sterling
Hotelchef Bernard Valdenegre
Sozialhelferin Helene Vincent
Arbeiter Andre Waber
Goncondor Louis Xavier
sowie 50 Tänzer und 250 Mitwirkende

Uraufführung September 1979, Venedig

Format 35 mm, Farbe, 1 : 1
Länge 110 Minuten

Inhalt

WEST INDIES erzählt von einer Insel im karibischen Meer, von der Geschichte des Volks der Antillen.

Gestern noch herrschte die Sklaverei: die kräftigsten Männer und Frauen werden zu Millionen dem afrikanischen Kontinent entrisen; zwangsweise werden sie auf Sklavenschiffe verfrachtet und auf öffentlichen Plätzen verkauft.

„Dank der außerordentlich hohen Profite, die der Sklavenhandel abwarf (900 bis 800 %), konnte der europäische Handel seine Unternehmungen selbst finanzieren und verschiedene Industrien für Verarbeitung schaffen, deren Aufschwung gleichzeitig den Beginn der Großindustrie markiert. Als Lieferant von Arbeitsmaterial und Rohstoffen hat Afrika also, wenn auch gegen seinen Willen, am wirtschaftlichen Aufschwung Europas partizipiert; diese Rolle wird Afrika auch weiterhin während der ganzen Kolonialzeit oder Neo-Kolonialzeit spielen. Der Sklavenhandel war für Afrika ein makabrer Wendepunkt, der diese Rasse zum fast völligen Verschwinden hätte bringen können, wie es mit den Indianern in Nord- und Südamerika geschah, umso mehr, als sich die Auswirkungen dieses Handels über ein halbes Jahrtausend erstrecken. Das war ein Aderlaß, von dem man sich fragt, wie dieser Kontinent ihm standhalten konnte.“

(Joseph Kizerbo, Histoire d'Afrique, Hatier, Paris)

Afrika hat also, wenn auch gegen seinen Willen, zum Entstehen anderer Völker Amerikas beigetragen – darunter auch zu dem der sogenannten karibischen Antillen.

Heute gibt es einen anderen 'Handel', der in umgekehrter Richtung abläuft: Tausende von Männern und Frauen möchten der Arbeitslosigkeit und dem Hunger in ihren Ländern entfliehen und verstärken die Reihen der Einwanderer ...

Gegenwart und Vergangenheit der Geschichte durchdringen sich. Die dauernde Symbolik so vieler Geschichten von Entwurzelung: das Meer und das Schiff, die 'langen Reisen ohne Rückkehr'. WEST INDIES spielt also von Anfang bis Ende auf einem Neger-sklaven-Schiff, das in der Originalgröße nachgebaut wurde ... im Eisenskelett einer der größten französischen Fabriken. Schock zweier Symbole, Zusammenprall von Schmerz und Hoffnung. Geschichte und Leben, Träger des kommenden Lichts: WEST INDIES ist ein großes Fresko, gesungen und getanzt in den heiteren Farben der Brüderlichkeit.

Kritik

Ich würde gerne sagen, daß der neue Film von Med Hondo eine musikalische Komödie ist, aber ich fürchte, daß dieser Ausdruck etwas zu leichtgewichtig klingt und keine genaue Vorstellung von einem Werk vermittelt, das zunächst ein politisches Pamphlet in Form einer gesungenen und getanzten satirischen Komödie ist. Der Regis-

seur hat darüber Erklärungen abgegeben: er hat an die Lektion Bertolt Brechts gedacht, ohne jedoch zu behaupten, dessen Schüler zu sein, indem er dieses *Schauspiel* inszenierte, das sich nicht in die traditionellen Regeln des Spektakulären einschließen läßt und sich der *Didaktik* nicht verweigert, weil es zum behandelten Thema eine möglichst klare Aussage machen will.

Das Thema ist die düstere Geschichte des Volks der Antillen im Verlauf von drei Jahrhunderten. Die massive Deportation von Sklaven nach West-Indien, wo aus Europa gekommene Kolonialherren billige Arbeitskräfte brauchen, und heute, eine andere, erzwungene Emigration, die in der Gegenrichtung verläuft, diesmal nach Frankreich, wo ebenfalls ein Bedarf an Arbeitskräften besteht (das Dekor des Films wurde symbolisch in einer Fabrikhalle eingerichtet). Früher waren die Sklaven im Zwischendeck der Neger-Schiffe angeketet und sangen ihre Klagelieder wie 'Afrika, meine Mutter'; heute sind sie gezwungen, sich in ein anderes 'Vaterland' zu begeben, und die Jumbos haben die Karavellen ersetzt.

Der Regisseur spricht in der ersten Person, im Namen des Volks der Antillen; er stattet seinen Film mit historischen Bezugspunkten aus, teils durch Kommentare aus dem 'off', teils durch lebende Bilder im Stil des Wachsmuseums Grévin. Er zeigt die Verhandlungen der Eingeborenen-Führer mit den Abgesandten der Weißen, um ihre Untertanen zum bestmöglichen Preis zu verkaufen; der einträgliche Verkauf des 'schwarzen Ebenholzes' auf Auktionen in Amerika; die einschmeichelnden Reden der Volksvertreter der Antillen, die den Arbeitslosen die trügerische Vision möglicher Arbeit im Mutterland ausmalen; die gewaltsame Unterdrückung aller Forderungen durch die Polizei; den Zynismus der Bourgeoisie und jener, die Schlaf verkaufen; die Bokassa-ähnliche Krönung eines kleinen Königs, der den Befehlen der Herrschenden aus Paris gehorcht. Er ironisiert die humanistischen Ausflüchte der Abolitionisten von einst, die 'legalistische' Vorsicht der Befürworter einer fortschreitenden Entwicklung zur Autonomie, die paternalistischen Reden aller derjenigen, die den Völkern in Übersee Gutes wünschen, Gutes aber auch, und da werden manche Leute mit den Zähnen knirschen, der syndikalistischen Utopie einer vollständigen Gleichheit der Rechte zwischen eingewanderten und einheimischen Arbeitern. Denn Med Hondo erwartet nichts von den Inhabern der Macht und den Besitzern der Produktionsmittel: die Freiheit der Menschen anderer Hautfarbe muß den Herrschenden 'entrisen' werden, stellt er fest, und deshalb schließt er seinen Film mit Bildern einer Revolte, die zwar historisch ist, aber vor der Kamera eine durchaus moderne Bedeutung gewinnt.

Der Nostalgie der Volkslieder, der naiven und sentimental Mytifikation vom Genre „Ich habe zwei Lieben, mein Land und Paris“, setzt er das fordernde Schlagwort „Diese Insel gehört uns“ entgegen, das auf Kreolisch den Autoritäten entgegengeschleudert wird. Wie die *entlaufenen* Neger von einst, die in den Busch gingen, um frei zu sein, wollen die Neger heute nicht die 'Entlaufenen' einer Freiheit sein, die in Inschriften auf öffentlichen Gebäuden verewigt ist, die man ihnen in der Praxis aber verweigert. Auf den Kettentanz vom Anfang des Films antwortet die Farandola vom Ende, bei der die Aufständischen, die Fackel in der Hand, das Beispiel Kubas als eine Hoffnung auf Befreiung feiern. Dieses Pamphlet steht der revolutionären Oper näher als der musikalischen Komödie: Lieder und Tänze sind ein kulturelles Zeugnis und kein 'divertissement'. Die Montage schiebt die Chronologie teleskopartig zu einer synthetischen Vision der Geschichte zusammen, Kamerabewegungen stellen in einer Einstellung die Sklaven von einst den Ausgebeuteten von heute gegenüber, das Ganze in einem erstaunlichen Dekor, das auch aus der Szenerie eines Musicals stammen könnte. Aber der Film erinnert weniger an *West Side Story* als vielmehr an die satirischen Pamphlete eines anderen Afrikaners, der daran gewöhnt ist, das Erbe 'unserer Vorfahren, der Gallier' zu denunzieren: Ousmane Sembène. Dieses klarsichtige und korrosive Werk hat den Verdienst, das gute antkolonialistische Gewissen zu erschüttern, gleichzeitig aber auch die Ausbeuter von gestern und heute zu entlarven: ich hoffe, daß es nicht das Opfer einer Konspiration des Schweigens oder eventueller formaler Einwürfe werden wird, die nur das Alibi einer Verurteilung des Inhalts wären.

Marcel Martin, Ecran 79, Nr. 84, Oktober 1979

Biofilmographie

Med Hondo (eig. Abid Mohamed Medoun Hondo), geb. 1936 in Mauretaniens. Mit 25 Jahren nach Frankreich, dort Arbeit in verschiedenen Berufen, u.a. als Koch in einem Restaurant. Ausbildung und Tätigkeit als Bühnendarsteller in Stücken von Aimé Césaire, Bertolt Brecht, Kateb Yacine, Leroi Jones u.a. 1966 Gründung der Theatergruppe 'Shango' mit Schauspielern von den Antillen und aus Afrika zur Aufführung von Stücken afrikanischer Autoren. 1969 erste Filmarbeit (*Soleil O*) mit eigenen Mitteln an den Wochenenden.

Filme

Ballade aux sources (Kurzfilm)

Partout ou peut-être nulle part (Kurzfilm)

Soleil O 1965 - 69 (Forum 1971)

1971 *Mes voisins* (Kurzfilm) (Forum 1971)

1975 *Les bicots-nègres vos voisins*

1977 *Nous aurons toute la mort pour dormir* (Forum 1977)

1979 WEST INDIES

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welserstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31

17.internationales forum des jungen films berlin 1987

17

37.internationale
filmfestspiele berlin

SARRAOUNIA

Land	Burkina Faso/Frankreich
Produktion	Les Films Soleil Ô
<hr/>	
Regie	Med Hondo
nach dem gleichnamigen Roman von Abdoulaye Mamani	
<hr/>	
Kamera	Guy Famechon
Musik	Pierre Akendengue, Abdoulaye Cissé
Ton	Vartan Karakeusian
Dekor	Jacques d'Ovidio
Zeichnungen	Ben Sekou
Schnitt	Marie-Thérèse Boiché
Kostüme	Julie Lherm
Requisite	Gabriel Jamet
Maske	Gill Robillard
Licht	Serge Valezy
Script	Carole Marquand
1. Regieassistent	Angelo Pastore
2. Regieassistent	Abdoul War, Paul Zoumbara, Madi Pafadnam, Aboubacar Traore, Cheik Fanta Madi Camara
1. Kameraassistent	Michel Gottdiener, Dominique Pinto
2. Kameraassistent	Martin Legrand
Bühnenbildassistentz	Joseph Kpobly
Tonassistentz	Lamoussa Nignan
Spezialeffekte	Jean-Louis Trinquier
Mischung	Jean-Paul Loublier
Aufnahmeleitung	Jean-Marc Pertus, Drissa Aouba, Pierre-Olivier Baudin, Joseph Traore, Sidi Mahomed, André Sankara, Dieudonne Zougrana
Produktionsleitung	Michel Moitessier
<hr/>	
Darsteller	
Sarraounia	Aï Keita
Hauptmann Voulet	Jean-Roger Milo
Hauptmann Chanoine	Féodor Atkine
Dr. Henric	Didier Sauvegrain
Leutnant Joalland	Roger Mirmont
Leutnant Pallier	Luc-Antoine Diquero
Sergeant Boutel	Jean-Pierre Castaldi
Coulibaly	Tidjani Ouedraogo
Feldwebel Laury	Wladimir Ivanosky
Kavallerieunteroffizier	
Tourot	Didier Agostini

Oberst Klobb	Jean Edmond
Leutnant Meynier	Philippe Bellay
Dawa	Tagara Yacouba Traore
Baka	Aboubacar Traore
Gogue	Abdoulaye Cissé
Dan Zaki	Jean-François Ouedraogo
Amina	Florence Bewendé
Der Gesandte des Emirs	Hama Gourounga
Serkin Gobir	Baba Traore
Serkin Arewa	Djibril Sidibe
Der Emir von Sokoto	Sekou Tall
Amenokal	Rajoun Tapsirou
Makoni	Jacob Sou
Targuia	Temeddit Ag Hoye
Krieger Baka	Ben Indriss Traore

Uraufführung 27. August 1986, Montreal

Format 35 mm, Cinemascope, Farbe
Länge 120 Minuten

Der dem Film zugrunde liegende Roman von Abdoulaye Mamani erschien 1980 in Verlag Editions L'Harmattan.
Sprache des Films: Djula, Französisch

'Süße Sarraounia, ich fürchte Dich, denn Du bist die große Zauberin. Ich achte Dich, denn Du bist meine Königin. Ich verehere Dich, denn Du bist mein Gott. Ich rühme Dich, denn Du bist die Stärkste, Du bist das Auge und die Ehre der Aznas. Süße Sarraounia, mit eiserner Hand zermalmt Du Deine Feinde wie die Pantherin die Knochen ihrer Beute.'
(Text eines Liedes aus SARRAOUNIA)

Zu diesem Film

Dies ist eine wahre Geschichte. Sarraounia, die Königin, hat tatsächlich gelebt, und ihre Geschichte wurde von nigerischen Zaubereisen und Historikern wahrheitsgetreu überliefert. Abdoulaye Mamani hat dies zu seinem Roman inspiriert, Med Hondo zu seinem Film. Diese Geschichte wurde aus Archivunterlagen des ehemaligen Kolonialministeriums rekonstruiert und beruht auf Tatsachen und heroischen Taten, die sich in einem bestimmten Abschnitt der französischen Kolonialgeschichte ereigneten.

Ein von den beiden Hauptmännern Voulet und Chanoine befehligtes Militärkorps rückt am 2. Januar 1899 im Sudan (Französisch-Äquatorialafrika) aus, mit dem Auftrag, den Vormarsch des 'schwarzen Sultans' Rabah zu stoppen, der dabei ist, sich im Herzen Afrikas ein Königreich zu erobern.

Die Hauptmänner und ihre afrikanische Söldnerlegion verbreiten überall Angst und Schrecken.

Um dem Vernichtungsfeldzug dieses Korps und seiner Befehlshaber ein Ende zu machen, nimmt Oberst Klobb die Verfolgung auf. Sarraounia, die Königin der Aznas, ist beunruhigt und bekümmert. Man berichtet ihr von Greueln, Massakern, Gefangennahmen und Zerstörungen. Die so stolze wie kühne Sarraounia, Sinnbild

der Unabhängigkeit und des Friedens, die großzügige und empfindsame Frau und treusorgende Monarchin ihres Volkes, vertraut sich ihrem Adoptivvater an. Dieser weilt sie in die Geheimnisse und Kräfte des Lebens ein, offenbart ihr Kriegslisten und Zaubersprüche, woraufhin die Königin beschließt, den Kampf mit dem anrückenden Feind aufzunehmen, der sie zu umzingeln droht. Der machtrunkene Voulet kennt trotz anderslautender Werbung seiner Vorgesetzten kein Pardon.

Es kommt zu einem heftigen Kampf ...

Unter der bleiernen Sonne von Burkina Faso

Sieben Jahre waren für die Produktionsvorbereitungen vonnöten, sieben Jahre an Hoffnungen und Enttäuschungen, Überzeugungskraft und Wut, an eiserner Entschlossenheit, im steten Wechsel zwei Schritte vor und einen zurück zu gehen.

Der mauretanische Regisseur Med Hondo (*Soleil O*) hat zahlreiche Hürden überwinden müssen, bis er endlich mit den Dreharbeiten zu SARRAOUNIA beginnen konnte.

Die Geschichte ist wahr und grausam. „Ich stelle fest, daß über die Geschichte des afrikanischen Kontinents völlige Unkenntnis herrscht, selbst bei Afrikanern“, sagt Med Hondo. „Es ist wichtig, diese Geschichte zu erzählen, zu zeigen und zu kennen.“ Die Rollen der acht französischen Soldaten, jener abscheulichen Produkte eines abscheulichen Systems, besetzte Med Hondo bewußt nicht mit bekannten Gesichtern. Ihm ging es in seinem Film vor allem um Authentizität und Glaubwürdigkeit. Jean-Roger Milo (*Les enragés, Les loups entre eux*) und Féodor Atkine (*Pauline à la plage*) verkörpern die beiden befehlshabenden Offiziere, zwei gegensätzliche und einander zugleich ergänzende Charaktere und Schauspieler, bei denen sich Brutalität mit Raffinement paart, Instinkt mit Überlegung, Gewalt mit Feinheit. Jede Figur wurde eingehend in den Archiven recherchiert, jede weist in diesem Prozeß zunehmender Gesetzlosigkeit besondere und kennzeichnende Verhaltensmerkmale auf. Alle Schauspieler sind vor der Kamera von erstaunlicher Überzeugungskraft: Didier Agostini, Jean-Pierre Castaldi, Luc-Antoine Diquero, Wladimir Ivanosky, Roger Mirmont und Didier Sauvagrain.

Hier, in Burkina Faso, dem früheren Obervolta, wo der größte Teil der Dreharbeiten vonstatten geht, zeigt sich Med Hondos erbitterte Entschlossenheit, mit den täglichen Widrigkeiten fertig zu werden. Das Geld kommt nur tropfenweise. Die Hitze, die Spannung, der Umfang des Projekts (12 Wochen Drehzeit, 800 Statisten, Cinemascope, 17 Millionen Francs), die Entlassung mehrerer Mitarbeiter, alles wirkte zusammen und drohte mehrmals die Dreharbeiten zum Scheitern zu bringen.

Christophe d'Yvoire, in: *Première*, Paris, Juli 1986

Kritik

Auf der linken Seite, der afrikanischen, ist dieser Film die Geschichte einer vortrefflichen schwarzen Königin, jung und schön, die gegen die aus Europa gekommenen brutalen Eroberer kämpft. Auf der rechten Seite, der französischen, ist dies eines der finsternsten Kapitel der sogenannten 'Kolonialepoche'.

Der mauretanische Filmemacher Med Hondo hat sich nicht geschaut – zu einem Zeitpunkt, da die Auseinandersetzungen um die Dritte Welt in vollem Gange sind –, die Verfechter einer beispielhaften Kolonisation (wie Pascal Bruckner in *Le sanglot de l'homme blanc*) zu brüskieren und die Anhänger von Filmen wie *Fort Saganne* anzugreifen, einem dem Bilderbogen von Epinal vergleichbaren Streifen über unsere Soldaten in Afrika.

Was hier dargestellt wird, ist nicht erfunden, sondern beruht auf Tatsachen: wie die blutünstige Rotte aus dem Korps von Voulet und Chanoine 1899 eine ganze Niger-Region verwüstete. Angesichts der Greuelthaten beschloß die französische Regierung, *Schaden von Frankreich abzuwenden* und eine gesonderte Abteilung unter dem Kommando des Obersten Klobb zu entsenden, um Hauptmann Voulet Einhalt zu gebieten. Voulet warnte den

Oberst, daß er mit Frankreich gebrochen habe und gegen ihn kämpfen werde. Die verwirrten Söldner desertierten bis auf eine kleine Schar von Getreuen. Leutnant Chanoine (dessen Vater, seines Zeichens General und Verteidigungsminister für einen Tag, aus Protest gegen die Revision im Dreyfuß-Prozeß demissionierte) wurde schließlich in einem Scharmutzel getötet und Voulet von seinen letzten Getreuen hingerichtet.

Jacques-François Rolland hat diesen schurkischen Handstreich in 'Le grand capitaine' erzählt. Med Hondo hat dem die wenig bekannte Episode des Widerstandes gegen die Eindringling hinzugefügt, den Sarraounia anführte, die Königin der Aznas, einem kleinen Volk der Niger-Region, dessen Schicksal der nigerische Schriftsteller Aboulaye Mamani in einem Roman festgehalten hat.

Sarraounia, dargestellt von Aï Keïta, ist eine ungewöhnliche junge Frau, Kriegerin und gefürchtete Fetischpriesterin. Doch die aus getrocknetem Lehm errichteten Mauern ihrer Festung halten dem Kanonenfeuer der Söldnerkolonne nicht stand, sie zieht sich in den undurchdringlichen Dschungel zurück und führt von dort aus den Kampf weiter.

Die in Burkina gedrehten Kriegsszenen – Schlachten und Hinterhalte, Kämpfe mit Bogen und Gewehren, überfüllte Lager mit den Frauen der Schützen und der Spahis*, Saufgelage der weißen Offiziere – bilden die Kulisse dieses großen Schauspiels. Die französischen Akteure, vor allem Jean Roger Milo (Voulet) und Féodor Atkine (Chanoine), sind ausgezeichnet. Die Figur der Sarraounia hingegen ist vielleicht ein wenig zu idealisiert dargestellt, um rund um zu überzeugen.

Doch es steht außer Frage, daß Med Hondo – nach *Soleil O, Les bicots-nègres, vos voisins, Nous aurons toute la mort pour dormir* und *West Indies* – mit SARRAOUNIA das erste große Filmpiece des schwarzafrikanischen Kinos gelungen ist.

Claude Wauthier, in: *Le Monde*, Paris, 26, 11. 86

*Spahis, arabische Kavalleristen im französischen Heer

Muriel Fletcher im Gespräch mit Med Hondo

Frage: Was hat Sie veranlaßt, SARRAOUNIA als Sujet für Ihren Film zu wählen und sieben Jahre Ihres Lebens darauf zu verwenden?

Hondo: Dafür gibt es mehrere Gründe. Angefangen mit der traurigen Wirklichkeit, der sich die afrikanischen Filmemacher gegenübersehen. Aufgrund der Tatsache, daß unsere Kinematographien, genauer gesagt die afrikanischen Kinomärkte, brachliegen, finden in unseren Ländern zwar Filme aus aller Welt Aufnahme, nur nicht die eigenen, die afrikanischen Filme. Darum gibt es auch keine Mittel für eine afrikanische Produktion. Kurzum, die Filmemacher unseres Kontinenten befinden sich in der verhängnisvollen Lage, zugleich Aufnahmekünstler, Produzent und Regisseur sein zu müssen. Sie sind gezwungen, viel Zeit in die Produktionsvorbereitung ihrer Filme zu stecken. Das ist der erste Aspekt, mit dem sich ein afrikanischer Filmemacher, ob aus dem Norden, Süden, Osten oder Westen, ob er in Afrika lebt oder anderswo, herumschlagen muß. Der zweite Aspekt ... warum ich mich für eine nigerische Heldin, für SARRAOUNIA entschieden habe? Nun, ich wollte zunächst einmal eine authentische Geschichte erzählen.

Alles, was sich in dem Film zeigt, läßt sich in der französischen Nationalbibliothek und der Bibliothek des ehemaligen französischen Kolonialministeriums anhand der Zeugnisse der Kolonisatoren verifizieren. So viel zum europäischen Teil des Drehbuchs. Der afrikanische Teil des Films beruht auf einem Roman von Aboulaye Mamani, einem nigerischen Historiker, Dichter und Schriftsteller, der sein Werk nach mündlichen Überlieferungen gestaltete und die Alten befragt hat, die Sarraounia einst kannten. Sie müssen wissen, daß diese Frau im Niger wie wir vor lebendig ist. Sobald eine Sarraounia stirbt, nimmt eine andere ihre Platz ein. Natürlich gibt es das einstige Königreich nicht mehr. Heute existiert nur noch ein kleines Dorf mit etwa zwanzig Hütten, und dort lebt Sarraounia noch immer. Die Vergangenheit ist stets präsent. Mein Film beruht

also auf historischen Fakten, die allen Völkern des Nigers und auch anderen bekannt sind, für die Sarraounia bis zum heutigen Tag existiert. Afrika ignoriert seine Geschichte. Wir anderen Afrikaner kennen unsere Vergangenheit nicht, in der die Frauen eine außergewöhnliche Rolle spielten, die wir verschweigen. Mit einer Ausnahme: dem Schriftsteller Abdoulaye Mamani. Abgesehen von Sarraounia hat es noch weitere Heldinnen gegeben: ich denke beispielsweise an Jinga aus Angola, an Beatrice aus dem Kongo, an Ranavalona aus Madagaskar, um nur einige wenige zu nennen. Wieviele Frauen hat es in der Geschichte unseres Kontinents gegeben, die die Männer an Mut und Entschlossenheit übertrafen?!

Frage: Jene Sarraounia, der Sie Ihren Film gewidmet haben, gewann Ende des letzten Jahrhunderts bei den Angehörigen ihres Stammes, den Aznas, ein ungewöhnliches Ansehen. Wie läßt sich ihre Ausstrahlung verstehen? Diese Frau, die keine Kinder haben konnte, deren Vater und dessen Stammesbruder ihr alles Wissen anvertraut hatten, erwies sich als große Strategin; sie organisierte den Widerstand gegen die Franzosen und zwang sie zum Rückzug, was in deren Reihen zu einem regelrechten Aufstand führte, zu einer Meuterei, die auch auf die schwarzen Füsiliere übergriff, mit deren Hilfe die französischen Soldaten ihren Vorstoß in Afrika unternahm.

Hondo: Diese Frau hat in der Tat eine sehr weitreichende Ausbildung genossen. Seit frühester Kindheit war die kleine Sarraounia auswählt und dazu prädestiniert, die Aznas zu erretten. Bevor sie Königin wurde, mußte sie sich jedoch bewähren. Sie erinnern sich: einmal greift eine andere Stammesgemeinschaft der Region Sarraounia an, um sie zur Übernahme ihres Glaubens zu bewegen, was sie ablehnt. Es waren Fulanis.

Frage: Ihre Heldin hat auch anderen Stämmen, die nicht gleichen Glaubens waren, ihre Hilfe angeboten. Sie schlägt ihnen vor, vereint gegen den Vormarsch der Franzosen zu kämpfen.

Hondo: Genau. Sie regiert in einer Enklave eines muslimischen Königreichs, doch sie selbst ist keine Muslimin. Der Herrscher des Königreichs Arewa schreckt selbst vor Verrat nicht zurück und heißt die Unterdrücker willkommen, weil es geschrieben steht, daß dereinst Eroberer ins Land einfallen, die stärker sind als sie. Der Sohn dieses Königs wiederum schließt sich mit seinen Kriegern Sarraounia an. In meinem Film gibt es nicht den bösen Franzosen und die guten Afrikaner. Es gibt Widersprüche bei den einen wie bei den anderen. Die Geschichte lehrt uns, daß jeder Verrat von Afrikanern selbst herbeigeführt wurde. Wir dürfen nicht vergessen, daß diese kleine Zahl von Europäern sich mit Abertausenden von schwarzen Schützen umgab, mit Söldnern also, um diese Region Afrikas zu erobern. Die Macht der Kolonisatoren beruhte auch auf ihrem Geschick, die Kolonisierten zu spalten. Ich sprach vorhin von der Toleranz, die die Afrikaner oftmals bewiesen haben. Es ist richtig, daß wir sie heute, nach all den Schlägen, die wir einstecken mußten, streckenweise verloren haben. Doch damals wurde ein Fremder bei seiner Ankunft willkommen geheißen. Und die Weißen wurden anfangs mit offenen Armen empfangen. Es war für sie darum ein Leichtes, Handelsniederlassungen und später Missionen zu gründen. Dadurch ermutigt, entwickelten sie bald schon Strukturen der industriellen Sklaverei. Die Sklaverei ist ein universelles Phänomen, in Afrika aber wurde sie von den mächtigsten Ländern der damaligen Epoche industriell organisiert: von Franzosen, Engländern und Portugiesen, die sich anschiekten, Afrika zu zerstückeln.

Frage: Sie sprachen vorhin von Abertausenden von Schützen, die unter weißen Offizieren dienten. In Ihrem Film sind sie Legion. Wo haben Sie sie gefunden? Diese Frage ist eng geknüpft an die Hilfe, die Ihnen ein dem Niger benachbartes Land gewährte, dem Niger, wo Sie Ihrem Film drehen wollten, weil es im Süden ist, unweit der heutigen Grenze von Nigeria, wo Sarraounia einst lebte.

Hondo: Es ist im Grunde doch ganz normal und legitim, daß ich meinen Film in der Region drehen wollte, aus der meine Protagonistin stammt. Ich begann darum den Film im Niger vorzubereiten. Ich hatte bereits einen Monat gedreht, als ich zufällig aus der Zeitung erfuhr, daß aus meinem Film nichts werden

würde. Bis heute verstehe ich nicht, was eigentlich passiert ist. Aber bevor ich meine Koffer packte, habe ich dafür gesorgt, daß die Fakten schriftlich festgehalten werden und habe meine Anwälte gebeten, das Notwendige mit den Verantwortlichen des O.R.T.N. (Office de la Télévision Nigérienne) zu regeln. Das Dokument gibt es. Darin steht, daß ich gegen den nigerischen Staat keinerlei Vorwürfe erhebe. Ich habe Wichtigeres zu tun. Aber ich wiederhole, bis heute weiß ich nicht, warum man mir in den Rücken gefallen ist. Ich bin immerhin 25.000 km im Niger gereist. Und die Mehrzahl der Nigerer war so stolz, daß eine ihrer Heldinnen auf die Leinwand kommen sollte ... Sie zeigten sich so hilfsbereit ... Minister ... Gouverneure ... selbst der Staatschef. Tatsache jedenfalls ist, daß der Niger einen Rückzieher gemacht hat. Schade, schade für sie, denn mein Film ist zustande gekommen; es gibt ihn, für das nigerische Volk, für den Niger, für Afrika, für den Rest der Welt.

Frage: Wird Ihr Film im Niger gezeigt werden?

Hondo: Das hängt von den Nigerern ab. Wenn sie ihn wollen, können sie ihn haben.

Frage: Kommen wir zu den Dreharbeiten zurück, die in Burkina Faso stattfanden.

Hondo: Ja, in Burkina Faso, dem viertärmsten Land der Erde, dessen Hauptstadt Ougadougou zugleich auch die afrikanische Filmmetropole ist, denn dort wird alle zwei Jahre das Festival des afrikanischen Films (FESPACO) ausgerichtet. Das ist vermutlich auch der Grund, warum die Behörden von Burkina Faso für Filmkultur so aufgeschlossen sind, einer in anderen Ländern des Kontinents leider arg vernachlässigten Domäne. Dank dieses Festivals konnten die Regierenden mit eigenen Augen sehen, in welchem Maße ihre Landsleute das Kino lieben. Ob Bauern oder Städter, Junge oder Alte, sie stehen oft stundenlang geduldig in der Reihe, um einen afrikanischen Film zu sehen. Ich habe sie einmal gefragt, warum sie es tun. Die Antwort war stets: „Wir wollen afrikanische Filme sehen, gedreht von Afrikanern.“ Um auf die Dreharbeiten von SARRAOUNIA zurückzukommen; ich habe Hauptmann Sankara aufgesucht und ihm sowie den Mitgliedern seiner Regierung die Sachlage geschildert. Ich sagte ihnen: „Diese Geschichte verdient es, verfilmt zu werden.“ Daraufhin haben sie mich mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln unterstützt. Sie haben mir geliehen, was immer sie konnten: einen Wagen aus dem Ministerium für Wasser, einen LKW von der Sparkasse, Decken ..., um nur einige Beispiele zu nennen. Ich will damit nur sagen, daß sie ihrerseits alles dransetzten, damit der Film entstehen konnte.

Frage: Und nicht zu vergessen die Hilfe der Armee ...

Hondo: Mir standen 200 Militärangehörige für die gesamte Dauer der Dreharbeiten zur Verfügung. Vor allem aber – und das ist das wesentliche – stellte man mir keinerlei Bedingungen. Man hat mir nie gesagt: „Du mußt dies oder jenes tun, du mußt unsere Revolutionsregierung erwähnen ...“ Niemand! Sie haben mich den Film drehen lassen. Sie waren da, wenn es Probleme gab und Probleme gab es haufenweise, und sie halfen mir, sie zu lösen. Ich betone, daß die von Burkina Faso gewährte Hilfe die einzige ist, die es ermöglicht, daß die Geschichte Afrikas lebt, d.h. indem man dafür Filmemacher einspannt, ihnen hilft, damit sie ihre Ideen bis zu Ende ausführen und sie gleichzeitig herausfordert, ihre Ideen auch zu realisieren. Man muß sie dabei auch in Ruhe lassen; andererseits muß man die Filmemacher auch dazu bringen, Verantwortung zu übernehmen; wenn sie dabei scheitern, hat man das Recht, sie zu bestrafen!

Frage: Lassen Sie uns jetzt auf die Schauspieler zu sprechen kommen. Es gibt ein Dutzend europäische Berufsschauspieler, darunter sind vor allem Didier Agostini, Jean-Roger Milo und Féodor Atkine zu erwähnen, die in ihrer Rolle als Offiziere auf der Suche nach neuen Territorien für Frankreich erstaunlich überzeugend sind, und Hunderte von afrikanischen Akteuren. Kommen die alle aus Burkina Faso?

Hondo: Ja, ausnahmslos! Es gibt im Land eine Vereinigung von Filmemachern, aus deren Reihen ich ein Dutzend als Schauspieler

gewinnen konnte. Aber 90 % meiner Darsteller sind Männer und Frauen aus dem Volk, die ich in sechsmonatiger Arbeit ausgesucht habe. Ich habe ihnen gesagt: „Du verkörperst die und die Person. Hier ist Deine Rolle, nimm sie mit, geh nach Hause und lerne sie auswendig. Und morgen machen wir Probeaufnahmen. Wenn Du gut bist, behalte ich Dich, wenn nicht, bringe ich Dich nach Hause.“

Frage: Ai Keitas Sarraounia ist wunderbar, einfach grandios. Ist sie vom Fach?

Hondo: Keineswegs! Das ist eine junge Frau, die im Gesundheitsministerium arbeitet, eine Kollegin und Freundin, der ich zufällig begegnet bin, nachdem ich bereits Hunderte von Probeaufnahmen mit anderen Frauen gemacht hatte. Ich habe gesagt: „Das ist sie – Sarraounia!“ Doch man muß die Gepflogenheiten respektieren, muß den Ehemann um Erlaubnis fragen, seine Einwilligung und die ihrer Familie einholen. Der Mann war außergewöhnlich. Er hat mir nicht die geringste Bedingung gestellt. Er sagte nur: „Wenn sie einverstanden ist, kannst Du sie mitnehmen, wohin Du willst. Sie ist Deine Königin.“

Frage: Ai Keita ist in der Tat majestätisch. Wird sie auch in Zukunft filmen oder kehrt sie wieder ins Ministerium zurück?

Hondo: Das hängt leider nicht von ihr ab, sondern von der Kinosituation in Afrika und Burkina Faso. Ich denke, daß nach meinem Film zahlreiche Filmemacher sie als Schauspielerin entdecken werden.

Frage: Abgesehen von den Schauspielern, deren Leistung und Spontanität bemerkenswert ist, sollte man auch die Musik im Film erwähnen, die ungewöhnlich ist und im Vorspann bereits mit Gitarrenakkorden einsetzt und dann abgelöst wird von Balafon, Kora und Gesang. Was hat sie zu dieser Wahl veranlaßt?

Hondo: Es gibt in der Tat zwei verschiedene Musiktteile. Auf die Musik im Vorspann, auf das Hauptthema, das Pierre Akendenge komponiert hat, folgen die traditionellen Gesänge und die Musik, die Abdoulaye Cissé komponiert hat, ein in Burkina sehr bekannter Künstler. Darüber hinaus gibt es den Gesang der Fusieliere, der von Kompaore stammt, einem Darsteller, der einen der Rädelführer verkörpert, der ihn auch vorträgt und sich gleichzeitig auf dem Balafon begleitet. Dadurch, daß ich die Verantwortung für die Musik auf mehrere Komponisten verteilte, habe ich eine größere Bandbreite und kann den Leuten, die Talent haben, zugleich eine Chance geben. Für mich ist Pierre Akendenge ein großer, wenn nicht gar der größte afrikanische Musiker. Ganz zu Anfang gab ich ihm das Drehbuch zu lesen. Und nachdem der Film fertig war ... nach all den Schwierigkeiten, mit denen ich zu kämpfen hatte, konnte er es kaum fassen ... Ich rief ihn in Libreville an und sagte: „Das Wunder ist vollbracht. Komm! Du kannst Deine Musik aufnehmen, an der Du so lange gearbeitet hast.“

Frage: Ihr Film ist nicht nur großartig, sondern auch für ein europäisches Publikum äußerst lehrreich und ein Anstoß zum Nachdenken. Kann er aber in Afrika bei den gegebenen Verleihschwierigkeiten überhaupt gezeigt werden?

Hondo: Lassen Sie es mich so sagen: ich würde den Film gerne allen Staatsoberhäuptern Afrikas vorführen, wirklich allen ... Nicht damit sie mich zu meinem Film beglückwünschen, sondern um ihnen zu zeigen, daß die Afrikaner in der Lage sind, Kinofilme zu drehen, die internationalem Vergleich standhalten. Dazu bräuchte man nur den afrikanischen Kinomarkt zu organisieren, die afrikanische Kinematographie und Filmindustrie, die dem Staat Einnahmen sichern und das Kino unseres Kontinents finanzieren würde. Wir verlangen kein Geld von unseren afrikanischen Regierungen, die immer – übrigens zu recht – sagen: „Wir sind arm, es gibt Wichtigeres als Kino.“ Ein Argument, das oft und gern vorgebracht wird. Seit 20 Jahren sage ich, daß es möglich ist, die Märkte von Verleih und Kinoauswertung zu organisieren, damit zuerst die Afrikaner den Film sehen, den einer ihrer Brüder gemacht hat. Ich sage auch, daß es möglich ist, Gelder für die Staatskasse und die afrikanische Filmproduktion zu erwirtschaften. Beim gegenwärtigen Stand der Dinge ist es wohl richtig, daß

unsere Staatschefs Wichtigers zu tun haben – und nichts geschieht. Ich wende mich darum an die Kinobesitzer und Filmverleiher unseres Kontinents, damit sie nach meinem Film fragen: Ich stehe zu ihrer Verfügung.

Frage: Sie haben sieben Jahre Ihres Lebens für SARRAOUNIA geopfert. Die Kritiker sind der Ansicht, daß sich die Mühe gelohnt hat. Sind Sie bereit, sich auf ein neues Abenteuer einzulassen?

Hondo: Vor allem wünsche ich mir, daß der Film mir wieder einbringt, was ich ausgegeben habe. Das wäre schon ein enormer Erfolg. Und wenn er darüber hinaus noch einen Gewinn einspielen würde, den ich an all jene weitergeben könnte, die mir geholfen haben, d.h. Burkina Faso, mein Team, wäre ich der glücklichste Mensch auf Erden. Ich könnte auch ein bahnbrechendes neues Projekt in Angriff nehmen (an Ideen mangelt es mir wie meinen afrikanischen Kollegen nicht). Aber ich muß Ihnen gestehen, daß es schwerfällt, sieben Jahre seines Lebens für eine Arbeit hinzugeben. Bei diesem Tempo werde ich nicht eben viele Filme realisieren können.

Frage: Dennoch frage ich Sie, was werden Sie als nächstes machen?

Hondo: Ich würde gerne im Kongo drehen. Aber mehr möchte ich im Augenblick nicht darüber sagen.

Das Gespräch mit Med Hondo führte Muriel Fletcher, Journalistin der BBC, im November 1986

Biofilmographie

Abid (Mohamed) Med (Medoun) Hondo, geb. 1936 in Mauretanien, arbeitete zeitweise in Frankreich als Koch in einem großen Restaurant. Tätigkeit für das Theater ab 1969 (als Darsteller und Regisseur). Hondo „drehte polemisch-didaktische Filme über die Situation der Afrikaner in Frankreich und über die rassistischen Vorurteile der Europäer gegenüber Afrikanern (*Soleil Ô*, 1971, *Les bicots-nègres*, *vos voisins*, Die Neger-Kaffern, Eure Nachbarn, 1974), bemerkenswert durch ihre Schärfe, aber auch (besonders *Soleil Ô*) durch ihre eigenwillige, manchmal theaterhafte, verfremdete Dramaturgie. *Les bicots-nègres* geht auf die Rolle des Kinos in Afrika, aber auch auf die Arbeitskämpfe von Afrikanern in Paris ein. In der spanischen Sahara drehte Med Hondo *Nous aurons toute la mort pour dormir* (Wir werden den Tod haben, um zu schlafen, 1977), eine Reportage über den Unabhängigkeitskampf der Polisario-Bewegung, die durch die Qualität ihres Bildmaterials faszinierte und entschied die Partei des Saharai-Volkes ergriff.“ (U. Gregor, Geschichte des Films ab 1960, München 1978).

Filme:

- Roi de corde*, Kurzfilm
- Ballade aux sources*, Kurzfilm
- Partout ou peut-être nulle part*, Kurzfilm
- 1965/69 *Soleil Ô* (internationales forum des jungen films 1971)
- 1971 *Mes voisins*, Kurzfilm
- 1975 *Les bicots-nègres, vos voisins* (Die Neger-Kaffern, Eure Nachbarn)
- 1977 *Nous aurons toute la mort pour dormir* (Wir werden den Tod haben, um zu schlafen) (internationales forum des jungen films 1977)
- 1979 *West Indies* (internationales forum des jungen films 1981)
- 1986 SARRAOUNIA

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, weiserstraße 25 (kino arsenal)
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13

Interview mit dem revolutionären mauretanischen Regisseur Abid Med Hondo über seinen Film *Nous aurons toute la mort pour dormir* Cine Terz / Ralf Sikau

Im Folgenden veröffentlichen wir ein Interview mit Abid Med Hondo, einem revolutionären mauretanischen Filmregisseur. Die Veröffentlichung scheint uns aus zwei Gründen sinnvoll. Med Hondo berichtet über seine Erfahrungen während der Dreharbeiten in der Sahara. Dabei wird vor allem der entwickelte Bewusstseinsstand der sahrauischen Bevölkerung deutlich, ein großer Erfolg der politischen Arbeit der FRENTE POLISARIO. Zudem räumt Med Hondo mit einigen Vorurteilen auf, die in unseren Massenmedien am laufenden Band wiedergekäut werden: die Guerillos der F. POLISARIO als bezahlte algerische Söldner, die DARS als Fata Morgana, nicht lebensfähiger Wunschtraum weniger versponnener Nationalisten.

Der Bericht Med Hondos beweist die Existenz und Lebensfähigkeit des sahrauischen Volkes und seines Staates, der DARS. Er ist Zeugnis des Erfolgs der revolutionären Arbeit der F. POLISARIO seit ihrer Gründung 1973.

Noch ein Zweites wird in dem Interview deutlich. Abid Med Hondo versucht neue Formen antiimperialistischer Propaganda im Film vorzustellen.

Ein Hauptmoment ist das Wegfallen des Kommentars, der üblicherweise der dargestellten Realität unter-schoben wird. Oft genug geht er an den Problemen der Betroffenen vorbei. Dieser Gedanke scheint uns wichtig für die antiimperialistische Agitation ins-gesamt. Informationen über revolutionäre Bewegun-gen der Dritten Welt sagen oft mehr über die theoretischen Probleme und die Verwirrung der Auto-ren aus, als über den revolutionären Prozess in den imperialistisch ausgebeuteten Ländern. Solche von außen

herangetragenen Problemstellungen verzerren das Bild des jeweiligen Landes und der jeweiligen revolu-tionären Bewegung und produzieren Barrieren für wirkungsvolle Öffentlichkeitsarbeit.

Internationale Solidarität hat die Aufgabe, die Unter-stützung aller revolutionären Bewegungen zu unter-stützen. Theoretische Fragen und strategische Probleme müssen zwischen den verschiedenen Organisationen diskutiert werden. Diese Diskussion darf aber nicht dazu führen, in der breiten Agitation für die Unterstützung revolutionärer Bewegungen der Dritten Welt Probleme aufzubauen, die eher un-sere eigenen als die der zu unterstützenden Bewe-gung sind.

Beim diesjährigen Internationalen Forum des jungen Films stellte der mauretanische Regisseur Abid Med Hondo seinen neusten Film *Nous aurons toute la mort pour dormir* dem deutschen Publikum vor: eine ungewöhnliche Dokumentation des Unabhängig-keitskampfes des sahraischen Volkes unter Füh-rung der F. Polisario. Cine Terz unterhielt sich in Berlin mit dem Regisseur.

Cine Terz Das Auffallendste an deinem neuen Film *Nous aurons toute la mort pour dormir* ist seine Länge und das Fehlen jeden Off-Kommentars. Welches Ziel verfolgst du mit dieser ungewöhnlichen Form der Dokumentation?

Abid Med Hondo Zunächst einmal geht der Film von dem Wunsch einer konsequenten Nicht-Manipulation der Bilder aus. So können wir feststellen, dass in den Massenmedien und allgemein im Fernsehen eine ständige Manipulation stattfindet: Man nimmt irgendwelche Bilder und unterlegt sie mit einem möglichst platten Text. Ich will sagen, dass dieser Text keinerlei konkrete Realität besitzt, weder geographisch noch politisch. Oberflächliche Bemerkungen verbunden mit bunten Bildern ergeben dann das, was man „objektive Information“ nennt. Mein Film versucht anders vorzugehen. Jeder Off-Kommentar, sei es des Filmemachers selbst oder einer oder mehrerer Anführer der Frente Polisario, wird vermieden. Das heißt, im ganzen Film spricht nicht ein einziger Vertreter der Frente Polisario über die Situation in der Sahara. Es gibt genau einen offiziellen Vertreter, der die Geschichte der Revolution in einer bestimmten Situation erzählt, nämlich vor Zuhörern aus dem sahrauischen Volk, zu denen er spricht. Er gibt keine Interpretation für die Sicht des ganzen Films ab. Es war für mich absolut notwendig, das Volk in seiner Vielfalt zu zeigen, zu erfahren, auf welche Weise es physisch und ideologisch betroffenen ist, und sein politisches Bewusstsein im Film zu zeigen. Das Volk bestimmt Bild und Ton, es lebt seine Realität und erklärt sich zugleich.

Ich weiß, dass es in Europa, vor allem in Frankreich, viele Zuschauer gibt, die erstaunt und schockiert waren angesichts der Bewusstwerdung dieses Volkes, die sagten, dass sie es sich nicht hätten vorstellen können, dass ein islamisches Volk eine „politische“, „revolutionäre“ Theorie kennt und Imperialismus, Kolonialismus und solche Dinge beim Namen nennt. Aber die Leute, die das sagen, sind ganz klar nicht vor der Kamera erschienen, um einen Text runterzusprechen, der Text ergab sich zu 90% aus Versammlungen und Ereignissen, die täglich passierten, während ich dort drehte. Die Bewusstseinsbildung leistet das Volk aus sich selbst heraus, gemeinsam mit seinen Kadern,

seinen politischen Anführern usw. Das ist ein sehr wichtiger Punkt.

CT Und woher kommt dieses erstaunliche Bewusstsein?

MH Es gibt kein abstraktes Bewusstsein, selbst wenn die Leute hier oder anderswo Wunder erwarten. Die Wunder kommen aus dem Volk und seinen Massenorganisationen. Die erste Erklärung dafür liefert die Geschichte: Dieses Volk hat sehr lange gekämpft, nämlich 30 Jahre lang gegen den französischen Kolonialismus. Das ist ein erster Punkt: Sie haben immer gegen die Besetzung ihres Landes rebelliert. Zudem hat die Polisario echte politische Arbeit geleistet, und sie hat dabei einen sehr, sehr langen Weg zurückgelegt. Die Ergebnisse der politischen Arbeit und Bewusstseinsbildung sind eine für das Volk sichtbare Realität. Selbst wenn das Volk nicht über ein theoretisches Vokabular verfügt, so wird ihm die Theorie durch die Dinge klar, die es erlebt, durch die Massaker, denen es ausgesetzt ist. Das Volk benutzt die Theorie, um sich weiterzubringen und über die Theorie hinauszuwachsen.

CT Um die reaktionäre Propaganda zu zitieren, die man hier in Deutschland hören kann, dass die Sahrauis, die Kämpfer der Polisario nur Marionetten im Spiel algerischer Interessen seien – was waren deine Erfahrungen bezüglich der Kontakte zwischen Algeriern und Sahrauis?

MH Was die Darstellung der Sahrauis als algerische Söldner angeht bzw. die Behauptung, dass dort in Wirklichkeit die Algerier anstelle der Sahrauis kämpfen, darauf gibt es verschiedene Antworten. Eine ist, dass in den zwei Jahren, die der Kampf inzwischen dauert, zahlreiche Journalisten aus aller Welt von Film, Fernsehen und Presse für ein, zwei oder drei Monate dort waren und bestätigten, dass es tatsächlich

die Sahrauis sind, die ihren Kampf führen, dass Algerien diesen Kampf unterstützt, wie es schon andere nationale Befreiungskämpfe unterstützt hat. Wie in allen anderen Fällen leistet Algerien logistische Hilfe, das lässt sich nicht leugnen. Bezüglich der zitierten Falsch-Informationen ist es wichtig nach der Quelle zu fragen und nach dem Interesse, sie zu verbreiten. Da gab es am Anfang den „Grünen Marsch“, der demonstrieren sollte, dass die Sahara ein integraler Bestandteil Marokkos ist, ich sage bewusst Marokko und nicht Mauretaniens. 350.000 arme marokkanische Arbeiter verbargen die Panzer, die riesigen Invasionsgruppen, die die Sahara besetzten. Kurz zuvor hatte Marokko den internationalen Gerichtshof in Den Haag angerufen. Der Antrag Marokkos wurde in Den Haag vorerst abgewiesen. In einem zweiten Antrag appellierte Marokko an die Vereinten Nationen. Es gab mehrere Sitzungen der UN, die darüber befinden sollte, ob es historische Verbindungen des sahraischen Volkes zum marokkanischen Thron gäbe. Natürlich wurde Marokko auch hier abgewiesen. Von da an gab es die sogenannte Dreieinigkeit zwischen Spanien, Marokko und Mauretaniens, wobei Mauretaniens erst später dazu kam. Die Übereinkunft dieser drei Länder hat die Besetzung legitimiert, die mit dem „Grünen Marsch“ begonnen hat. Sie legitimiert auch die Rolle Spaniens, die übrigens historisch nicht neu ist. Spanien entledigt sich nicht das erste Mal in seiner Geschichte seiner Verantwortung. Schon zu Zeiten Monroes hat Spanien Kuba „großzügig“ den Amerikanern überlassen. Im jetzigen Fall hat Spanien den Einmarsch der Marokkaner in die Sahara vorbereitet. Gleichzeitig erklärte Mauretaniens Präsident Mokhtar Ould Daddah, es gäbe keine Sahrauis, es gäbe nur manipulierte Rebellen. Das ist sehr wichtig. Zunächst sprach man nur von „manipulierten Rebellen“. Als in der darauffolgenden Phase der Völkermord keine Wirkung zeigte und die Frente Polisario, wohlbermerkt allein, ohne jede Unterstützung in der

Wüste den Kampf aufgenommen hatte und von Libyen anerkannt wurde (das ist wichtig: als erstes Land hat Libyen die Frente Polisario anerkannt, erst dann Algerien), erkannte Marokko, dass es mit dem Völkermord trotz Napalmbomben auf die Zivilbevölkerung nicht klappt, während einerseits Algerien bereitwillig die Forderungen der Polisario unterstützte und es andererseits der Polisario selbst gelang, den Vormarsch der marokkanischen Truppen zu stoppen. In diesem Moment sprach Marokko von „algerischen Söldnern“. Das war der Augenblick, in dem die Manipulation der Information in den reichen bzw. westlichen Ländern, in den Massenmedien, im Fernsehen begann. Nun war die Rede von „algerischen Söldnern“.

Die erstaunliche Frage, die sich dabei stellt, ist: Warum hat in den zwei Jahren, die der Kampf inzwischen dauert, kein Fernsehen der Welt – auch nicht das marokkanische oder das französische – je einen algerischen Kriegsgefangenen zeigen können? Es gibt Tote in diesem Kampf, in den zwei Jahren sind Kämpfer der F. Polisario gefallen, aber kein Fernsehsender hat je einen Algerier gefunden.

Inzwischen gibt es immer mehr afrikanische Länder, die nicht nur zum Schein Beobachter dorthin schicken, um zu gucken, was passiert, sondern Länder wie Kuba, Korea und Vietnam unterstützen die F. Polisario ganz konkret. Sie wissen, was sie tun, sie würden vor den Augen der Weltöffentlichkeit niemals algerische Söldner unterstützen.

Außerdem erringt die F. Polisario aus eigener Kraft wirkliche militärische Siege. Was Frankreich so schockiert, ist, dass jemand, den es [offiziell] gar nicht gibt, dessen Existenz abgestritten wird, in Zouérat (das mauretanische Minenzentrum) einmarschiert, innerhalb von vier Stunden die Stadt besetzt, Kriegsgefangene nimmt und wieder verschwindet; und es gibt Franzosen, die dabei ums Leben kommen. Frankreich kann hierbei nicht mehr öffentlich erklären, dass es sich um algerische Söld-

ner handelt. Gleichzeitig kann es aber auch nicht eingestehen, dass die F. Polisario existiert, kämpft und tatsächlich Siege erringt. Für Frankreich ist es eine schwierige Situation.

CT Wir kommen noch einmal zurück auf die Absicht, alternative Informationen bereitzustellen. Wie bist du vorgegangen, wie hast du deine Reise vorbereitet, wie kam der Kontakt zur Zivilbevölkerung in der Sahara zustande und in welcher Beziehung hast du zu den offiziellen Vertretern der F. Polisario gestanden?

MH Zunächst einmal möchte ich erwähnen, dass ich die Sprache der Sahrauis und die der Mauretanier spreche. Die F. Polisario hatte mich eingeladen, zunächst gar nicht, um dort einen Film zu drehen, sondern, weil ich für sie ein Genosse bin. Ich kenne Sahrauis und ihre Vertreter in Paris, sie sprachen mich an und sagten: Hör mal, dein Land führt Krieg gegen uns, es passieren ungeheuerliche Dinge, willst du dir nicht einmal selbst ansehen, was da läuft? Und ich antwortete: Gut, ich sehe mir das an. Aber ich bin Filmemacher, und ich möchte drehen. Und sie sagten: Okay, mach was du für richtig hältst. Als ich in der Sahara ankam, war ich bis auf wenige Vertreter der F. Polisario der einzige, der die gesamte Sahara bereiste und bis auf 120km an El-Ajun herankam. Die Situation war so schwierig, dass selbst die Polisario nicht im Stande gewesen wäre, meine Dreharbeiten zu kontrollieren. Zu der Zeit gab es eine marokkanische Front im Norden und eine mauretanische im Süden. Die F. Polisario musste sich mit aller Kraft dem Vormarsch der Marokkaner entgegenstellen, und auch das Leben der Zivilbevölkerung schützen, die vor den marokkanischen Truppen floh. Sie musste die Flüchtlinge sammeln, in provisorische Lager in den Bergen bringen, für sie Essen und Trinken besorgen und sie mit Waffen schützen. In der Situation war es unmöglich, die Dreharbeiten

zu kontrollieren, zu sagen: Das darfst du filmen und das nicht! Die Polisario hatte auch keinerlei Absicht, auf den Film einzuwirken, sondern ließ mir völlig freie Hand.

CT Du hast das soziale Leben in den Lagern sehr ausführlich dokumentiert. Es fehlen aber Berichte über militärische Aktionen der F. Polisario. Hast du nicht an den Kommandoaktionen teilgenommen?

MH Wir waren bei solchen Aktionen dabei, aber es war nicht möglich, sie zu filmen. Die Marokkaner haben sich in der ersten Phase des Widerstands der F. Polisario darauf beschränkt, die wichtigsten Städte und die spanischen Militärbasen zu besetzen und sich dort zu verschanzen. Die F. Polisario hat diese Stellungen angegriffen, aber nur nachts, weil es tagsüber wegen der 120mm-Geschütze der Marokkaner zu gefährlich war. Und nachts konnten wir nicht drehen. Aber es war auch nicht meine Absicht, einen Film über den bewaffneten Kampf zu machen. Fotos der marokkanischen Truppen in ihren Kasematten gibt es zu Genüge, und die Gefechte zwischen Sahrauis und Marokkanern geben im Grunde wenig her. Ziel meines Films ist vielmehr, dieses Volk in seiner Gegenwart und Vergangenheit sichtbar zu machen, ohne in irgendeiner Weise auf es einzuwirken. Gemessen an dieser Absicht halte ich das Filmen militärischer Aktionen für relativ unwichtig.

Worum es mir geht, ist einen direkten Dialog zustande zu bringen zwischen diesem Volk und den Menschen, die den Film sehen. Genau deshalb gibt es keine Off-Dialoge, keine Kommentare, keine ergänzenden historischen Erläuterungen von mir. Das gilt auch für die Passage über den Berliner Kongress von 1884, wo Afrika unter den Kolonialmächten dieser Epoche aufgeteilt wurde, in der ich das Bild des imperialistischen Hungers in Gestalt eines Adlers verwende. Das war für mich ein ganz neues Bild, dieser Vergleich ist in

der Sahara sehr populär. Vor allem die Kinder stellen sich den Imperialismus als monströsen Vogel vor, der alles greift, was ihm unter die Augen kommt. Ich habe das so ins Bild gebracht, weil es der Vorstellungskraft des sahraischen Volkes entspricht, und nicht, weil ich das aus cineastischen Gründen für einen besonderen Gag halte.

Ich habe mich auch bei der Montage des Films bemüht, jede Manipulation zu vermeiden. Natürlich ist hier ein gewisser subjektiver Faktor dabei, schließlich habe ich den Film geschnitten. Aber ich wollte nicht von mir gedrehte Bilder nehmen und dazu einen Ton mischen, der im Kontext des Films eine exakte marxistisch-leninistische Interpretation ergibt.

Es wäre auch möglich gewesen, dem Film vorzuwerfen, es sei zu lang, man verstehe diese Länge sowieso nicht. Wenn man sich aber wirklich informieren will, muss man sich die Zeit dazu nehmen, man muss die Kultur und die Sichtweise dieses Volkes respektieren und sich darauf einlassen, wie dieses Volk sich artikuliert. Wenn bestimmte Dinge mehrmals wiederholt werden, könnte man das herausschneiden. Ich tue das nicht, weil diese Wiederholungen den Gepflogenheiten und Redegewohnheiten dieser Menschen entsprechen.

Die Sahrauis haben einen eigenen Lebensrhythmus, eine dialektische Art zu reden, eine Kommunikationsform, die wie eine Spirale verläuft. Nehmen wir an, wir sprechen über die Blumen hier auf dem Tisch. Ich sage etwas über die Blumen; der nächste sagt dasselbe noch einmal, fügt aber etwas Neues hinzu; der dritte ebenso usw. Die Wiederholung bestimmter Aussagen ist offensichtlich, doch es werden immer wieder neue Aspekte ergänzt. Das ist eine besondere orale Kultur des sahraischen Volkes, die ich auch im Film nicht beschnitten habe.

CT Welche Rolle spielt der Islam in der Sahara? Wir haben auf dem Festival einen Film [Ceddo] von

Ousmane Sembène gesehen, der die Methoden des Islam attackiert. Gibt es Widersprüche zwischen den Anforderungen der islamischen Religion und den emanzipatorischen Bestrebungen der Sahrauis?

MH Man kann die beiden Filme nicht miteinander vergleichen. Sembènes Film und meiner haben unterschiedliche Zielsetzungen und sind von unterschiedlichen Ansätzen her zu diskutieren und zu kritisieren.

Der Islam ist eine Religion des sahrauischen Volkes ebenso wie des Senegal. 90% der Bevölkerung ist muslimisch. Das ist eine historische Tatsache, die man nicht leugnen kann. Doch der Islam hat jeweils verschiedene Gestalten in Syrien, in Ägypten, in Nordafrika, in der Sahara oder im Senegal. In jeder historisch gewachsenen Religion gibt es sowohl revolutionäre Phasen als auch reaktionäre, in denen die Religion zum Opium für das Volk wird. In der Sahara spielt der Islam zum einen eine national integrative Rolle, zum anderen ist er heute auch ein wichtiger Faktor im bewaffneten Kampf.

Der Islam wird nicht nur als Religion, sondern auch als Kultur erlebt. Es gibt zwischen dem sozialen Leben und der Religion keine Dichotomie, sondern eine Einheit, die schon existiert, bevor der Mensch geboren wird. Man ist zuerst Moslem, erst danach entwickelt sich politisches Bewusstsein. Bis sich das Volk aller negativen, rückschrittlichen Eigenschaften der Religion entledigen kann, die eine soziale Entwicklung verhindern, ist eine historische Entwicklung notwendig. Es macht keinen Sinn, die Religion an sich anzugreifen, denn die Religion steht nicht außerhalb des sozialen, politischen und wirtschaftlichen Lebens und auch nicht außerhalb des Widerstands gegen eine Besatzungsmacht. Gerade für den Widerstandswillen spielt der Islam an sich eine sehr wichtige Rolle. Den Islam als solchen mehr oder weniger abstrakt zu kritisieren, halte ich derzeit für eine ungeeignete Strategie.

CT Die F. Polinario hat dich nicht als Filmemacher eingeladen. Wer hat den Film produziert und wie wurde der Film finanziert?

MH Der Film ist genauso finanziert worden wie *Soleil Ô* und *Les bicots nègres vos voisins*. Die Polinario hat kein Geld, um einen Film zu finanzieren. Das ist mir auch lieber so. Ein fortschrittlicher Filmemacher sollte nicht 60 Mio. alte Francs für einen Film annehmen, wenn das Geld momentan nützlicher angelegt ist in Nahrungsmitteln, Decken, mobilen Kliniken und Waffen. – Obwohl man sagen muss, dass die F. Polinario kaum Waffen kauft, sie erbeutet sie in großen Mengen von den Marokkanern und Mauretaniern. Auch ein Film hat seine Funktion im Befreiungskampf. Und ich finde ich es ehrenhaft, den Film selbst zu finanzieren und mich so konsequent an der Sache der Sahrauis zu beteiligen. Für den Film gab es keinerlei fremde Mittel, und ich machte auch diesmal wieder die Erfahrung, wie man einen Film mit nichts, praktisch auf Pump finanziert. Schulden habe ich inzwischen genug, alles in allem 40 Mio. alte Francs.

CT Demnach gab es jemanden, der dir Kredit gegeben hat?

MH So einfach ist das nicht. Wenn ich mich entschließe, einen Film zu machen wie zum Beispiel diesen, muss alles sehr schnell gehen. Ich brauche Geld, um den Kameramann zu bezahlen, der mich begleitet; ich finde, man muss die Mitarbeiter bezahlen. Es ist falsch zu sagen: Hier geht es um eine politische Sache, mach das umsonst. Man muss die Leute bezahlen, weil sie auch leben müssen. Zudem muss ich Material und Geräte beschaffen. Die Leute, von denen ich die Ausrüstung bekomme, vertrauen mir. Sie geben mir Kredit, weil sie bisher immer ihr Geld bekommen haben. Für das Filmmaterial brauche ich Geld, denn das kommt von Kodak.

Dafür habe ich mir Geld geliehen. So war die erste Phase der Produktion sichergestellt, allerdings auch nur die erste, ich konnte in die Sahara reisen und den Film drehen.

In der zweiten Phase seit meiner Rückkehr hieß es, ein Kopierwerk finden, das wiederum auf Kredit arbeitet. Ich habe ein Kopierwerk an der Hand, das mich kennt und bei dem ich bisher, auch wenn es einige Zeit gedauert hat, meine Schulden bezahlt habe. Und deshalb sagen die inzwischen: Dreh deinen Film, die Kopien machen wir dann schon, und das Geld gibst du uns, wenn der Film kommerziell ausgewertet wird. Dann wird das Filmmaterial entwickelt und geschnitten, dann wieder kopiert, und Schritt für Schritt ergeben sich neue Verbindlichkeiten. Genau so kommen die Filme zustande.

CT Wie hat das französische Publikum auf den Film reagiert? Welche Erfahrungen hast du gemacht, hat es Solidaritätsaktionen gegeben oder hat der Film auf andere Weise etwas bewirkt?

MH Doch, der Film hat ernsthaft etwas bewirkt im Sinne einer Demaskierung. Denn die Franzosen sind von direkten Informationen der Sahrauis oder der F. Polisario abgeschnitten. Die Nachrichten der französischen Presse kommen, wie man weiß, aus marokkanischen oder mauretanischen Quellen. Auch für die Franzosen war diese Form der unkommentierten Dokumentation neu. Die Leute, mit denen ich nach den Filmvorführungen diskutiert habe, haben immer wieder erklärt, wie gut sie es finden, dass dieser Film nicht in der üblichen Weise verfährt, bei der irgendwelche Parolen auf irgendwelche Bilder geklatscht werden. Sie hätten so einen viel direkteren Zugang zur Realität der Sahrauis gefunden. Die Kritiken zu diesem Film waren überwiegend positiv. Die Solidaritätsgruppen, die die F. Polisario in Frankreich unterstützen, benutzen sehr häufig die kürzere Fassung,

die eher den Sehgewohnheiten des Publikums Rechnung trägt und der Entfremdung, die eine bestimmte Sorte Film hervorgebracht hat. Diese zweite Fassung [vermutlich *Polisario, un peuple en arme*] ist für Leute bestimmt, die sich zwar gerne Filme ansehen, die aber nicht die Zeit und die Geduld haben, von einem passiven Zuschauen zu einer aktiven Anteilnahme überzugehen. Die Zwei-Stunden-Version wird in erster Linie im kommerziellen Bereich verwendet. Die Kurz- und die Langfassung haben übrigens kaum etwas miteinander zu tun, sie sind anders geschnitten und verwenden bis auf die Proklamation der DARS völlig verschiedene Bildsequenzen. Die Zuschauer, die beide Fassungen gesehen haben, zogen bisher überwiegend den Zwei-Stunden-Film vor – das ist für mich als Filmemacher eine wichtige Erfahrung –, gerade weil er mehr Informationen bietet und mehr von den Zuschauern fordert. – Und noch etwas anderes hat der Film bewirkt: Nachdem ich die Vorgänge aus der Nähe gesehen hatte, kam ich zurück und war unbeschreiblich empört, schockiert und wütend darüber, wie sich mein Land, Mauretanien, an diesem Vernichtungskrieg beteiligt. Gleichzeitig sehe ich, dass dieses Land in Gefahr ist. Gewöhnlich sagt man, ein Land ist in Gefahr, wenn es von anderen angegriffen wird. Hier stimmt es tatsächlich, dass Mauretanien in Gefahr ist, weil es selbst angreift. Diese tiefe Erschütterung veranlasste mich, einen Text zu schreiben, der als Solidaritätsaufruf dazu aufforderte, Bild und Ton in den Dienst der weltweiten Befreiungskämpfe zu stellen, und der von amerikanischen, kanadischen, auch deutschen, schwedischen, französischen, afrikanischen und arabischen Filmemachern unterzeichnet wurde. Sinn dieser Erklärung war, dass sich die Filmemacher einsetzen mögen, nicht nur konkret für das sahrauische Volk, sondern für die Nutzbarmachung des Films für echte Befreiung, für Nicht-Ausbeutung und Gewaltlosigkeit. Es ist sehr wichtig, dass Filmemacher begreifen, dass ihre

Rolle nicht einfach darin besteht, Spielfilme zu machen, sondern dass sie mit den Filmen vor allem einer besseren Verständigung dienen und die Befreiung des Menschen vorantreiben müssen.

CT Warum hast du mit diesem Film nicht am letzten pan-afrikanischen Filmfestival in Karthago teilgenommen?

MH Ah ja, das ist eine sehr gute Frage! Nicht ich habe mich geweigert, nach Karthago zu gehen, sondern man hat mir die Teilnahme verboten. 1974 habe ich mit *Les bicots nègres vos voisins* in Karthago den ersten Preis gewonnen und nach dem üblichen Verfahren, nach den Regeln, die sich in Karthago seit 1966 eingespielt haben, hätte ich 1976 Mitglied der offiziellen Jury sein müssen, *Les bicots nègres vos voisins* hätte ein zweites Mal gezeigt und gleichzeitig der neue Film vorgestellt werden müssen. Nichts dergleichen geschah, stattdessen hat man mir schlicht verboten, nach Karthago zu kommen.

Ich habe ein „Gesinnungsdelikt“ begangen und wegen dieses „Gesinnungsdelikts“ wurde mir die Teilnahme untersagt. Aber viel schlimmer war die Haltung der afrikanischen und arabischen Filmemacher, die auf dem Festival waren. Die haben gar nicht kapiert, welche Gefahr eine solche politische Zensur darstellt. Es geht mir nicht darum, zu fordern, dass sie sich für mich einsetzen, sondern dass sie sich selbst verteidigen.

Ich halte die Lethargie angesichts eines solchen Vorgangs, der einen Angriff darstellt auf sämtliche Filmemacher, auf die afrikanischen und arabischen ebenso wie auf alle Filmemacher der Welt für eine sehr ernste Angelegenheit, die, wenn sie eine unbequeme Meinung vertreten, einfach ausgeschlossen werden. Und ich nehme die Lethargie der Filmemacher, die in Karthago waren, sehr ernst,

die das Ganze einfach als etwas Unvermeidbares hingenommen haben.

Das umschreibt auch in etwa meine Vorstellungen von der Praxis, die die afrikanischen und arabischen Filmemacher haben müssten, wenn sie morgen die FEPACI (Fédération pan-africaine des Cinéastes) neugestalten und voranbringen wollen. Sie müssen beginnen, ihre Interessen präzise zu formulieren, anstatt auf den Festivals herumzulaufen und anderen Filmemachern die Hände zu schütteln.

CT In welchen Ländern Afrikas wird dein Film gezeigt werden?

MH Wenn man von den afrikanischen und arabischen Ländern spricht, muss man natürlich die Politik berücksichtigen, die dort gemacht wird. Und es ist klar, dass der Film nicht in Tunesien gezeigt wird und auch nicht in Marokko. In Ägypten natürlich auch nicht, und nicht in anderen Ländern – Senegal, Saudi-Arabien usw. Das hängt, wie gesagt, davon ab, wie liberal oder reaktionär die Politik der jeweiligen Regierung ist. Demnach werden meine Filme in all den Ländern nicht gezeigt, die ich reaktionär nenne, oder die allgemein hin als gemäßigt gelten. „Gemäßigt“ sind diese Länder nämlich im wahrsten Sinne des Wortes nur insofern, als sich ihre Regierungen sehr mäßig um die Interessen des Volkes kümmern.

Ich hoffe, dass der Film dort laufen wird, wo auch andere fortschrittliche Filme gespielt werden, die die Geschichte als Prozess zeigen und die Realität des Volkes verändern. Ich gehe davon aus, dass der Film in den Ländern laufen wird, die die F. Polisario unterstützen.

CT Welche Bedeutung hat für dich als afrikanischer Filmemacher heute die FEPACI?

MH Der Gründung der FEPACI, die ja bis heute besteht und meiner Meinung nach historisch auch unumgänglich ist, lag der Wunsch nach einer Vereinigung der afrikanischen Filmemacher zugrunde, die praktisch alle die gleichen Probleme haben, die gleichen Schwierigkeiten, Filme zu drehen, zu produzieren, zu vertreiben usw. Diese etwas willkürliche Zusammenfassung sämtlicher Filmemacher, die objektiv untereinander im Widerspruch stehen, endete meiner Meinung nach mit einem Fiasko; sie führte nirgends zu einer konkreten Vereinheitlichung der Arbeit, etwa in dem Sinne, dass sich Filmemacher zusammensetzen, um mit ihren knappen Mitteln lieber einen guten Film zusammen zu machen, als zwei schlechte; sie hat zu keiner Lösung der sehr ernstesten ideologischen Probleme geführt, der Frage, welchen Film soll man machen und für wen. Das alles ist nicht passiert, weil es von Anfang an keine konkrete Linie der Zusammenarbeit unter den Filmemachern gab. Heute ist die FEPACI untätig, sie ist zu einem Spiegelbild der soziopolitischen Widersprüche in den einzelnen afrikanischen und arabischen Ländern geworden. Was mich betrifft, so habe ich ideologische und politische Beziehungen zu bestimmten afrikanischen Filmemachern wie Ousmane Sembène; wir sind uns sehr nahe in den Zielsetzungen, die wir mit unseren Filmen verfolgen, auch wenn jeder auf seine Weise arbeitet. Für mich geht es nicht um eine Einheit der Filmemacher um jeden Preis, und ich glaube auch nicht an eine Vereinigung der Filmemacher, die sich daraus definiert, dass sie alle Afrikaner sind. Das führt zu einer Art Negrismus [sic] oder Arabismus oder Ähnlichem. In Zukunft müssten alle Kräfte genutzt werden, um der FEPACI einen Sinn zu geben und genau zu bestimmen, wozu die FEPACI dient und von wo aus und wofür sie sich stark macht.

CT Gibt es zwischen dir und Filmemachern von Befreiungsbewegungen irgendwelche Formen der Zusammenarbeit?

MH Ja es gibt menschliche, soziale Kontakte zu einigen palästinensischen Filmmachern ebenso wie zu mosambikanischen und anderen afrikanischen Regisseuren, Ousmane Sembène, Tewfik Saleh, Youssef Chahine und anderen, es gibt konkrete Formen der Zusammenarbeit. Wir sind miteinander in Kontakt, wir kritisieren uns gegenseitig, üben Selbstkritik, wir diskutieren die Filme, die wir machen und wie und für wen wir sie machen. Aber ich habe nicht deshalb Kontakt zu afrikanischen Filmmachern, weil sie Afrikaner sind. Das interessiert mich nicht.

CT Auf jeden Fall ist auch ein afrikanisches Publikum an den Filmen interessiert. Ousmane Sembène erzählte, dass *Ceddo* gerade in den erst vor kurzem befreiten Ländern Afrikas, in Angola, Mosambik und Guinea-Bissau noch in diesem Jahr zu sehen sein wird.

MH Ja. Auch mein Film ist schon in Mosambik gelaufen. Die Welturaufführung, das vergaß ich zu sagen, fand in Maputo statt. Aber da kommen wir wieder zu Karthago. Man kann gegen den Film von Ousmane Sembène sein, man kann ihn kritisieren, man kann ihm historische Fehler vorwerfen, aber man hat nicht das Recht, ihn zu verbieten. Hier stellt sich die Frage nach dem Charakter des Regimes und seiner Kulturpolitik. Es ist offensichtlich, dass Sembènes Film zu den fortschrittlichen gehört. Selbst an einem fortschrittlichen Film kann man Kritik üben. Es ist sehr wichtig, dass der Film von Sembène neben anderen gezeigt und diskutiert wird, denn nur so können wir weiterkommen.

CT Du hast im vergangenen Jahr an der Stockholmer Konferenz „Für ein neues Kino“ teilgenommen. Wie schätzt du diese internationale Initiative ein und was erwartest du von ihr?

MH In Stockholm gab es einige Widersprüche, die lange und letztlich fruchtlose Debatten produzierten. Zunächst einmal geht es um die Frage, wer unsere gemeinsamen Feinde sind und nicht darum, ob die Filmemacher der Dritten Welt die anderen fortschrittlichen Filmemacher für ihre Interessen zu benutzen versuchen oder umgekehrt.

Für viel wichtiger noch erachte ich es, alle uns zur Verfügung stehenden ökonomischen Mittel dafür einzusetzen, auf dialektisch-kritische Weise und auf der Grundlage allseitiger Beiträge ein Kino hervorzu- bringen, wie wir es uns wünschen, ein Kino, das an unserer spezifischen Realität ansetzt.

Ich glaube, dass diese Zusammenarbeit in dem Moment aufhören wird, wo europäische Filmemacher zu afrikanischen und umgekehrt sagen: Hier ist der Film, den ihr schon lange machen wollt.

Das Wichtigste scheint mir eine vollständige Kenntnis und eine möglichst fundierte Analyse zu sein, sowohl der Realität in Europa als auch der Realität, die die Afrikaner zuhause vorfinden. Erst das Verständnis beider Realitäten wird eine fortschrittliche Arbeit ermöglichen. Aber das heißt auch, dass es noch viele Widersprüche gibt: unter den europäischen Filmemachern, unter den afrikanischen Filmemachern und zwischen den Filmemachern der Dritten Welt und denen der Industrienationen.

Wenn die Leute wirklich motiviert sind und in ihrer Einschätzung weitgehend übereinstimmen, was nicht so einfach ist, dann können wir den Film zu etwas weiterentwickeln, was für den Menschen so nützlich ist wie Nahrung. Film kann zu einem Instrument werden, das den Menschen hilft, sich selbst wiederzuentdecken, am Ende auch ohne Leinwand. Wenn die westlichen Filmemacher es schaffen, frei und ohne Selbstbeschränkung über ihre politischen und ökonomischen Probleme zu reden und Analysen ihrer Situation vorzunehmen, mit denen wir in Afrika etwas anfangen können, dann wäre das ein Riesen-

erfolg. Aber das erfordert Arbeit und es setzt ein Einverständnis bezüglich bestimmter politischer und ideologischer Prinzipien voraus ...

CT ... während es bis heute nur recht wertlose Resolutionen gibt ...

MH Es gibt Resolutionen, die wie so oft keine Relevanz haben, weil man an den Problemen vorbeiredet und viele die Konferenzen für ihre spezifischen Interessen nutzen wollen, ohne der gesellschaftlichen Realität gerecht zu werden, ohne selbst einen Beitrag zu leisten oder anzugeben, welchen Beitrag sie konkret leisten wollen.

Bis jetzt gibt es auch hier ideologische Hindernisse. Die Gruppen und Filmemacher hier in Europa haben unterschiedliche Ansichten und Zielsetzungen und streiten sich darüber, ob Med Hondo oder Ousmane Sembène der bessere Regisseur ist. Das ist eine falsche Fragestellung. All die Widersprüche, die die Gruppen dazu veranlassen, sich engstirnigen Interessen zu verschreiben, verhindern, dass man sich über übergeordnete gemeinsame Zielsetzungen einigt. Und deshalb kommt man zu nichts.

CT Was sind deine nächsten Projekte und wie siehst du deine Entwicklung als Filmemacher?

MH Wenn ich zurückschaue, so sind alle drei Filme, die ich bisher produziert habe, von meinem eigenen Geld finanziert worden, und meine soziale Situation hat sich in nichts geändert: Seit *Soleil Ô* bis heute wohne ich auf acht Quadratmetern, ich habe große Mühe, meine Filme zu realisieren. Ich werde auch weiterhin Filme machen, ich habe gar keine andere Wahl. Es gibt ein Projekt über die Karibik, über die Antillen, für das ich vom französischen Centre National de la Cinématographie einen einmaligen Vorschuss auf die Kinoeinnahmen erhalten habe und eine Summe von

100.000 Francs von den frankophonen Ländern, die in der Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT) zusammengeschlossen sind. Damit verfüge ich über ein nicht unerhebliches Budget für meinen nächsten Film, der auf jeden Fall einen ganz neuen Ansatz der filmischen, historischen, sozialen und politischen Arbeit verfolgen wird.

Cine Terz / Ralph Sikau, „Interview mit Abid Med Hondo“, sprachlich leicht redigierter Wiederabdruck aus: *ZAFRA. Zeitschrift für internationale Solidarität*, Jahrg. 2, Nr. 5, November 1977, 21-27. Den Text veröffentlichen wir hier mit der Erlaubnis von Ralph Sikau.

Prolog zum Film *Les bicots nègres vos voisins* (1973)

Abid Med Hondo

– Assalam oualekoum? Alhamdou lillahi!

So, du bist also ins Kino gegangen. – Aber sicher, wir alle lieben das Kino sehr, nicht wahr? Manchmal gehen wir nach der Arbeit hin, wenn wir Zeit haben und Geld. Was also bedeutet uns das Kino, uns, der afrikanischen Bevölkerung, Bürgern der Dritten Welt, uns sogenannten unterentwickelten Völkern, Bauern ohne Arbeit, verhungerten armen Teufeln? – Was? – Ja: die Kamera, der Film, die Projektoren, die Technik, wer hat das alles erfunden? Wir sicher nicht. – So viel wissen wir: Uns traut man nicht zu, jemals eine Maschine erfunden zu haben. Die Westler haben es getan. Ja, meinetwegen, die „Toubabs“. So haben die „Toubabs“ das Kino erfunden, zuallererst für sich selbst: in Frankreich, England, Deutschland, den Vereinigten Staaten, und sie haben einige Filme zur Unterhaltung ihrer Landsleute ausgeheckt.

Und – als sie „chez nous“ ankamen – und sie sind immer noch hier, „chez nous“ – haben sie ihre Waren mitgebracht, damit auch wir sie genießen können! [Er lacht] Das ist nett, oder? Wir werden darauf zurückkommen.

Nun, um uns mit Unterhaltung zu versorgen – und auch um uns etwas Knete abzuknöpfen, entschuldige, ein bisschen Kleingeld –, haben die „Toubabs“ für uns Kinos gebaut, ihre Maschinen installiert, und wir, neugierig wie wir sind, sind hingegangen, um CI-NE-MA zu sehen.

Das KI-NO. Erinnerst du dich – ja, denk mal nach: Tarzan! Tarzan und sein Affe Chita! Hula, die Tochter des Waldes! Bozambo! Bouboulé! Ha, ha, ha, Bouboulé, der erste schwarze König! Ha, ha, ha. Und dann waren da die mutigen Entdecker, die den schrecklichsten Gefahren ins Auge schauten, um uns die Zivilisation zu bringen – und lass uns nicht die freundlichen weißen Priester vergessen, die uns die »frohe Botschaft« brachten. Es gab sogar einige Afrikaner in diesen Filmen! Oh ja, ja, ja! Sicher, nicht viele – man bat sie, den Weg zu bahnen, die Natur zu bezwingen und mit ihren Waffen Wege durch den Wald zu schlagen – oder anders: Sie trugen all die gute Ware, sie waren die Helfer!

So sollte es sein, richtig? Die Hauptsache – und ich möchte dies betonen –, die Hauptsache war wirklich, den Eindruck zu erzielen, dass alles »wahr« war und voller echtem Lokalkolorit! Man könnte den Eindruck bekommen, dass die Geschichte zweifelsohne in Afrika stattfand, genau so wie es ist, genau hier, in unseren Ländern.

Natürlich. – Die Geschichte war nie eine afrikanische Story. [Er lacht] Schließlich wurden auch „chez nous“ Filme gezeigt, die wir überhaupt nicht verstanden haben. Wir sind trotzdem hingegangen, um sie zu sehen. Es waren die Filme, die uns europäische Märchen erzählten, und seitdem die Europäer „chez nous“ an der Spitze waren, blieb uns keine andere Wahl. Wir gingen wie die Weißen ins Kino, um des weißen Mannes Filme zu sehen, vom weißen Mann für den weißen Mann gemacht! Ha, ha, ha.

Und dann – und dann kam der Zweite Weltkrieg. Erinnerst du dich an den, hm? Als unsere Väter, Onkel, Brüder, Vetter dorthin geschickt wurden, um in Europa zu sterben und um den Westen von einer westlichen Tyrannei zu befreien. Nun gut, auch darüber haben sie Filme gemacht, und wir sind hingegangen, sie zu sehen, oh ja, oh ja – [er lacht]. Sie nannten es die »afrikanischen Kampagnen«.

Da waren die senegalesischen „Tirailleurs“¹, die „Tabors“ aus Marokko, die „Spahi“ aus Algerien. – Die Afrikaner unsere Brüder! Aber ganz sicher nicht hier, 'ne! Da waren auch Leute aus Indochina, den Antillen, kurz gesagt, aus allen Kolonien, die zur Rettung des Mutterlandes herbeieilten...!

(Gesang) Aïmons notre France immortelle Aïmons-la tous, aïmons la bien Aïmons ceux qui sont morts pour elle Sans cet amour, vivre n'est rien. **(Gebrüll)** A mon commandement! Section, attention:repos! Garde-à-vous! En avant! Aïe ouille **(Gesang)** Serré dans sa large ceinture Portant crénement la chechia Il a vraiment bonne figure Coulibali notre soldat. **(Gebrüll)** Tête... droite! **(Gesang)** Au son des fifres et trompettes Sans crainte sans larmes ni peur Quand il charge à la baïonnette Rien ne résiste au tirailleur.

(Gebrüll) Demi-tour ... droite! **(Gesang)** Il a fait le tour de la terre Il s'est battu sous tous les cieux Il a connu bien des misères Mais un brave est toujours heureux.

(Gebrüll) Demi-tour ... Hoi! **(Gesang)** Au son des fifres et trompettes sans crainte sans larmes ni peur Quand il charge à la baïonnette Rien ne résiste au tirailleur!

(Gebrüll) Demi-tour... droite! A mon commandement, section... halte! Repos! Lieben wir unser unsterbliches Frankreich Lieben wir es alle, lieben wir es gut Lieben wir die, die dafür gestorben sind Ohne diese Liebe ist das Leben nichts wert. Auf mein Kommando! Abteilung, Achtung: Rührt euch! Stillgestanden! Vorwärts! au aïln seinen breiten Gürtel eingeschnürt Trägt er zackig den Fez Gibt wirklich eine gute Figur ab Unser Soldat Coulibali. Kopf ... rechts!

¹ Tirailleurs, Schützen, die in den französischen Kolonien als Fußtruppe unter französischer Führung eingesetzt wurden und u. a. auch im »Mutterland« Frankreich gegen die Deutsche Wehrmacht kämpften. Vgl. u. a. die Filme: *Camp de Thiaroye* (Ousmane Sembène, 1988) und *Sarraounia* (Med Hondo, 1986).

Zum Klang der Pfeifen und Trompeten Ohn' Furcht,
Tränen oder Angst Wenn er das Bajonett aufpflanzt
Widersetzt sich nichts dem Tirailleur. Ganze Abtei-
lung, kehrt! Er hat die ganze Welt bereist Er hat sich
unter allen Himmeln geschlagen Er hat viel Elend ge-
kannt Doch ein Mutiger ist immer glücklich. Kehrt ...
Hoi! Zum Klang der Pfeifen und Trompeten Ohn'
Furcht, Tränen oder Angst Wenn er das Bajonett auf-
pflanzt Widersetzt sich nichts dem Tirailleur! Ganze
Abteilung, kehrt! Auf mein Kommando: Abteilung...
stillgestanden! Rührt euch!

[Prustet vor Lachen] Ha, ha, ha! »Coulibali, unser
Soldat« Sie haben es verdammt
gut hingekriegt, uns auf ihre Seite zu bringen, was?
Sei unbesorgt: die Dinge haben
sich nicht so sehr geändert [lacht] ...

[Er seufzt] Und dann? – Es wurde ihnen gegönnt,
an den Delikatessen des amerikanischen Westen
teilzuhaben. Wisst ihr, meine Brüder, diese Filme,
mit den vielen Pferden und zum Schluss all diese
Schüsse: Peng, peng, peng. Diese Filme, in denen
all diese Indianer umgebracht werden, ja, ja, ja.
Erinnerst du dich, nein? Gut. Und nun scheint es,
dass auch die Italiener so was machen, ehrlich, du
kannst mir glauben, – sie nennen es Italo-Western,
und es werden immer noch Indianer in ihnen umge-
bracht. Sehr gutes Zeug, wir sehen es hier „chez
nous“ und genießen es schrecklich gern. Wir hören
nicht auf zu lachen, wenn wir die Indianer wie
Fliegen umfallen sehen. [Western-Sound]
Wir denken nie darüber nach, nicht einmal für eine
Minute, dass hier in Afrika Tausende unserer Brüder
jeden Tag von den Kugeln weißer Kolonialisten
ermordet werden. In Südafrika, in Rhodesien, in
Angola, in Mosambik, in Guinea-Bissau! – Wir müssen
zugeben, dass wir manchmal etwas blöd sind:
Wir gehen ins Kino und schlucken alles runter,

was uns da aufgetischt wird! Wie Schafe! Schafe! Wir denken nie darüber nach, nicht einmal für eine Minute, dass diese Filme wie Gift sind, dass sie uns nicht betreffen, dass sie noch nicht einmal unsere Sprache sprechen, dass sie nicht von unserer Überlieferung, von unseren Kulturen handeln, und von unserem Alltag und unserer Mühsal sprechen sie auch nicht! Wir schlafen! SCHLAFEN! Wir lassen uns von ihnen in den Schlaf wiegen. Ja! Aber sie wissen, sie wissen sehr wohl, was sie tun, und sie tun es, um uns zum Schlafen zu bringen, damit wir träumen. Denn wenn wir nämlich nicht träumen würden, könnten wir uns ja Fragen stellen. Und es könnte für sie gefährlich werden, wenn wir anfangen nachzudenken. – Auf, vorwärts! Sie schwindeln uns an, sie ändern die Karten vor unserer Nase, wie sie sagen, und schwupp! „Les jeux sont faits. Rien ne va plus!“ Und wir lassen sie spielen. Und was geht währenddessen ab, frage ich mich? Hm, hm? Unser erbärmliches Leben geht weiter, mit all dem, was dies beinhaltet: Arbeitslosigkeit, Hunger – und dann verlassen einige von uns das Dorf auf der Suche nach Glück und Ruhm draußen. – Ha, ha! Glück und Ruhm draußen.

[Er zwinkert] Hör mal: ich wünsche, sie könnten mir erklären – also, ich wünsche mir, dass sie uns einmal im Kino sagen, warum es reiche und arme Leute gibt. Oh! Ich spreche nicht von der Hautfarbe. Lass mich das ausführen! Schwarz, Weiß, Gelb: Farbe hat nichts damit zu tun. Ich wünschte mir vor allem, dass sie uns sagen würden, warum die Reichen immer reicher und die Armen immer ärmer werden. Und nebenbei und ganz im Vertrauen: Die reichen Leute werden dir sagen, dass es eine natürliche Sache ist. Aber es ist nicht wahr. Überhaupt nicht wahr. Und weißt du warum? Weil sie Angst haben, dass die Dinge sich um Gottes willen ändern könnten. Ja, ja, ja – die Reichen sind sich stets darüber im Klaren, was sie riskieren zu verlieren. Was uns betrifft, uns arme ausgebeutete

Arbeiter, so sind wir uns unserer Stärke überhaupt nicht bewusst. Wenn WIR wollten, könnten wir in der Tat die Dinge radikal verändern. Denn, um die Wahrheit zu sagen, meine Brüder, ohne uns könnte der Reiche nicht noch reicher werden! Ja, ja! Genau, so ist es... Lasst uns zum Kino zurückkehren: Das Kino, das wir hier „chez nous“ auf dem ganzen afrikanischen Kontinent zu sehen bekommen, dieses Kino, das über uns ausgeschüttet wird wie nicht versiegende Wasserfälle – das Kino, das zu 99 Prozent von ausländischen Konzernen produzierte und kontrollierte Filme zeigt – dieses Kino, in dem das Leben der Dritte-Welt-Menschen, der Menschen im allgemeinen niemals behandelt wird – was umgekehrt bedeutet, dass die Produzenten dieser Filme sich für uns ausschließlich als Konsumenten interessieren.

Weißt du, dass das Kino den ausländischen Konzernen jährlich zig Billionen Francs einbringt? Weißt du, dass diese Konzerne den gesamten Verleih und alle Vorführungen, das gesamte Produktionsmaterial hier in Afrika verwalten und kontrollieren. Alles gehört IHNEN! Was ist die Folge? Ein afrikanischer Filmemacher kann noch nicht einmal sicher sein, dass sein Film in seinem Land gezeigt wird. – Dabei sind wir unabhängig, und wir sind geheißen, uns selbst zu regieren! Und doch haben wir einige Filmemacher auf unserem Kontinent, die so fähig sind wie jeder andere auf der Welt.

Wer ist dafür verantwortlich? Du, ich, wir alle, die das Kino mit geschlossenen Augen annehmen, alle kinematographischen Beiwaren, die uns wegschwemmen. Wir sind dafür verantwortlich. Mit unserem Schweigen werden wir zu Komplizen derjenigen, die uns einer Gehirnwäsche unterziehen.

Wir laufen große Gefahr, meine Brüder, denn wenn wir nicht vorsichtig sind, wird dieses kostbare und kulturelle Informations-, Genuss- und Kampfmittel, das das Kino darstellt, uns für immer durch die Finger gleiten. Bald werden sie ein neues Gebräu »afrikani-

schen« Kinos für uns mischen, in denen Cowboys von feudalen Rittern ersetzt und mit gemischten afrikanischen Kräutern bestreut werden und mit willigen wunderschönen Neger-Frauen, die ihre Tugenden mit jeder Spulendrehung im traditionellen Look entfalten. Die Inhalte dieser Filme aber werden alles andere sein als das, was sie beschwören. Achtung, Brüder: Demnächst werden Händler kommen, die die heutigen Produzenten und Direktoren ersetzen, und die Filme, die einst aus Hollywood, Rom, London, Paris zu uns gelangten, werden aus Johannesburg kommen. Du weißt, wo das ist: in Südafrika, der Bastion der Rassen-trennung. Sehr bald schon werden diese Filme eben dort produziert, von unseren Brüdern. Wer gut erzogen und gehorsam ist, wird sich für die gleichen ausländischen Konzerne einsetzen, die darauf abzielen, uns wieder in den Schlaf zu schaukeln.

Gegen diese Gefahr zu handeln, ist notwendig, und DER EINZIGE Weg zu kämpfen, ist, alle Kinosäle und alle Verteilerkonsortien zu nationalisieren. Ja, wir brauchen ein nationales Kino, weil alles seine Zeit hat: Es gibt eine Zeit des Leidens, eine Zeit des Nachdenkens und eine Zeit, die Wahrheit zu sagen. Dieser Augenblick ist nun gekommen.

Prolog zum Film *Les bicots nègres vos voisins* (Med Hondo, 1973). Aus dem Englischen und Französischen von MH Gutberlet. Erstmals veröffentlicht in MH Gutberlet und HP Metzler, *Afrikanisches Kino*, Bad Honnef: Horlemann Verlag/Arte Edition 1997, 10-15. Wiederveröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Horlemann Verlags und der Übersetzerin.

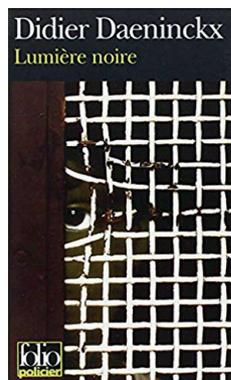
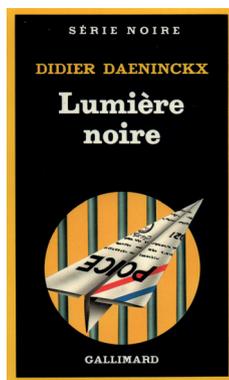
Zu *Lumière noire* Madeleine Bernstorff

Mit der Adaption des 1987 erschienenen Romans *Lumière noire* von Didier Daeninckx setzt Med Hondo an, den Politthriller neu zu einem „polar africain“¹ zu formulieren. Hondo kreierte hier sein Paris als einen selbstverständlich diasporischen, vernetzten (‚entangled‘) Raum.² Ebenso ist dies ein brüchiger Raum mit brüchigen Narrativen. Der lange Film wagt es zudem, die Handlung durch zwei einander ablösende Helden voran zu treiben.³

¹ Der „polar“, ein Kompositum aus „police“ und „argot“, ist eine spezielle französische literarische und filmische Form zwischen Krimi und *film noir*. Im Presseheft zu *Lumière noire* heißt es: „Lumière noire est le premier polar africain“. Vgl. auch Med Hondo, „J’ai respecté les normes d’un „polar“ mais sans perdre mon âme et en prenant en compte mes préoccupations.“ In: Ibrahima Signaté: *Un Cinéaste rebelle*. Med Hondo, Paris / Dakar: Présence africaine 1994, 111-112.

² Vgl. Patrick Williams, „Black looks/black light: Med Hondo’s Lumière Noire“, *Journal of African Cultural Studies*, 21:1, 2009, 33-42; <https://doi.org/10.1080/13696810902986425>

³ „On ne tue pas pas son héros au milieu du film; c’est justement là l’audace de Med Hondo. [...] Tac, ça va vite et on se retrouve bien seuls.“ Andrée Tournes in *Jeune Cinéma*, 230, 1995, 46-48. „La rupture s’est fait en 1986. [...] C’est Lumière noire dans lequel j’assassine tous les personnages, le flic, l’enquêteur privé, le journaliste de Libération, l’ennemi public numéro 1. Je fais un massacre total des stéréotypes de la littérature noire...“ Didier Daeninckx, *Écrire en contre*, Vénissieux: Éditions paroles d’Aube 1997, 64-65.



Die Polizei hat den Fahrer eines Wagens erschossen, in dem als Beifahrer dessen Freund und Kollege, der Flughafentechniker Patrick Poivey saß. Die Behörden verschleiern den Mord. Lügen werden über den Her- gang des Vorfalles verbreitet, Poivey wird bedroht. Nachts, eine Kranfahrt, ein Zaun. Geschrei, Schüsse. Scheinwerfer. Der Prolog eröffnet mit einer theatralen Film-im-Film-Inszenierung, der Rekonstruktion des Tathergangs, einem polizeilichen Reenactment für Presse und Staatsanwaltschaft, dem ein paar große Tiere beiwohnen, die dann schnell und geschmei- dig in Limousinen mit Geleitschutz davonfahren.



Aus der Dunkelheit schallen die sozial unterschiedlich situierten Tonfälle: der Zeuge Poivey schreit seine Ver- sion mit der Wut der Verzweiflung, der Staatsanwalt entgegnet: Notre objectif est d'établir la vérité des faits, in der ungerührt abwiegelnden Intonation, die zum Machtgeschäft der Ordnungs-Agenten gehört.

Die Titel des Films schießen ein, gleißend hell wie eine überstrahlende Sonne im Dunst: „ein Film pro- duziert und realisiert von Med Hondo“. Ingenieur Poivey erinnert sich nicht so, wie es die Behörden gerne hätten, und wird von Polizisten mitgenom- men. Wir befinden uns in einem Polit-Thriller – ge- nährt aus der Vielfalt der *film noir* Ingredienzien.

Und hier unterscheiden sich die Polizisten und die Gangster gar nicht so sehr in ihren Methoden. Die Dialektik von Licht, Dunkelheit und Schwärze, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sind titelgebend für den Film. Genregemäß stecken wir in einer Welt der Bedrohung, der Paranoia und Verschwörungen, der zwielichtigen Informanten, der Korruption und des Todes. Poivey (dessen Freund von der Polizei abgeknallt wurde), der den Tathergang also ganz anders sieht und das auch äußern möchte, ist wegen einer lang zurückliegenden Drogengeschichte erpressbar. Seine Existenz, sein Arbeitsplatz, an dem er Flugzeugteile mit Hilfe von Röntgenstrahlen auf Schadstellen untersucht, wären gefährdet, wenn er nicht in die Polizei-Version einwilligt.



So sieht sich dieser Mann gezwungen, unter massivem Druck eine Aussage zu unterschreiben, die er eigentlich so nicht unterschreiben kann. In der Buchvorlage von Daeninckx heißt es dann: „Er hatte sich schmutzig gefühlt, nutzlos, leer und verrottet...“⁴ Im Film schreitet er durch ein kalt gefrorenes dunstiges Neubaugebiet mit kümmerlichen Bäumen, eingekapselt in tiefer Demütigung. Währenddessen brüllt aus einer Wohnung im ersten Stock eine Stimme von Verrat und Lüge.

Dinge und Geräte – mit denen Lügen (wie auch deren Aufdeckung) verbreitet werden – fliegen aus dem Fenster: Zeitschriften, ein Plattenspieler, zuletzt ein Fernsehapparat.⁵ Der Synchronisationsmeister Hondo gibt hier mit seiner Stimme die donnernde Tonspur dazu.

Das von Hondo und dem populären Krimiautor Daeninckx gemeinsam geschriebene Drehbuch umgeht die Haupt-Handlung immer wieder mit kleinen Episoden, bissigen Sideplots, in denen etwas ausagiert wird, was die Hauptfiguren alleine nicht personifizieren könnten. Diese performativen Vignetten, die für Hondos Erstlingsfilm *Soleil Ô* (1969) durchgängig konstituierend waren, verweisen auf die Theatererfahrung des Filmemachers.

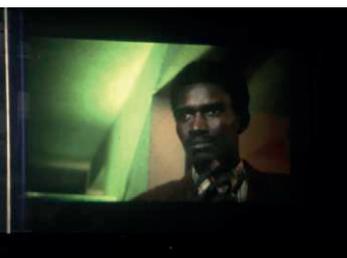


Bei allen überzeugenden Bewegungen Hondos hin zur großen Form des Spielfilms, wie beispielsweise in dem transhistorischen Monumental-Musical *West Indies* (1979), steht doch jederzeit das Kleine, scheinbar Nebensächliche und Prekäre bereit, um dieselben Dinge (wie das französische Kino), jedoch abweichend und aus einer verschobenen Perspektive zu erzählen und lineare geschlossene Narrationen zu durchkreuzen.

⁵ Diese Szene scheint ein Nach-Bild zu *Themroc* (Claude Faraldo, 1973) und eine Vorahnung bzw. ein Vor-Bild für Matthieu Kassowitz' *La haine* (1995) dazustellen.

Der Reinigungsmann dreht beim Putzen des Schaukastens mit der nackten Frau auf dem Plakat den Kopf weg, im Hintergrund das Billboard zu Spike Lees *Malcolm X* (1992), und die Reinigungskräfte auf dem morgendlichen Boulevard zerran ein ganzes Ballett von Müllsäcken über das Pflaster.

In *Lumière noire* sind es dazu noch die scheinbar nebensächlichen Soundscapes, die eine weitere narrative Ebene setzen. Ein Hotelangestellter pfeift während der Arbeit die algerische Nationalhymne, die Gefesselten im Abschiebebus evozieren die Sklavenschiff-erfahrung – dazu ein Stück von John Coltrane, Nachrichtentöne von Anschlägen und die Verlautbarungen der Exekutive, dazu der opake Sound von Hotelfluren und Aufzügen.



Poivey reist später nach Mali auf der Suche nach dem einzigen Augenzeugen des Vorfalls, ein illegalisierter Immigrant, der mit etlichen anderen im Flughafenhotel festgehalten und dann eilig deportiert wurde. Nach Poiveys Tod nimmt ein von dem Anarcho-Kommunisten und ehemaligen Mesrine-Komplizen Charlie Bauer wuchtig gespielter Kommissar weitere Nachforschungen auf. Dieser Kommissar wird mit einer Rückblende seiner Alpträume vom Indochina-Krieg eingeführt.

Buch und Film *Lumière noire* spielen zur Zeit des Innenministers Charles Pasqua. Mit der „Loi Pasqua“ (1986), dem Pasqua-Gesetz, ging der französische Staat mit Massen-Abschiebungen (über gecharterte Flugzeuge) verschärft gegen Menschen ohne gültige Papiere vor, und es wurde sehr viel schwieriger, Aufenthaltsgenehmigungen zu bekommen. Gleichzeitig erschütterten Terroranschläge Frankreich. „Die Demokratie beginnt dort, wo die Staatsraison aufhört.“ [“La démocratie commence là où s’arrête la raison d’État.” Charles, Pasqua, 26 Februar 1987] Daeninckx, der populäre Krimiautor von *Lumière noire*, stellt dieses Zitat des Innenministers als Motto an den Anfang des Buches, im Film schallt dieser Satz des in Korruptionsskandale, illegale Geschäfte, und Waffenschiebereien involvierten Politikers, der sich mit der Absicht brüstete, via Fernsehen, „die Terroristen terrorisieren“ zu wollen, nach. Auch die Einrichtung der parastaatlichen banditösen Anti-Terrorgruppe SAC (Service d’action civique) zählte zu seinem Repertoire; in zwei von zehn justiziablen Fällen wurde er 2010 schließlich verurteilt. Wir befinden uns in der Tat mitten in der von Daeninckx – der übrigens als erster französischer Krimiautor den Algerienkrieg thematisierte –⁶ und Hondo anfictionalisierten Aktualität: ein Staatsapparat, der in Zeiten terroristischer Attacken obskure Abschiebungen organisiert und dafür ein kollaterales Netz von Machenschaften spinnt, die den Ausnahmezustand erst erzeugen und verstärken, den er zu bekämpfen vorgibt.

Med Hondos Filme verarbeiten und erarbeiten eine im französischen und europäischen Kontext weitgehend unerwünschte diasporische Präsenz.

⁶ In: *Meurtres pour mémoire* (1984).

Sein Kino ist schon deshalb ein politisches Kino. Ein politisch populär geformtes Kino. Seine prekären und oft dramatischen Entstehungsbedingungen sind mit Kämpfen auf mehreren Ebenen verwickelt. Wie es der aktivistische Filmemacher René Vautier beschreibt, der 1973 gegen die Zensur an dem Film *Octobre à Paris* (1961) von Jacques Panijel⁷ einen einmonatigen Hungerstreik einging, ist die neue Form der Zensur nun subtiler geworden, sie arbeitet schwer greifbar über langfristige ökonomische Strukturen. Oder wie Vautier sagt: „eine Interessenskoalition hat verhindert, dass ein Film gesehen wurde.“⁸ Ein auf vielen Ebenen blockiertes Kino. Bis zur Produktion von *Lumière noire* vergingen sechs Jahre.⁹ Die Finanzierung war langwierig und konnte erst mithilfe einer Grundförderung durch Channel 4 auf stabile Beine gestellt werden. Hondo erlebte die Zensur dann deutlich während der Drehvorbereitungen: ‚Schmutzig‘ sei diese Geschichte, hieß es. Der Flughafen und die Fluglinie verweigerten die Drehgenehmigung.

⁷ Panijel drehte Interviews, re-enactments und dokumentarische Aufnahmen der friedlichen Demonstration von 30.000 Algerier*innen am 17. Oktober 1961 und der unglaublich gewalttätigen Reaktion der Polizei. Verantwortlich für dieses Massaker war der Polizeipräfekt und Nazi-Kollaborateur Maurice Papon. Panijels Film hatte bis 1973 kein „visa d’exploitation“. Vgl. René Vautier, *Camera citoyenne. Mémoires*. Rennes: Éditions Apogée 1998, 5-7 und 99-108.

⁸ Vautier, *Camera citoyenne*, (Ü.d.A.). Eine ähnliche, aktuelle Interessenskoalition erwähnt der Filmemacher Jean-Pierre Bekolo: „Ne parle pas de Nous/Sprich nicht über uns: Das ist die indirekte Botschaft, die die Berlinale, die gerade ihr Programm für das kommende Festival strickt, mir als afrikanischem Filmemacher vermittelt. Wie kommt es, dass von den drei Projekten, die leitende Mitarbeiter*innen der Berlinale mich baten einzureichen, die zwei Filme, die vom ‚Verhältnis‘ sprechen, abgelehnt wurden?“ Siehe <https://bekolopress.wordpress.com/2018/01/11/ne-parle-pas-de-nous/>, (Ü.d.A.).

⁹ Nikolaus Perneczky zitiert in seiner Besprechung der Berliner Med Hondo Retrospektive 2017 in *Cargo* 35, 2017, 20-27, dazu François Kodjo: https://www.persee.fr/docAsPDF/tiers_0040-7356_1979_num_20_79_2885.pdf. Dieser spricht von einer sowohl strukturellen als auch ästhetischen Blockierung.

Erst durch die Einflussnahme Didier Daeninckxs an sehr hoher Stelle kam eine eingeschränkte Erlaubnis zustande. Während des Drehs kreiste ein Hubschrauber über dem Filmteam.

Der vorliegende Text entstand 2019; er wurde von John Barrett ins Englische übersetzt und unter dem Titel „On Lumière noire“ in *On The Run, Perspectives on The Cinema of Med Hondo*, hrsg. MH Gutberlet und Brigitta Kuster, Archive Books 2020, 191-198 veröffentlicht.

Den deutschen Originaltext veröffentlichen wir hier mit der freundlichen Genehmigung von Madeleine Bernstorff.

Ein Raum der Begegnung, Vorwort zu Band 1 Marie-Hélène Gutberlet und Brigitta Kuster

Mehr als fünfzig Jahre lebte der 1936 im heutigen Mauretanien geborene und 1958 nach Frankreich migrierte Med Hondo — eigentlich Abid Medoun Mohammed Hondo — am Stadtrand von Paris. Als Regisseur und Kinoaktivist, als Theatermacher, Schauspieler und Synchronsprecher gehört er zu den passioniertesten, komplexesten und kompromisslosesten Persönlichkeiten eines panafrikanischen Kinos, das Befreiung praktiziert.

Unsere Auseinandersetzung mit Med Hondo und seinem Werk nahm ab 2015 konkrete Gestalt an. Im September 2016 realisierten wir zusammen mit unserem Kollegen Enoka Ayemba eine erste Veranstaltung mit dem Titel *A Night and a Day With Med Hondo*, und im darauf folgenden Jahr, im August und September 2017, das von der Kulturstiftung des Bundes geförderte Festival *Cours, cours, camarade, le vieux monde est derrière toi—Run, comrade, run, the old world is behind you—The Cinema of Med Hondo* mit einer umfassenden Werkschau. Um seine Filme herum hatten wir sowohl im Kino als auch in Ausstellungsräumen Film- und Videoarbeiten gruppiert, die im Geiste verwandt einen erweiterten Kontext für die Rezeption von Med Hondos eigenwillig unruhigem und überaus aktuellem Werk bereitstellten.

Dieses Werk lebt von Spannungen und widerstrebenden Kräften, von Erfindungsreichtum, Kritik und Humor; es ist voller Kühnheit und Vehemenz, voller Zärtlichkeit für die utopischen Ideen einer Afrikanischen Einheit; es widerspricht jedweder Kanonisierung und unterwandert beständig Konventionen.

Unsere Absicht war und ist es, die Aufmerksamkeit auf Med Hondos Kino zu lenken und damit das Interesse an seinen Filmen zu beleben. Mit der Herausgabe der vorliegenden Publikation setzen wir unser Anliegen fort, die Stimme dieses Filmemachers hörbar zu machen. Die traurige Nachricht über Med Hondos Tod im März 2019 erreichte uns beim Fertigstellen dieses Bands.

*

Med Hondo sprach mit uns über das Kino als ein Raum der Begegnung und als eine kollektive Aktion. Dem Kino wohne die Kraft inne, mit Leuten zu sprechen, etwas mit ihnen zu teilen. „Ich bin nicht intelligenter als das Publikum, nur weil ich den Film gemacht habe, das ist eine bourgeoise Haltung.“¹ Film ein *meeting place*, Kino eine Konversation – Med Hondos Werk schlägt einen im konkretesten Wortsinn gesellschaftlichen Verkehr vor, der sich vom lateinischen Präfix con und dem Verb versari abgeleitet als gemeinsam vollbrachte Hinwendung zu etwas verstehen lässt. Ganz im Zeichen eines solchen Unterhaltung steht das vorliegende Buch: „Ich versuche bloß, mit den Leuten zu reden. Ich bitte sie nicht, meiner Sicht der Welt zuzustimmen, sondern ich lade sie ein, zusammen darüber zu sprechen, um zu verhindern, dass die Barbarei an der Macht ist“²

¹ Med Hondo im Gespräch mit seinem Publikum bei *A Night and a Day With Med Hondo* am 25. September 2016 in Berlin.

² Med Hondo im Gespräch mit Olivier Barlet am 31. März 1998 in: *Africultures*, Ü. d. A.

The Cinema of Med Hondo. Interviews 1970–2018 ist der erste Band einer dreiteiligen Publikation³ und vereint siebzehn Gespräche, die Med Hondo in einer Zeitspanne von knapp fünfzig Jahren geführt hat. Wir haben sie zusammengetragen, die Wiederabdruckrechte geklärt und die meisten in Französisch publizierten Interviews ins Englische übertragen lassen.

Med Hondo zu lesen, öffnet viele Türen: zu seinem Werk und dessen zeithistorischen Kontexten, zu seinen Interessen und Obsessionen, zu seinen Perspektiven auf die Verstreungen zwischen Politik, Ökonomie und Kultur. Med Hondo beschreibt die Schule des Sprechens, bis der leiseste Akzent getilgt ist, er beobachtet die Beleidigungen der Immigrant*innen in Frankreich, er bringt ihre Geschichte mit der Gegenwart zusammen und schlägt Brücken in die Karibik oder die Westsahara, nach Algerien und Burkina Faso, in den Niger und Senegal, Südafrika und die USA.

Die Fragen wiederholen sich, Med Hondo hebt immer wieder an und analysiert akribisch, welche vergiftende Verachtung Rassismus produziert, an welchen ökonomischen Nutzen Rassismus gekoppelt ist und wie diese Gewalt sich von der Plantagenwirtschaft des 17. Jahrhunderts bis zu heutigen Migrationspolitiken fortsetzt. Die Konzentration auf das Interview-Format macht es möglich, zu verstehen, dass Med Hondos Kino auch aus einem beständigen Wiederaufnehmen und Neuzusammensetzen von Geschichte(n) besteht.

³ Der zweite Band *On the Run: Perspectives on The Cinema of Med Hondo*, versammelt Beiträge, die sich in ganz unterschiedlicher Weise mit Med Hondos Filmen auseinandersetzen oder ihnen Tribut zollen. Der dritte Band *The Cinema of Med Hondo: Original Sources & Texts, 1970–2020* erscheint als e-Pub und macht eine Auswahl an Texten in ihrer Originalversion (dt., engl. und franz.) zugänglich.

Die Interviews sagen auch viel aus über eine verschwindende publizistische Praxis, in der die Filmzeitschriften eine Plattform politischer populärer Öffentlichkeiten und Bewegungen darstellten, in Solidarität mit und als Teil von Befreiungsbewegungen und Klassenkämpfen (Anti-Apartheid, Frauenbewegungen, Sahraoui, Renault, LIP Besançon, Le Front homosexuel d'action révolutionnaire usw.). Hier rangen Filmschaffende um politische Haltungen, die zwanzig Jahre später zumeist im scheinbar abgegrenzten symbolischen Bereich einer postkolonialen Wissensproduktion verhandelt werden. Med Hondos Ungehaltenheit macht an mancher Stelle seinen Unmut gegenüber der Begrenzung einer europäischen (meist französischen) Linken greifbar, die die ungleichen Beziehungen zwischen Europa und Afrika, Afrikaner*innen und Europäer*innen anders sieht, nicht wahrhaben will oder bewusst ausblendet.

Med Hondos Blick auf die Verhältnisse hat nichts an Aktualität eingebüßt. Was er uns mitteilt, was er teilt, sein *partage*, ist Vermächtnis und Appell – auch und gerade angesichts des aktuellen Zustands europäischer Gesellschaften, die sich mehr und mehr von der Welt und ihren nächsten Nachbarn abwenden.

Der vorliegende Text entstand April 2019; er wurde von John Barrett ins Englische übersetzt und als „Preface“ in Band 1: *1970–2018 Interviews with Med Hondo, A Cinema on the Run*, hrsg. MH Gutberlet und Brigitta Kuster, Archive Books 2019, 11-14 veröffentlicht. Der Originaltext wird hier mit der Erlaubnis der Autorinnen publiziert.

Transgresser les interdictions pour aller vers la liberté

Interview avec Med Hondo

Propos recueilli par Melissa Thackway

Melissa Thackway Vous avez grandi en situation coloniale. Est-ce que cela a forgé votre regard ?

Med Hondo Je n'étais pas directement conscient de cela en tant qu'enfant. Mais je me rappelle des injustices. Je me rappelle que les autorités françaises ont décidé de nous empêcher d'apprendre le Coran – non pas pour le Coran en soi, mais parce que je ne comprenais pas pourquoi on devait suivre leurs enseignements plutôt que ceux-là. Au début, quand j'allais à l'école, on avait une journée pour l'étude du Coran. Ils l'ont réduit à une heure par semaine. Mais étant aussi de famille haratine – c'est-à-dire d'anciens esclaves – et voyant encore l'esclavage pratiqué en Mauritanie – jusqu'à aujourd'hui, d'ailleurs – je ne comprenais pas pourquoi les Français, qui nous parlaient de leurs pays de Droit de l'Homme, ne faisait rien par rapport à cela. Je n'avais pas encore un regard de cinéaste, mais cette conscience de l'injustice m'a certainement formée.

MT Vous avez quitté la Mauritanie à un âge jeune, d'abord pour aller faire des études à Rabat.

MH Oui, après mon certificat d'études, le directeur d'école est venu voir mon père pour lui dire que je devais continuer mes études, mais mon père n'avait pas d'argent. Du coup, je suis rentré dans une école hôtelière qui venait de s'ouvrir à Rabat, pour faire un CAP en hôtellerie cuisine. Ce chemin m'a mené par la suite vers la France, à Marseille, où je me fais voler ma valise le premier jour. Là, j'ai commencé par travailler au port, où je chargeais et déchargeais, puis plus tard j'ai trouvé une place dans la restauration.

Au début, le patron ne voulait pas que les clients me voient, un Noir. Puis plus tard, il a décidé de me mettre à la pâtisserie, pour qu'on puisse me voir depuis la salle car il avait décidé que cela faisait bien. La cuisine, c'est comme une armée, avec sa hiérarchie.

MT C'est à cette époque que vous commencez à prendre des cours de théâtre ?

MH Oui, un jour j'ai vu une annonce pour des cours d'art dramatique, donnés par un certain Monsieur Marseille. J'étais attiré par le théâtre avant tout par envie de communiquer, par envie de me faire accepter. Plus tard, j'ai appris qu'il était Juif et qu'il avait changé son nom pendant la guerre. C'est ainsi que j'ai appris ce qui est arrivé aux Juifs en Europe ; ce n'était pas une Histoire que l'on nous apprenait en Afrique.

A Paris, je continue les cours. J'ai commencé à savoir ce que c'est le théâtre : lire Molière, Shakespeare, mettre les boules de diction pour perdre l'accent. Puis cette dame qui nous apprenait à être des acteurs, à être des jeunes gens convenables, elle était connue ; on a commencé à savoir qu'elle s'appelait Françoise Rosay, qu'elle était une ancienne résistante, qu'elle connaissait des profs et des acteurs américains très célèbres, Lee Strasberg, Elia Kazan. Elle avait trois enfants qui travaillaient dans le cinéma. Tout ça c'était attirant, puis un jour j'ai fait figurant, puis quelques jours plus tard, j'ai encore fait figurant, puis j'ai un

petit rôle à la télévision – c'était l'époque du début de la télévision – et je commençais à prendre goût au métier. Et puis finalement, je me suis dit : C'est pas mal, ce métier-là. Ça me faisait revenir en mémoire chez moi. J'avais un grand-père, qui avait un grand tambour, qui allait dans les villages, qui racontait des choses. C'était pour gagner sa vie. Il parlait aux gens pour gagner sa vie. Je me suis dit, Tiens, c'était un métier d'acteur en fait qu'il avait, mon grand-père. Il faisait l'acteur. Par nécessité, pour gagner sa vie. Alors, petit à petit, j'ai aimé. C'était différent du métier de cuisinier tout monotone... Là on avait des textes à apprendre, des textes nouveaux, des textes compliqués, avec les boules de diction dans la bouche pour perdre l'accent. C'était tout une science. Ça a créé une sorte de famille. J'ai trouvé une sorte de protection indirecte, parce que j'étais un élève parmi les autres. Et puis je commençais à lire des livres, Stanislavski, La Formation de l'acteur. Et je découvre une école qui s'inspirait de ce professeur russe, Stanislavski, et d'où sortait Marlon Brando, Montgomery Clift, tous ces acteurs qui nous fascinaient au cinéma. Bogart, Brando surtout. Je me suis dit, c'est formidable ! Et puis un jour, avec deux autres copains, on pose la question à Madame Rosay. On lui demande : Mais Madame, pourquoi est-ce que vous n'ouvrez pas une école Stanislavski ? Ou un Actors' Studio ? Ah, non ! – elle s'énerve. Vous voulez que débarquent ici tous les snobs, tous les bourgeois de Paris ! Elle était tellement sévère, mais elle nous a appris que c'était un métier sérieux. On s'attachait à elle. Et à ses fils.

MT Et c'est là que vous devenez acteur professionnel ?

MH J'ai commencé à travailler, à faire des petits rôles, des figurations. Mais je me rendais compte aussi qu'on apprenait des textes, puis ça disparaissait. On apprenait un autre texte, et ça partait ; le côté éphémère du théâtre. Le cinéma, ça reste. Le travail des

acteurs, ça reste. La pellicule, on peut le projeter un an après, trois ans, quatre ans, dix ans, ça reste. Tandis que le théâtre... Vous répétez, vous jouez et le lendemain il n'y a rien. C'est fini. Alors je me suis dit, le cinéma, ça doit être formidable. Je commençais à être figurant, à regarder derrière la caméra. Il y avait des techniciens qui m'aimaient beaucoup, alors ils me disaient : Vas-y, regarde. Vas-y. T'as besoin de savoir quelque chose ? Ils étaient formidables. C'était une époque d'enthousiasme que je n'ai jamais retrouvé.

MT Vous avez pu apprendre le cinéma sur le tas comme ça ?

MH Oui. Et puis malgré des soupçons de racisme, il y avait autant de gens, sinon plus, qui n'étaient pas racistes, qui étaient des gens formidables, et qui étaient disponibles à aider, à faire apprendre. Et c'est comme ça que j'ai décidé de faire mon premier film, avec mon salaire d'acteur, de figurant. Quand j'avais un peu d'argent, j'achetais de la pellicule, je louais le matériel, et je tournais le samedi, ou le dimanche.

MT Vous avez évoqué dans *Med Hondo*, un cinéaste rebelle d'Ibrahima Signaté, votre sentiment d'étouffement et de solitude en arrivant en France. Ce sont des sentiments que l'on retrouve dans *Soleil Ô*. Est-ce que ce film raconte votre propre expérience ?

MH Oui, en partie, mais pas seulement. Il y avait aussi beaucoup de choses imaginées. Le Président d'un pays, le Tamorani, c'était basé sur la réalité, même si, en même temps, je montrais la réalité de manière symbolique. J'ai appelé ça « un film symbole communicatif », car je voulais toujours comprendre ce qui m'arrivait. Il y avait cette véritable histoire d'un Président tchadien, invité de la France, qui voit une prostituée, qui lui donne une somme faramineuse – ça m'avait choqué bien entendu. Il y avait des choses

symboliques, réalistes, et d'autres qui étaient complètement éclatées. Beaucoup disait que c'était un cinéma d'avant-garde... Moi, je n'avais aucune prétention. Je racontais la vie telle que je la voyais, telle que je l'imaginai, telle qu'elle s'imposait à moi.

Il faut remercier les gens qui m'ont aidé à faire le film, parce que tous les acteurs étaient bénévoles, ils ne touchaient pas un centime. Le technicien chef-opérateur et le cadreur faisaient leur service militaire. C'était leur premier film – je leur apprenais à apprendre – eux d'un côté et moi de l'autre.

Quand le film était fait, un jour je reçois un type du CNC qui dit : Il paraît que vous avez fait un film ? À l'époque les gens me disaient souvent : Tu fais un film ? Un court-métrage ? Et je disais : Non, non, un long-métrage. Ah bon ? Et on me regardait curieusement. Ce type du CNC me dit : On aimerait le voir au CNC. Alors j'ai dit : Si vous voulez. Moi qui pensais qu'il allait finir sous mon lit, car qui allait voir ce film-là, hein ? Ils l'ont vu, et le film va à la Semaine de la Critique à Cannes. Incroyable. Et moi, je me dis : Finalement le monde n'est pas si mauvais que ça. Avec un peu de courage, on peut bousculer les choses. Après ce film, j'ai monté la compagnie Shango, nommé après le dieu du feu et de la lumière dans la mythologie, la cosmogonie africaine – c'était ce symbole de la puissance, de la puissance de l'amitié surtout qui m'intéressait. Par la suite, avec l'acteur principal de *Soleil Ô*, Robert Liensol, qui avait une association qui s'appelait Les Griots, on a créé la compagnie Griot-Shango. On a commencé à travailler, à monter des pièces qu'on ne voyait pas dans le répertoire français évidemment : Aimé Césaire, Kateb Yacine, les auteurs du Tiers Monde, des îles, d'Afrique, parce que j'avais rencontré beaucoup de monde – le commerce triangulaire, si je puis dire – il y avait beaucoup d'Antillais, d'Haïtiens, des Martiniquais, des Guadeloupéens, et nous Africains. Il y avait ce croisement, on se retrouvait ici [à Paris].

MT Vous avez découvert tous ces auteurs, ces écrivains ?

MH Oui. En rencontrant certains auteurs eux-mêmes, souvent par la librairie Présence Africaine. J'étais à la recherche de tout ce qui pouvait me relier d'une façon ou d'une autre à ce qu'on appelle mes racines. J'ai découvert les livres, tout ça me passionnait, pour devenir un transmetteur d'idées.

Je lisais, je lisais, je lisais. Tout comme j'allais au cinéma, dès que j'avais le temps, parfois toute la journée, toute la nuit. J'écrivais des notes sur les films, comme si j'étais critique.

J'aimais surtout à l'époque le cinéma brésilien avant-garde. Un film qui m'avait beaucoup frappé, c'était *Deus et o diabo na terra do sol* de Glauba Rocha. J'avais rencontré par la suite Nelson Pereira dos Santos. Nous étions membres de jury au Festival de Moscou ensemble. Je regardais aussi le cinéma soviétique de temps en temps.

Et puis je rencontre Godard. Je joue une pièce d'un Noir Américain qui s'appelle Le Roi Jones, et qui était devenu Amiri Baraka, que je rencontre à Dakar, et le monde se bouscule dans ma tête comme ça. Et Godard décide de prendre une scène de la pièce que je jouais au Théâtre de Poche-Montparnasse. Ça avait fait pas mal de bruit parisien : Une pièce remarquable ! Extraordinaire ! Acteur formidable ! Je commençais à me sentir respirer... Pour *Masculin Féminin*, Godard prend la scène qui se passe dans le métro où il y a une rencontre entre une Blanche et cet étudiant noir. Godard était ami avec le metteur-en-scène du théâtre. Il est venu me dire bonjour, comme ça ; il était un peu lugubre, il n'était pas communicatif du tout, c'était un type très serré... Je suis convoqué, je vais dans le métro, on devait tourner la scène et Godard se met en face de moi et il me dit : Écoute Med, tu vas faire exactement ce que je fais. Si je me bouche le nez, tu te bouches le nez. Si je tourne à gauche, tu tournes à gauche, et ainsi de suite. Tu fais exactement ce que je fais.

Alors je le regarde comme ça et je lui dis : Écoute, je n'ai pas appris le métier comme ça, moi. Je ne suis pas un singe savant. Explique-moi tout ce que tu veux, et je te jure que je ferai tout pour te satisfaire. Explique-moi, et je le fais. Mais je ne suis pas un singe. Sinon je rentre chez moi. Je n'ai pas besoin de toi, et tu n'as pas besoin de moi. Il me dit : Bon, bon. Il me laisse faire tout seul, du coup il m'abandonne à mon sort, et il va vers leur acteur fétiche de l'époque, l'acteur de la Nouvelle Vague, Jean-Pierre Léaud ; il tourne le contre-champs avec lui. Ça dure, une bobine, deux bobines, trois bobines – une bobine fait dix minutes – j'étais avec la fille, je devais donner la réplique, j'ai donné la réplique, et j'ai encore donné la réplique, et après un moment j'ai dit pendant que ça tournait : Ça suffit, c'est un cinéma de con, c'est de la merde, ce n'est pas du cinéma. On m'a dit : T'es fou, Med, c'est Jean-Luc Godard ! Mais je m'en foutais ! On a fini le tournage, Godard est venu me dire : On va diner. Mais j'ai dit : Merci, j'ai diné, j'ai déjeuné, j'ai tout fait, et je suis parti.

MT Il y avait un vrai foisonnement intellectuel, une circulation d'idées et d'influences entre les différentes cinématographies à cette époque. Des textes circulaient. Je pense au manifeste *Hacia Un Tercer Cine* de Octavio Getino et Fernando Solanas.

MH Oui, c'est l'aspect le plus positif du cinéma, de l'art, quand il arrive à échapper aux gens de l'argent, quand les artistes arrivent à prendre leurs armes en main, qu'ils se mettent à faire des films et à communiquer entre eux. C'était un moment rare qui, à mon avis, existe moins aujourd'hui.

Le film *La hora de los hornos* de Solanas était intéressant. Et *Deus et o diabo na terra do sol*, et *O leao de 7 cabeças*, qui était fait en Afrique par Glauba Rocha. J'ai rencontré son professeur, Nelson Pereira dos Santos – qui est devenu un ami. C'était un type formidable.

C'était un génie plein d'idées et d'une générosité incroyable...

MT Julio García Espinosa défendait aussi ce qu'il appelait un Cine Imperfecto, un cinéma qui questionnait le rapport entre le contenu – révolutionnaire – d'un film et sa qualité esthétique ou technique...

MH Plus le film comporte d'idées, nouvelles ou pas nouvelles, mais des idées qu'il est censé donner aux gens à voir, plus il doit être le plus beau du monde. En cinémascope même, si on a les moyens. Ça c'était ma théorie personnelle, parce que j'ai goûté à la pauvreté de faire des films avec trois sous. Je n'ai jamais eu de l'argent, jamais. Alors, je me disais, le jour où j'aurai de l'argent, je ferai des films beaux pour les gens, parce que je trouve que les gens méritent la beauté des choses. Je n'étais pas du tout pour défendre le contenu à tout prix et non la forme. J'avais une théorie là-dessus : je pensais ce qui donnait la forme au cinéma, c'est le contenu. Si vous tournez dans des champs de coton, c'est les champs qui donnent la forme. Ce sont les champs qui sont là, les coupeurs, les gens qui travaillent qui vont être la forme du film.

MT Dans le nom de votre compagnie de théâtre, il y avait Shango – le dieu du feu, de la colère – mais aussi Griot. Je suis intéressée par cette figure du griot. Vous venez d'une culture orale, est-ce que vous avez puisé, dans les récits de la littérature orale, dans ses codes narratifs, en faisant vos films ?

MH Une caméra, c'est un objet amorphe. On fait ce qu'on veut avec une caméra. C'est quelque chose de très solide qu'on a entre les mains, ce n'est pas un griot qui rêve de théorie... Peut-être parmi mes ancêtres, le griot ressortait... je ne sais pas. C'est trop théorique pour que je me rappelle de ces choses-là. Je préfère revenir un peu sur *Soleil Ô*. Je parlais de

l'enthousiasme que j'avais, les gens que je rencontrais. Maintenant, il faut évoquer la partie des illusions perdues. C'est bien beau d'aller à Cannes. J'ai découvert des choses épouvantables. Je suis allé vomir sur la plage tellement j'étais mal à l'aise, parce que les gens que je voyais là, qui venaient voir dix minutes puis s'en allaient, puis le lendemain publiaient une critique de trois pages dans un journal, je ne comprenais pas très bien la logique... Mais bon, le film existe, et maintenant il faut que le public le voie. Et là je découvre qu'il y a des exploitants, des distributeurs, et les producteurs reconnus par le CNC. C'est-à-dire qu'il fallait avoir une certaine somme d'argent déposée à la banque, certifiée par la banque pour que le CNC puisse dire : Vous pouvez être producteur. Et moi, je n'avais rien de tout cela. Rien. Donc il fallait trouver un producteur, qu'il veuille bien chapoter le film, pour le sortir. J'en trouve un. Ensuite, il fallait trouver un distributeur. On trouve un : Monsieur Maréchal. Et Bertrand Tavernier, qui était à l'époque attaché de presse. Quand le film est allé à Cannes, Tavernier l'avait plus ou moins gratuitement soutenu, parce qu'il était aussi de la revue *Positif* – à l'époque il y avait plusieurs revues, qui s'attaquaient, qui se déchiraient entre eux – et *Positif* avait défendu *Soleil Ô*, contrairement aux *Cahiers du Cinéma*. Bon, je trouve tout ce monde-là, et maintenant il fallait trouver une salle. Alors, les gens regardaient ce film et disait : Il ne rapportera pas beaucoup d'argent, les gens n'iront pas le voir. Mais comme il est intéressant artistiquement, on va quand même faire quelque chose. A l'époque il y avait la guéguerre des multisalles. A Paris, au Quartier Latin, il fallait des multisalles. Comme il y avait un foisonnement de films, il fallait les garder, les sortir trois jours, deux semaines, peu importe. Il fallait les exploiter ! C'est le cas de le dire ! Les exploitants, ceux qui possédaient les salles de cinéma, avaient des aides du CNC pour sortir des films et prenaient minimum 50% de la recette, alors

qu'ils n'ont pas payé même une affiche de film. Rien ! Injustice incroyable. Je commençais à découvrir tout ça. Et finalement je finis au cinéma Quintet à Saint-Michel. Le Quintet, c'était Gourevitch qui avait ces salles-là, dans une petite rue juste derrière la librairie Gilbert-Jeune. Il y avait huit salles, et la dernière, où est sorti *Soleil Ô*, faisait quatre-vingt places. Je faisais des débats tous les soirs – tout ça c'était sérieux ! – et on a continué à exploiter le film et à la fin de la semaine, je vais trouver le distributeur et je lui dis : Mais, moi, je ne touche pas d'argent là-dedans ? C'est moi qui ai fait le film, qui l'a produit, qui a mis l'argent et tout... Il me dit : Ah, mon cher ami, ça c'est une autre affaire parce que le film rapporte à peine – à peine ! – ce qu'il a coûté à distribuer. Je dis : Comment ça ?! Car en plus, ce n'était pas quatre-vingt places, c'était cent places, parce que le propriétaire fait venir dans la nuit, clandestinement, ce qu'il appelle des taxis, c'est-à-dire des strapontins qu'il rajoutait, parce que c'est interdit par la sécurité. Il rajoutait ça, il exploitait et le lendemain il les enlevait, et le soir arrivait, il les remettait... bref ! Le film est exploité dans toute la France, il est resté trois mois dans cette salle, et je n'ai jamais touché un sou. Quand il avait un peu d'argent, ça allait au producteur – Gray Film, je me souviens bien, Louis Dolivet, grand industriel qui était tombé amoureux du film, mais qui était un filou ! Bref, c'était les illusions qui tombaient les unes après les autres, et j'ai vu finalement que le monde du cinéma est un monde de rapaces ! Ceux qui pouvaient faire des images, montrer des images, donner leur point de vue sur le monde, sur la société, c'étaient les bourgeois, les riches et pas des ouvriers, pas des salariés – eux n'ont pas le temps, d'ailleurs. J'ai découvert cette réalité-là. Et c'était avec cette réalité-là que j'allais continuer à œuvrer, toujours à essayer de dire ma petite vérité.

MH Je suis complètement marginalisé, oui.

MT Est-il toutefois possible, de la marge, d'en créer un lieu de résistance ? N'est-ce pas ce que vous avez fait avec votre cinéma ?

MH Oui, mais franchement, j'aurai voulu avoir les moyens minimums pour faire des films. Mais on ne me décourage pas facilement. Si les gens tournent un film en trois mois, moi je vais mettre six mois, un an. Quand j'ai de la pellicule, je tourne. Quand j'ai tourné, je stocke. Quand je peux monter, je monte. Et ensuite, le film est fait, prêt. Alors, à ce moment-là, j'avais l'arme à la main. Si vous trouvez le film intéressant, aidez-moi à le sortir.

MT Je comprends que celles-ci ne soient pas des conditions idéales de travail, mais on dirait que cela vous a donné la liberté de faire le film que vous vouliez, sans avoir un producteur sur le dos ?

MH Je ne sais pas si c'est une liberté. En tout cas, c'étaient les seules armes que j'avais. Je n'avais pas les moyens de tourner assis sur une chaise, de dire : Moteur ! Action ! Coupez ! Non. J'étais à la fois producteur, distributeur, et même parfois l'exploitant. J'étais tout ça à la fois. Exploitant. Ça, c'est la liberté forcée...

MT Il y a un certain discours ambient aujourd'hui, en parlant de la première génération des cinéastes d'Afrique, qui répète que leurs films étaient trop didactiques. Or, quand on lit leur Charte d'Alger, publié par la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) en 1975, qui effectivement mettait clairement en avant cette volonté pédagogique, ce désir d'éveiller les consciences par le cinéma, c'est aussi écrit que le cinéaste doit être libre d'exprimer sa créativité. Donc il n'y a pas de dichotomie entre créativité et conscientisation.

MH Exactement !

MT Ce discours tend à minimiser la créativité des cinémas d'Afrique de cette période. On a reproché à votre travail aussi d'être didactique...

MH Étant donné ma situation historique, et ma situation personnelle, et mon état d'immigré, moi, j'ai besoin de comprendre. Pas de croire, mais de comprendre. Donc si la forme « didactique » m'est utile – et je pense utile pour ceux qui viennent regarder le film – tant mieux ! Je préfère ça qu'à donner des films abscons, qui, à force de vouloir noyer le poisson, on ne sait plus où il est. Ah, il y avait un poisson ici ?! Il faut éviter le didactisme. Pourquoi ? Allez voir des films très sophistiqués, je n'ai rien contre. Moi, à mon niveau personnel, petit, subjectif, d'immigré, c'est comme ça que je vois les choses. Et j'ai besoin de comprendre. J'ai besoin que de temps en temps on appuie là où il faut pour dire : Ça c'est jaune, ça c'est bleu, ça c'est noir. Toute ma vie, j'ai voulu comprendre, plutôt que de croire. C'est le rôle après des critiques, des essayistes, de décrypter, d'analyser et de donner des théories. Mais ce n'est pas le rôle du metteur-en-scène.

MT Dans le livre d'Ibrahima Signaté, vous vous décrivez comme « un enfant des nuages ». Dans une conception de vie nomadique, la frontière n'existe pas.

MH Non. De toutes les façons, l'Afrique, à ses débuts, n'avait aucune frontière. Mes parents allaient d'un endroit à un autre – ils étaient forcés, ils étaient esclaves, ils étaient obligés de garder le troupeau – mais ils pouvaient aller de la Libye jusqu'au Sahara occidental ; il n'y avait pas de frontière. Il n'y avait pas de carte d'identité. On portait son nom sur son visage. Il y a une anecdote qui était arrivé à un vieux parent qui voulait traverser la frontière algérienne

pour aller vers l'Éthiopie et qui s'est fait arrêter par les gendarmes qui lui ont demandé ses papiers. Alors il cherche au fond d'un sac en peau de chameau, il cherche, il cherche et il trouve une pièce complètement déchirée et il dit : C'est ça ? Voilà. Et le policier lui dit : Où est la photo ? Et il dit : La photo ? C'est quoi ça ? Je ne sais pas, je ne me rappelle pas. Le policier insiste : La photo, sur la carte..., et il répond : Mais tu vas arrêter de m'emmerder ?! Il prend un bâton et voulait casser la tête du policier en disant : Moi, je te dis que je m'appelle fils d'un tel, je viens de tel endroit et je vais à tel endroit, je traverse, et toi tu me parles de papiers ? Tu crois plus le papier que ma parole à moi ? Fous-moi le camp ! C'est une civilisation qui a été stoppée. Le colonialisme a tout cassé. Le colon est arrivé, il a dessiné selon la victoire de tel pays sur tel pays en face, il a dit : Mettez une frontière, ça s'appelle le Ghana, plus loin ça s'appelle la Guinée... Regardez l'Afrique, elle est rapiécée, ce sont des plaies de couteau.

MT Teshome Gabriel a parlé en référence aux cinémas d'Afrique de « cinéma nomade ». Dans vos films, il y a peu de frontières entre les différents registres, styles et formes, entre fiction, documentaire, faux-documentaire, animation...

MH C'est toujours par obligation de s'exprimer clairement. Il faut trouver la forme la plus adéquate. J'adorais l'animation, d'abord parce qu'on gagne beaucoup de temps dans la compréhension. Mais ça coûte tellement cher à fabriquer. Dans *Soleil Ô*, le film s'ouvre par de l'animation parce que c'était efficace pour le début du film. Mais pour cette séquence d'animation, il a fallu trouver un génie qui me le fasse gratuitement, sinon ça coûtait très, très cher. J'adorais l'animation. Il y en a dans *West Indies*, dans *Sarraounia*, mais je n'ai pas pu continuer à utiliser l'animation. C'est un outil extraordinaire.

MT Vous-même qui avez vécu la plupart de votre vie en dehors de la Mauritanie, en France ; décririez-vous votre œuvre cinématographique comme mauritanienne, comme diasporique, comme transnationale ? Ces étiquettes, ont-elles pour vous un sens ?

MH Je m'en fiche complètement. Moi, j'ai fait ces films comme je croyais les faire. Mon pays ne m'a pas reconnu. Je ne demandais pas à être reconnu, moi, mais au moins un minimum de respect pour mon travail. J'ai ma liberté, je suis un citoyen du monde. Plus exactement, je suis un Africain d'Afrique. La Mauritanie, je m'en fiche, parce que je trouve que les gens qui sont au pouvoir ne méritent pas ce pays. Et la plupart des chefs d'état, des organisations étatiques qui s'occupent de l'art en général et du cinéma en particulier, ils s'en foutent totalement du cinéma. Après 60 ans, 70 ans, dans quel état est le cinéma africain ? Pourriez-vous me dire dans quel état il est ? Lamentable. Des films africains ne font pas du cinéma africain, non. Les laboratoires, les instruments techniques, les studios de post-production, les producteurs, l'argent, les circuits de distribution. Les films doivent circuler d'un pays à l'autre. Vous savez qu'un film marocain ne passe pas en Égypte ? Un film mauritanien ne passe pas en Tunisie. La France met trois cacahuètes dans votre film et puis elle dit : L'Institut français a produit le film de Med Hondo, alors qu'ils vous ont censuré de l'autre côté.

MT Je remarque que vous avez une copie d'Africa Unite, une histoire du panafricanisme, d'Amzat Boukari-Yabara sur la table devant vous. Dans votre film *Fatima, l'Algérienne de Dakar*, on sent cette envie de rapprocher l'Afrique du nord et de l'ouest...

MH Oui, je suis fondamentalement panafricain ! Ces frontières sont complètement aberrantes. Il y a les frontières qu'on ferme parce qu'il y a un conflit éta-

tique entre le Sahara occidental, la Mauritanie, le Maroc et l'Algérie. Les frontières sont fermées, alors les peuples des deux ou trois côtés crèvent de faim parce qu'ils ont l'habitude d'échanger d'une frontière à l'autre, d'échanger des produits, des marchandises comme cela s'est toujours fait depuis des siècles.

MT Le fait de circuler est au cœur de beaucoup de vos films. On voit des personnages effectuer un voyage, comme Jean dans *Soleil Ô*, ou Yves dans *Lumière noire*. On voit se dérouler toutes les étapes de son long voyage de Bamako à Gao. Au-delà du voyage réel, le voyage est aussi et avant tout initiatique ; c'est une sorte de quête.

MH L'Homme est fait pour voyager s'il en a envie. La terre entière appartient à l'Homme, tel qu'il soit, blanc, gris, jaune, noir... ça lui appartient. Il n'est pas dit qu'il doit être enfermé en Mauritanie parce qu'il est Mauritanien. Non. Selon ma compréhension, il doit pouvoir bouger, changer les choses s'il en a envie, aller donner un coup de pied dans une fourmière parce qu'elle le gêne en passant, en prenant son chemin vers l'Éthiopie. L'Homme n'est pas prisonnier de l'État. Les pouvoirs politiques ont instauré des barrières pour surveiller les gens. Surveiller, punir... Comme ça vous restez bien tranquille et vous laissez faire.

MT Au début de *Soleil Ô*, il y a un plan de Jean qui arrive en France à côté du chemin de fer avec sa valise souriant ; à la fin du film, il y a le même plan ; entre-temps, il a vécu la désillusion totale, et là il lève le poing dans un salut Black Power : une structure narrative circulaire...

MH Oui, le cercle est un symbole de la circulation des gens et de la connaissance de l'autre. On circule, on se rencontre. Le cercle est un symbole très puissant

en Afrique. Quant à *Soleil Ô*, à la fin vous avez des flammes, le personnage qui est là, désespéré, ne sachant plus où aller, voulant partir mais sans savoir où, peut-être rejoindre ses ancêtres, aller dans la forêt, aller dans le désert, on ne sait pas. Et c'est cette symbolique, où il y a les flammes, qui lui rappelle un Lumumba, assassiné, un Ben Barka, assassiné, Che Guevara, assassiné, Malcolm X, assassiné. Qui étaient ces gens-là ? C'étaient des révolutionnaires. Des révolutionnaires qui voulaient se déplacer. Malcolm X s'est déplacé ; il est allé en Afrique au moment où l'Afrique bouillonnait d'idées. Il rentre aux États-Unis et il veut créer une organisation panafricaine – the Organization of African-American Unity – avant les Black Panthers. Il y avait du mouvement, de la circulation, et mon personnage, qui est complètement paniqué, perdu, il a une illumination et il voit les ancêtres qui ont lutté et se dit qu'il faut lutter, c'est tout.

MT Vous érigez votre panthéon décolonial.

MH Oui, un repère, mon guide à moi... Je voulais faire un film sur Che Guevara au Congo. L'histoire de Lumumba, de Malcolm X ou de Ben Barka est claire, mais sur ces personnages-là, il n'y a pas de films à la hauteur de l'Histoire. Spike Lee a fait un film [sur Malcolm X] où il joue avec Denzel Washington faisant les maquereaux ; il insiste sur les prostituées, alors que ce n'est qu'un tout petit aspect du personnage. Heureusement qu'Amiri Baraka a dit que c'était un film stupide. D'autant que ces films-là, les gens en ont besoin. Pas seulement les Noirs ou les Métisses ; les Blancs en ont besoin, tout le monde a besoin de ces films sur ces personnages et de connaître ce qu'ils ont été, pourquoi ils ont bougé. Et ça, il faut faire très, très attention à ne pas rater son film parce que c'est précieux, c'est du diamant.

Ce sont des films rares.

MT La fin de *Soleil Ô*, le personnage qui court dans la forêt, me fait penser à Fanon, qui dans *Les damnés de la terre* décrit que beaucoup de ses patients en situation coloniale rêvaient de courir : « La première chose que l'indigène apprend, c'est de rester à sa place, à ne pas dépasser les limites. C'est pourquoi les rêves de l'indigène sont [...] des rêves d'action [...]. Je rêve que je saute, que je nage, que je cours [...] que je franchis le fleuve d'une enjambée. »

MH Oui, c'est ça ! Je partage ça à cent pour cent. Je n'avais pas ça en tête quand je tournais mes films, évidemment – bien que j'admire beaucoup Frantz Fanon, je connais toute sa famille, je connais sa femme, son fils. C'est tout à fait ça : c'est vous interdire de bouger d'où vous êtes. Vous taire. Travaillez sans demander votre due, sans demandez votre augmentation de salaire. Allez là, et pas là. Là, c'est interdit. Vous avez des papiers, des sous ? Ne bougez pas ! C'est toutes ces interdictions que j'ai tenté de transgresser, pour aller vers la liberté. Pour être libre. On ne va pas, comme ça, s'amuser à faire semblant et dire que le monde est beau, gentil, merveilleux, que les frontières, c'est naturel...

MT Cela fait penser à la figure du « nèg marron » que vous évoquez dans le titre de votre film *West Indies ou les nègres marrons de la liberté*. Êtes-vous un cinéaste marron ?

MH Forcément. De ma condition historique, je suis marron. Je suis marron parce que je suis toujours pourchassé. Soit par la censure. Soit parce que j'ai failli carrément perdre la vie, à cause d'un film, au festival de Carthage. Je le raconte si peu, parce que les gens vont penser que je fantasme. Je présente *West Indies* et le lendemain, je vais à la conférence-débat pour affronter la critique, le public. Un journaliste vient me trouver et me prévient qu'il y a un

groupe de personnes qui vont me harceler de questions, des gens du parti Baas – un parti panarabe créé par Michel Aflaq – et qui sont en colère contre le film. Ils m’ont effectivement reproché d’avoir mis dans le film un Arabe qui prend des esclaves. Je leur ai dit : Écoutez, si vous voulez parler des Arabes – je dis bien des Arabes, pas les Arabes – et de l’esclavage qu’ils ont pratiqué en Afrique, je peux vous en parler, je suis fils d’esclave. Et on va parler de ça ! Mais le personnage dans le film, ce n’est pas un Arabe, c’est un Haalpulaar. Vous savez ce que c’est un Haalpulaar ? Non, évidemment vous ne connaissiez pas. Pour vous c’est parce qu’il porte sa tenue blanche que c’est un Arabe ! Mais ils ont crié que c’était un film anti-Arabe et il a fallu m’arracher de là car ils étaient prêts à me faire la peau ! Après, il y a eu une réunion de la Ligue arabe qui a demandé mon expulsion et que le film soit sorti de la compétition. Mais le jury dans son ensemble a refusé, et je reçois même un papier de soutien de l’OLP qui était à l’époque en Tunisie. Arrive le soir des récompenses – j’assiste à la cérémonie finale, arrive la déclaration du meilleur film, et les gens commencent à huer, à casser les chaises, à conspuer : C’est pas du cinéma ! – et puis là ils annoncent que West Indies a gagné le Prix spécial du Jury. Les gens ont crié de joie et ils étaient obligés de passer West Indies à la fin de la cérémonie à la place du 1^{ier} prix, sinon le public allait tout casser !

MT Vous revenez très souvent à l’Histoire avec un grand « h » dans vos films, notamment dans un film comme Sarraounia, pour restaurer des chapitres manquants de l’Histoire hégémonique, eurocentrée – là, en l’occurrence, l’Histoire des conquêtes coloniales. Pourquoi cette volonté de re-raconter, de restituer l’Histoire ?

elle est cassée. Je dis simplement à l'Afrique, à l'Africain, que je suis panafricaniste avant tout, et si l'Afrique ne s'unit pas bientôt, il n'y aura plus d'Africains ! Quand je disparaîtrai, je dirai, j'ai laissé une petite pierre aux Africains pour leur dire : Ne baissez pas la tête. Vous êtes aussi dignes que n'importe quel Européen. Défendez-vous ! Ne vous laissez pas faire. Voilà le message que je vous envoie. Je ne change rien à l'Histoire. *Sarraounia* et une histoire authentique. Et on me fait des tas d'ennuis parce que j'ai fait le film. Il était censuré. Il faut que ça soit des journalistes français à Carthage qui viennent et qui disent : Tu sais, alors, il y a notre ambassadeur-là qui dit : Ce n'est pas possible ! Ils ont censuré des films, mais ils n'arrivent pas à se débarrasser de toi ! Voici ce qu'on entend de la part de notre ambassadeur. C'est toi qui nous raconte ce qu'il en est de notre Histoire. On nous raconte de bobards ! C'est Bertrand Tavernier qui va demander la salle publique au CNC pour projeter *Sarraounia* parce que – d'après lui et d'autres journalistes et critiques – c'était le plus grand film africain. Il demande la salle, et Monsieur Clément, qui était à l'époque directeur du CNC a refusé, en disant : Je ne veux plus entendre parler de ça ! Je tiens à ma carrière ! Un tel me téléphone sans arrêt ! Je ne vous donne pas la salle ! Sortez ! Tavernier a protesté, en disant que c'était une salle publique. Il me dit : Mais ce n'est pas possible ! Et je lui dis : Si, si, c'est possible, je vous raconte que je suis censuré partout – il ne voulait pas me croire !

MT Je pense à la non-linéarité des contes, à la manière de superposer et de tisser les différents fils narratifs, ainsi qu'à la non-chronologie de l'Histoire orale. Est-ce que ces structures orales vous ont influencées dans votre désir de transmission ?

MH Oui, sans doute. Pour raconter une histoire, on peut la prendre du début, de la fin. On peut prendre une histoire, la laisser, puis quinze jours plus tard on

va la reprendre, mais on va la commencer de l'autre côté. Ça, c'est dans l'oralité africaine. Et puis enfin, tout de même, les Africains, pour peu qu'on lise Cheick Anta Diop, qu'on lise Théophile Obanga, qui était un disciple de Cheick Anta Diop, la civilisation du monde a commencé là où il y a le Congo. Il y a deux groupes, un qui est monté vers le Nil et puis vers l'Asie, et l'autre qui est allé vers l'Europe. Donc tout ça c'est une seule racine et une seule race humaine et on nous bassine avec des saloperies et des mensonges en nous divisant en permanence. C'est absurde. Tout ça, il faut le dire, une petite parcelle chaque fois. Et peut-être que les gens arriveront à la fin à comprendre. Cheick Anta Diop passe sa vie entière à démontrer les choses scientifiquement, il a fallu une réunion en 1970 au Caire, avec les spécialistes, les anthropologues, pour lui reconnaître la légitimité de ce qu'il avait défendu pendant quarante ans scientifiquement. On n'a pas voulu l'écouter ramener le Noir à l'égalité du Blanc. C'est vous dire aussi que j'ai fait peu de choses. J'aurais voulu faire beaucoup plus. J'arrive à la fin de ma vie et, vraiment, je regrette ; il y a plein de sujets que j'aurais voulu faire, plein ! Quant aux films, ils vont être archivés, ce qui est une bonne chose quand même ; ils vont être édités en DVD. Soleil Ô vient d'être restauré par le Film Foundation et le World Cinema Project en collaboration avec la FEPACI et l'UNESCO. Et là, ils vont essayer de restaurer Sarraounia. Voilà.

Montreuil, 19 octobre 2018

Ce texte a vu le jour fin 2018 ; il est traduit en anglais par l'auteure et publié sous le titre « Transgressing Proscriptions in Search of Freedom, Interview with Med Hondo » dans *1970—2018 Interviews with Med Hondo. A Cinema on the Run*, édité par MH Gutberlet et Brigitta Kuster, Archive Books, 2019, 169-188. La version originale est publiée ici avec la permission de Melissa Thackway.

L'envers et l'endroit

Seloua Luste Boulbina

Je revendique
LE DROIT D'APPOFONDIR
par l'écrit et l'image,
sans hagiographie aucune,
le passé récent et lointain de nos rencontres,
affrontements et relations avec le
monde industriel colonial et capitaliste,
devenu aujourd'hui
mondialisé et technologique.¹
Med Hondo

C'est un droit : sans concession ni compromis(sion), reprendre des faits et des peines, des travaux et des jours. Sarraounia et Fatima, deux femmes prises en étau, comme un envers et un endroit, entre leur liberté et l'oppression coloniale. Quand on confond les hommes et les combattants, les Blancs et les ennemis, un éléphant vient déranger le magasin de porcelaine. C'est un cinéaste qui ne s'embarrasse pas de manichéisme. Les femmes – AUSSI – ont résisté à la conquête coloniale. Les Noirs – AUSSI – ont participé aux guerres coloniales.

¹ Rémy Kleib, « A la rencontre d'un homme hors du commun : Med Hondo », *Le Calame*, 27 juin 2007, <http://docteurkleib.blogspot.com/2007/06/la-rencontre-dun-homme-hors-du-commun.html> Voir la version anglaise in Marie-Helene Gutberlet and Brigitta Kuster (eds.), *1970—2018 Interviews with Med Hondo. A Cinema on the Run*, Berlin: Archive Books, 2019, 153–168, 156.

En 1957, alors que j'avais 20 ans, j'ai été appelé à rejoindre les rangs de l'armée française pour une durée obligatoire de trois ans pendant la guerre d'Algérie. Nous n'étions pas des volontaires mais des conscrits en quelque sorte. J'ai été affecté au 22 RIMA (Régiment d'Infanterie de Marine) basé dans la ville d'Oran, en tant que spécialiste des transmissions. Nous avons pour mission de maintenir l'ordre dans le pays agité. Avec mes camarades, nous procédions à des manœuvres, des opérations de patrouille et de reconnaissance. J'ai sillonné les quatre coins de l'Algérie et parfois, j'ai dû engager le feu avec l'ennemi. Une fois, alors que nous étions sortis dans le secteur de la ville de Marnia, notre régiment a été attaqué, nous avons essuyé 12 pertes mais causé le double chez l'ennemi. Le général Fouchol qui dirigeait la division d'infanterie à Oran a rendu un témoignage de satisfaction envers moi. En 1961, vers la fin de la campagne d'Algérie, j'ai été envoyé dans un détachement de l'armée française à Djibouti. Durant tout ce temps, je n'ai pas cessé de recevoir des citations et des décorations. Pour moi, en tant que soldat, tout ce qui comptait c'était de servir la patrie, et cette mère patrie c'était la France. Par la suite, le temps des indépendances est arrivé et j'ai intégré l'armée de la Haute-Volta [ancienne appellation du Burkina Faso]. En 1989, j'ai enfin pris ma retraite après 32 ans 1 mois et 20 jours de service. Après quoi, j'ai été élu à l'Association des anciens combattants du Burkina où j'occupe depuis un poste de gestionnaire dans la formation des anciens combattants.²

² Capitaine Joseph Zongo, cité dans Abdel Pitroipa, « Ces tirailleurs sénégalais qui ont combattu pour la France » publié le 14/07/2010, www.lexpress.fr/actualite/societe/ces-tirailleurs-senegalais-qui-ont-combattu-pour-la-france_906248.html

Les tirailleurs sénégalais, qui n'étaient pas tous sénégalais, ont, eux aussi, participé à la guerre d'Algérie (1954-1962). Ils ont, eux aussi, commis des exactions. Ils ont, eux aussi, perpétré des crimes et violé – pratique courante – des femmes algériennes. Pourquoi, de cette histoire, faire un film ? Pourquoi transformer cette mémoire en cinéma ? Med Hondo réalise *Fatima, L'Algérienne de Dakar*, en 2004, cinquante ans après le déclenchement des hostilités. Dans cette production franco-mauritano-tunisienne, il imagine une RÉPARATION. Sans happy end.



Dans l'ombre, une jeune femme est cachée à l'intérieur de l'anfractuosité d'un rocher. Elle cherche à échapper à des militaires français en expédition. Ils viennent de commettre des méfaits dans un petit village perché : tuer est devenu ordinaire. Med Hondo, cependant, ne part pas de cette femme dont le film porte en titre le prénom. Fatima est un prénom, celui de la fille du prophète Mohamed, et un nom commun qui désigne toutes les femmes algériennes, notamment les femmes de ménage.

En Algérie, les Européens parlaient des « Fatma ». Le réalisateur ne part pas non plus de l'auteur du viol, un Sénégalais, Souleymane. Il part des préoccupations et du souci d'un vieil homme, d'un pieux : le père de Souleymane. La caméra s'éloigne de l'Algérie. Au Sénégal, elle caresse les interrogations de quelqu'un qui sait ce que guerre signifie et n'absout pas son fils parce qu'il est chair de sa chair.

Un enfant est né de la violence sexuelle. Visiblement, son père, inconnu, n'appartient pas au monde des voisins et des cousins. Le garçon est en butte à des humiliations, des vexations. Dans son pays, blancheur est confondu avec valeur. Sa mère est à la fois victime et coupable. Elle a conçu hors du mariage et des siens. Elle appartient désormais aux parias.

En donnant la parole à un père, et à un musulman, Med Hondo montre combien le passé vient hanter le présent et le corrompre. Les fantômes voyagent. La paix civile n'est pas la paix morale. Et le vieil homme est tourmenté. Son fils n'aurait-il pas commis quelque acte répugnant, quelque désordre inacceptable, qui pourrait détruire sa conscience et, pour finir, ruiner sa vie. Car – c'est la question posée par Med Hondo – peut-on s'en sortir comme si de rien n'était, sans payer les pots cassés ? Impossible. Une scène de dialogue et de confiance réciproque d'un père et d'un fils lève le voile. Le secret du fils est-il, pour lui, lourd à porter ? Respectant son père, il lui obéit. Il partira à la recherche de sa victime oblitérée si ce n'est oubliée. Elle est pour lui anonyme.

Rien de comparable dans *Sarraounia*. Presque vingt ans plus tôt, en 1986, Med Hondo consacre un opus franco-burkinabé-mauritanien à une héroïne de la lutte anticoloniale. L'échec commercial de ce film, malgré son succès critique, entraîne la faillite de la société de production du cinéaste. En 1899, une femme puissante, une reine, a résisté à l'invasion de leur région par la colonne Voulet-Chanoine. Cette femme est une sorcière, une magicienne, dotée de pouvoirs surnaturels. Dès les premières images, on entend Pierre Claver Akendengué chanter. Med Hondo a choisi ici un pionnier comme lui. Car le chanteur gabonais s'est formé au chant grégorien, il a fait des études en France. Dès ses premiers disques, Nkere, en 1973, puis Nandipo, l'année suivante, il mixe le myéné et le français, la guitare acoustique et la percussion traditionnelle. Il est, comme le réalisateur, artiste **indépendant**. Le scénario est une adaptation du roman de Abdoulaye Mamani, *Sarraounia ou le drame de la reine magicienne*. En haoussa, sarraounia signifie « reine ». L'écrivain nigérien a publié le livre quelques années plus tôt, en 1980. Le romancier est lui aussi politiquement engagé, dans le Parti progressiste nigérien. Il fera un détour par l'Algérie où il vit en exil et publie Poémérides, en 1972, puis une pièce de théâtre, *Le Balai*, en 1973. Une reine Azna lui revient plus tard en mémoire qui, depuis Lougou, au sud-est du Niger, résiste à l'envahisseur. Med Hondo montre encore une confrontation qui, au lieu d'être individuelle, est ici collective.

Sur la page Wikipédia - en français - dédiée au film, une bizarrerie dans la distribution.

Distribution [modifier | modifier le code]

Jean-Roger Milo : le capitaine Voulet

Féodor Atkine : le capitaine Chanoine

Aï Keïta : Sarraounia

Didier Sauvegrain : le docteur Henric

Roger Miremont : le lieutenant Joallant

Luc-Antoine Diquéro : le lieutenant Pallier

Jean-Pierre Castaldi : le sergent Boutel³

Sarraounia y apparaît comme une héroïne solitaire. Les seuls « hommes » – sont Européens et Français. Cette page consultée aujourd’hui, en 2018, montre combien, plus de trente ans après le film, sa présentation demeure coloniale. C’est une notice rédigée du point de vue des anciens vainqueurs. Comme un terme définitif à ces histoires d’Africains anonymes dont on ne sait s’ils sont congolais, burkinabés ou sénégalais (on les nomme « tirailleurs sénégalais »), dont les femmes sont toutes anonymement des Fatma arriérées, dont les langues ne peuvent se distinguer les unes des autres et auxquels le « petit nègre » est imposé. A rebours, Med Hondo élit des individualités et crée une espèce de communauté de vouloir et de savoir. Dans cette notice Wikipedia, on peut cliquer sur le nom du personnage, Sarraounia, non de l’actrice, Aï Keïta-Yara. Faut-il effacer les femmes de l’histoire des cinémas africains ? Longtemps, les femmes qui font du cinéma n’ont pas été vraiment acceptées dans leur propre pays. Et elles devaient obtenir l’autorisation de leur mari pour jouer.

The place African actress hold in African cinema is increasingly visible in film criticism and in African film history. There is a genuine interest to know their feelings about the characters they interpret, and their impressions of cinema in general. What do you feel is your role as an African actress in African cinema?

Aï Keïta: In African cinema, I would say the role of all actors is to be a vehicle with which to convey a message onscreen to our society. It is in this context that I, as an African actress, contribute in bringing a message to our people. I want to make my contribution to the development of African cinema.

What has been your general impression of the image of African women in African cinema or in their visual representation in general?

Aï Keïta: It has been very positive. Of course, it was very difficult at the beginning because at that time our societies did not understand. However, at present there is beginning to be an acceptance. In the past, to see a woman onscreen was a problem in Africa. Now it is changing, people have understood that it is art and they accept us.

In Med Hondo's film, Sarraounia, you played the role of the great queen Sarraounia. The film was awarded the Grand Prize, the Etalon de Yennenga at FESPACO in 1987. Perhaps it is not a coincidence that Princess Yennenga, after whom the prize is named, was also a formidable woman. One might compare Sarraounia to Yennenga, in her strength and courage. Could you talk about your experience as Sarraounia, and how you felt in this role?

Aï Keïta: You know, the story of this woman fascinated me. I don't know if you have heard about the Central African Mission, the Colonne Voulet-Chanoine. These men did untold damage to Africans. Sarraounia, voluntarily celibate, decidedly celibate, had as her sole ambition to fight and liberate her people. She refused to bow to the Colonne Voulet-Chanoine when they arrived in Niger. She was a very brave woman. I admire Sarraounia and I also loved playing the role in the film. I felt that I actually lived her character.

Med Hondo had originally chosen me for a minor part in the film, the character of Amina. However, after the first casting, I was his choice for the role of Sarraounia. I think this was because Med had seen me in my family setting, where he witnessed an altercation. I was fighting with a young man. I think this scene stayed with him. When he later came back, in the context of his film, he asked my nephew Djim Mamadou Kola, a Burkinabé filmmaker, "By the way, your aunt, the tall, dark-skinned one, I saw her fighting here one day, what has become of her?" "Agh," he replied, "she's around, she's married now." Hondo declared: "I want her to act in my film". My nephew replied, "Well, okay, let's go see her husband." They went to see my husband and he raised no objections. And that is how I passed the test. Although he had chosen me for a minor role, after having done a preliminary shoot, he then stated: "No, she is the one to play Sarraounia." And I think that I was able to capture the personage that he had intended.⁴

⁴ Interview held with Aï Keïta-Yara at FESPACO 1997, Ouagadougou, Burkina Faso, 1997 (translated from French). Originally published in Beti Ellerson (ed.), *Sisters of the Screen, Women of Africa on Film, Video, and Television*, Trenton, NJ : Africa World Press, 2000, 143-146.



Aï Keïta-Yara

Après *Sarraounia*, Aï Keïta a joué dans d'autres films. Elle a tourné dans *Mamy Wata* (1989) du nigérien Moustapha Diop, dans *Toungan les Étrangers* (1991) du burkinabé Mamadou Djim Kola. Celui-ci a fondé, avec Med Hondo et d'autres cinéastes, le Comité africain des Cinéastes en 1982. Il s'implique également dans l'action de la Fédération panafricaine des cinéastes (FEPACI). Aï Keïta tourne également avec les burkinabés Drissa Touré dans *Haramuya les proscrits* (1995) et Adama Traoré dans *L'Épopée des Mossi* (1997). Encore une histoire de femme. Car on raconte que c'est la princesse Yennenga qui créa le premier royaume mossi, le royaume de Tenkodogo (la vieille Terre). Puis Aï Keïta participe à *Sida dans la cité* (1994) de l'ivoirien Franck Amblard, à *Messages de femmes, Messages pour Beijing* (1995) de la guinéenne Martine Condé Ilboudo, *Silmandé* (Tourbillon, 1998) du burkinabé Pierre Yaméogo ou encore *Tasuma* du burkinabé Daniel Sanou Kollo (2003). *Tasuma* : un ancien tirailleur ayant servi dans les rangs de l'armée française en Indochine d'abord, en Algérie ensuite... Aï Keïta joue le rôle de sa femme.

Qui joue donc le rôle de Fatima, la fameuse « Algérienne de Dakar » ? C'est Amel Djemel. En 2004, elle apparaît dans *Bab el Arch* (Noces d'été) du réalisateur tunisien Moktar Ladjimi. Elle figure dans *Pourquoi pas moi ?* (1999) de Stéphane Giusti, *Yamakasi, les samourais des temps modernes* (2001) de Ariel Zeitoun et Julien Seri, *Blanche* (2002) de Bernie Bonvoisin ou *Comme t'y es belle !* (2006) de Misa Azuelos. Rien à voir avec le film de Med Hondo. A la différence d'Aï Keïta, la comédienne vit en France et joue des rôles « racisés ». Si elle n'est pas Fatima, elle est Latifa, ou Mouna, ou Malika ou encore Naouel. Il lui est arrivé d'être Léa. Elle avait débuté dans une mini-série télévisée intitulée *L'Algérie des chimères* (2000) réalisée par François Luciani. Elle disparaît ensuite des écrans, doublant des comédiennes américaines en leur prêtant sa voix.

« Notre passé est révolu, notre présent est incertain et notre futur obscur ». C'est par ces mots que Med Hondo dans *Fatima, l'Algérienne de Dakar* ouvre sa réflexion sur la réparation et la restauration de l'honneur. Dans son film, l'honneur, au sens militaire, s'efface devant la dignité humaine. « Ne laissez pas l'égoïsme vous étouffer, aidez-vous les uns les autres. » L'appel au panafricanisme laisse immédiatement place à une scène de guerre : Algérie 1957. Tahar Cheriaa a raconté à Med Hondo une histoire vraie. Tahar Cheriaa, décrit comme le père du panafricanisme cinématographique, est le fondateur des Journées cinématographiques de Carthage (1966), créées avant le FESPACO de Ouagadougou, fondé trois ans plus tard (1969). Il est également l'ami d'Ousmane Sembène, Tawfik Salah, Moustapha Alassane, Timité Bassori.

Ils ont tous, Med Hondo compris, envie de créer un cinéma postcolonial : de créer leurs propres images, d'inventer leurs propres histoires, de faire entendre leurs propres langues, hors de toute imposition coloniale. Les temps, pourtant, sont rudes. Et l'argent cher (ou rare). Mais Med Hondo est une star du doublage. C'est lui qu'on entend quand on voit Eddy Murphy ou Danny Glover à l'écran. Il a ainsi la possibilité de se refaire.



On ne filme pas seul. On est ici l'élément singulier d'un dispositif collectif qui fait se mêler collaborations et amitiés, discussions et réalisations, relations et dissensions. On est aussi point d'un parcours qui élit divers LIEUX et rappelle diverses MIGRATIONS.

Entre *Sarraounia* et *Fatima*, il y a deux films, *Lumière noire* en 1994, *Watani, un monde sans mal* en 1998. Med Hondo sait ce que déracinement veut dire. Le roman, homonyme, *Lumière noire*, a été publié par Didier Daeninckx en 1987. Une bavure policière. Des attentats terroristes. Une enquête. Un voyage au Mali, à la recherche d'un témoin expulsé de force par charter. Comme dans *Sarraounia*, comme dans *Fatima*, les violences – coloniales, sexuelles, policières – sont sans témoin. Pour Med Hondo, le contenu dicte la forme.

Un ami africain en voyage de Paris à Abidjan l'a lu dans l'avion et, enthousiaste, m'a envoyé une télécopie à l'arrivée pour me dire que c'était un sujet pour moi. Je le lis, m'emballe, envoie un mot à l'éditeur. Didier me donne un rendez-vous pour en parler dix minutes. Il connaissait mes films et, du coup, l'entretien a duré quatre heures.

**MAIS POURQUOI *LUMIÈRE NOIRE*
A-T-ELLE PLU À MED HONDO ?**

La rupture dans les personnages. Que l'ennemi numéro un soit un indicateur; que ce soit un flic intègre qui soit le porteur de la vérité [...] L'autre élément qui m'a séduit est que le premier héros est tué à la moitié du film puis remplacé par un autre, ce qui est une gageure. Je n'ai jamais vu cela nulle part. La vérité tue, mais il faut la rechercher quand même. Belle leçon !⁵

⁵ Med Hondo nous éclaire sur son film « Lumière noire » *L'Humanité* Mercredi, 30 Novembre, 1994.

Dans cet entretien qu'il accorde pour *Lumière noire*, Med Hondo annonce « *Fatima, l'Algérienne de Dakar* », qui, dit-il, sera un film sur l'Islam. Les Aurès sont le cadre imaginé pour le récit. Du roman de Tahar Cheriaa, inspiré d'une histoire réelle, et publié depuis près de vingt ans, le sénégalais Ababacar Samb Makharam avait déjà voulu tirer un film.⁶ L'égyptien Youssef Chahine lui-même avait eu l'intention de l'adapter au cinéma. La destinée de Fatima ne sera pas heureuse. Violée, puis épousée par celui-là même qui avait causé son malheur, elle finira dans la relégation : son mari, l'ancien sous-lieutenant violent, étant devenu époux polygame considérant comme de son plein droit de prendre plusieurs femmes, et au moins deux.

⁶ Voir la critique de Olivier Barlet, <http://africultures.com/fatima-algerienne-de-dakar-3453/> Il est probable que le roman soit resté à l'état de manuscrit.

Le cinéma de Med Hondo n'est pas léger. Comment faire voir et faire entendre, au dehors et au dedans, les tragédies du présent : les séquelles de la guerre, les exils forcés ou quasi forcés, la confiscation des indépendances, l'inégalité des genres en religion ? Comment, quand on est le premier ou l'un des premiers à filmer, résister au désir de tout dire, et de faire du **pancinéma** ? Le film est plein. Plein de malheur(s), plein de pensée(s), plein de DÉSIRS. Sans doute n'y a-t-il pas de cinéma politique léger : ce serait une contradiction dans les termes. La politique, c'est laid, c'est lourd, c'est compliqué. Un film politique est donc souvent complexe. Il a l'épaisseur du droit d'approfondir.

Il faut savoir se battre. Chaque film de Med Hondo est ainsi une bataille et un combat. Un combat : certains coups filmiques sont plus violents que d'autres. Ainsi, dans *Sarraounia*, quand des hommes enfoncés dans le sol jusqu'à la tête se font décapiter. Quelquefois, comme à la boxe, il y a des directs longs, des crochets, des uppercuts, des corps à corps sanglants. Med Hondo l'emporte par **KO**. C'est le Battling Siki (Amadou M'Barick Fall) du cinéma africain. Il y a les attentistes, les fonceurs, les techniciens, les frappeurs. Med Hondo fait partie des derniers : son adversaire, il veut le projeter au sol. Il a du punch ! C'est un partisan de l'agit prop. comme dans *Soleil Ô* (1969) ou *Watani* (1998). Dans *Sarraounia*, il filme nombre de scènes de violences et de combats. Les conquérants sont divisés, la rivalité est forte entre Britanniques et Français. En face, il n'y a pas d'unité et certains préféreraient servir l'ennemi plutôt que s'allier à d'autres « tribus ». Sans union, pas de force. Comment *Sarraounia* pourrait-elle vaincre avec les trahisons, complicités et autres mensonges qui affaiblissent ses troupes et l'isolent ? Med Hondo a bien compris la situation coloniale. La défaite est un exil. Le réalisateur en sait quelque chose, lui qui a pratiqué l'art de la survie.

Ma propre famille, depuis près d'un siècle, a subi les affres de la survie et de la honte; terrassée par la misère et le mépris : d'Atar à Richard Toll, de Aïn Bentili à Tindouf, de Béchar à Méchria, de Sidi Bel Abbas à Oujda, Hassi Blal, Sidi Boubeker ... Aïn Ouled Béni Mather. Rabat, Nouakchott, Rosso, Magta Lahjar, Marseille, Annecy, Vittel puis Paris.

Sécheresses, colonialisme, re-sécheresses, néo-colonialisme et exploitation généralisée des plus pauvres, les sans-grades qui attendent et espèrent depuis des générations et des générations que le sort leur soit moins « défavorable »; que leurs « chefs », leurs « dirigeants », tous bons musulmans, nobles et moins nobles, fils de grande ou de petite tente, soient plus cléments envers eux afin qu'au sein de leur famille, chez eux, ils puissent vivre le moins mal possible dans une relative fraternité et honneur, partout proclamés.⁷

**ON S'EN FOUT,
ON EST CHEZ NOUS !**

WATANI

⁷ Rémy Kleib, « A la rencontre d'un homme hors du commun », voire note 1.

Ya Watani :
Chanson de Aziza Brahim (Algérie)
singer and songwriter

O my land

For life, liberty and dignity
look at those innocent eyes watching the sky
wishing to reach the ocean's horizon
all the tears of joy and emotion
the nature with the green acacia trees dancing
I wish to live, with tranquility by my side
I want to live and dance with tranquility
My beloved land
my symbol and sustenance
Land of my ancestors
I reject this injustice
The dream of my descendants
I reject this injustice.

يا وطني

يا عيش يا حرية يا كرامة
ذي عيون برينة ترعو إلي السماء
تتمنى ان تصل لأفقي البحار
كل دموع الفرحة و الفجاء
و طبيعة الطلح تتراقصو خضرا
اتمنى ان اعيش و ان يرافقني الهناء

يا وطني الغالي
يرمزي يا عيش
ذي أرض اجدادي
ما عيني في الطيش
ذا حلم احفادي
ما عيني في الطيش



Aziza Brahim



Amel Djemel

Sarraounia est une reine vaincue mais pugnace, Fatima une victime déchue puis réhabilitée. Telles un endroit et un envers des guerres coloniales, de l'existence humaine comme du cinéma. Le cinéma de Med Hondo s'enrichit des va-et-vient et des allers-retours entre les « genres » (femmes-hommes), les continents (Afrique-Europe), les « races » (Noirs-Blancs), les anciens ennemis (Africains-Européens), les terres d'élection de ses films (ici-là-bas). Il se développe par boucles, par emmêlements qui, loin de permettre de tirer des conclusions définitives, défont les certitudes et les espérances.

Post-Scriptum :

A quand plus de femmes africaines derrière la caméra ? Action !

Ce texte a vu le jour en 2018 ; il est traduit en anglais par John Barrett et publié sous le titre « Betwixt and Between » dans *On The Run: Perspectives on The Cinema of Med Hondo*, édité par MH Gutberlet et Brigitta Kuster, Archive Books 2020, 207-223. Sa version originale est publiée ici avec la permission de Seloua Luste Boulbina.



Med et la cinémathèque algérienne

Boudjemaâ Karèche

Il est vrai que Med Hondo était un familier de notre cinémathèque durant toutes les années 1970 et 1980 du siècle dernier. A de nombreuses reprises, il a emprunté le chemin de cette institution qui lui a tant apporté, ce qui nous rappelle beaucoup notre expression « aimer le chemin de la salle pour défendre le cinéma ».

Outre la présentation de tous ses films accompagnés de débats denses et bruyants, Med a développé d'autres relations à partir de ce lieu dans le domaine du cinéma, du théâtre et aussi de la politique. C'est ainsi qu'il a engagé plusieurs opérations et nous n'en citerons que deux : la production d'un film sur la lutte du peuple sahraoui pour sa libération, peuple dont il était proche, et aussi l'écriture d'un script qui traitait des nègres marrons avec la complicité de Daniel Boukman. Daniel n'était autre que ce jeune Martiniquais, déserteur de l'armée française pour rejoindre notre guerre de libération. Politisé et engagé Daniel portait à juste titre le qualificatif d'enfant spirituel de Frantz Fanon et ne jurait que par les livres du fameux psychiatre. Med et Daniel avaient en commun la vigueur de leurs voix, et à chacune de leurs interventions une force constructive et mobilisatrice envahissait la salle.

Med était homme qui s'engageait entièrement et totalement pour toutes les causes qu'il défendait. Il ne faisait jamais les choses à moitié, son cinéma appelait toujours à la réalisation d'actes concrets. Le film était pour lui l'occasion souhaitée, rêvée, pour proposer, défendre et construire. Il était parfois même taxé de « têtue » tant il tenait à ses idées. Lui qui aimait tant parler ne pouvait pas accepter qu'une discussion, un échange, un débat n'aboutisse point à des idées positives. Entre instinct et intelligence il savait utiliser tout son physique fort harmonieux, sa voix vigoureuse pour impressionner, imposer, et même plus, s'imposer.

Nous n'oublierons jamais les échanges enflammés avec Momo l'homme de la casbah, dans sa gandourah blanche pour défendre leurs propos avec des mots qui chantent jusqu'à faire vibrer les murs de la cinémathèque, alors que le public silencieux ne pouvait prendre parti ni pour l'un ni pour l'autre, lorsque enfin avançant les deux instinctivement, leurs pas devenant de plus en plus rapides, leurs voix de plus en plus hautes ils se retrouvaient dans les bras l'un de l'autre totalement essoufflés pour s'embrasser fraternellement et les spectateurs enfin délivrés et séduits les applaudissaient debout. Nos deux compères étaient à la fois épuisés et heureux, mais prêts à recommencer le lendemain s'il le fallait.

Par contre dans un bureau ou en réunion Med savait écouter avec beaucoup d'attention, de patience et lorsqu'il prenait la parole, totalement serein, il lui arrivait de convaincre et d'obtenir ce qu'il voulait. Il a pu mener ainsi, à bonne fin, de grands et petits projets de plus en plus nombreux, notre ami était un sacré bossueur.

À Alger, Med avait une autre occupation à laquelle il tenait beaucoup, celle de rendre visite régulièrement aux responsables politiques des mouvements de li-

bration installés à Alger, époque où notre ville portait avec fierté le qualificatif de «la Mecque des mouvements de libération ». Il passait des après-midis entiers à échanger avec les combattants de l'ANC (Afrique du Sud), du FRELIMO (Mozambique), du PAIGC (Guinée Bissau et Cap Vert), du MPLA (Angola), de l'OLP (Palestine) du POLISARIO (Sahara Occidental) et bien d'autres. Il lui arrivait de rester longtemps dans les locaux du MPLA car il y retrouvait la fameuse Sarah Maldoror, que nous appelions tous la cinéaste angolaise alors qu'elle était de Guadeloupe. Elle savait lui conter avec passion ses reportages cinématographiques dans les maquis d'Angola. Ce qui l'aida beaucoup dans l'apprentissage de son métier lui disait-elle. Lui, ému, nous avouait qu'il n'oublierait jamais ces moments.

A Ben Aknoun sur les hauteurs d'Alger, il aimait rejoindre Kateb Yacine, le poète populaire pour de longs échanges sur la culture et la société. Ce qui l'enrichissait beaucoup. Et lorsqu'il le quittait il retrouvait toute sa pêche et son moral d'acier pour rester dans le discours Katébien.

A l'étranger nous avons souvent retrouvé l'ami mauritanien dans des lieux que nous aimions beaucoup, lieux que fréquentaient les cinéastes africains, Tunis pour les JCC, Ouagadougou pour le FESPACO et même Cuba pour une rétrospective d'une trentaine de films de notre continent ; Et pour l'anecdote, nous avons perdu un film magnifique d'Omarou Ganda *Cabascabo* que nous n'avons jamais récupéré. La cinémathèque cubaine était en cette circonstance dans son rôle de collectionneur averti. Med et les autres, nous avec, n'oublierons jamais l'inauguration avec Fidel Castro de l'école supérieure de cinéma de la Havane en ce bel après-midi d'automne, une authentique symphonie de l'émotion. Nous étions alors fiers, car cette école allait recevoir de nombreux étudiants africains.

Au fur et à mesure des années, Med c'est éloigné de plus en plus de Tunis car le film africain était de moins en moins présent. Par contre il fréquentait Ouaga de plus en plus car les jeunes cinéastes de notre continent arrivaient de plus en plus nombreux avec leurs films de plus en plus courageux et libres. A l'Indé, hôtel beau et accueillant, Med aimait retrouver les anciens (Sembène, Cheriaa, Viera, Kaboré, Alassane et Ngakane) autour de l'arbre à palabres pour des discussions sans fin, et on entendait souvent des mots-bombes qui voltigeaient au-dessus de leurs têtes tel que Mandela, Abdel Kader, Lumumba, Kateb Yacine, Fanon, Abdelkrim, Césaire, Mahmoud Derouiche, Samori, le Che...)

Comment dire, Med, lorsqu'on pense à lui tout le temps, comment ne pas être bavard lorsque ses idées nous envahissent sans cesse, comment rester calme lorsque son énergie nous subjugué en permanence, comment oublier son allure et sa voix, son sens de la fidélité et de l'amitié et heureusement pour nous, il est encore là pour nous aider à retrouver au fond de nous-même cette magnifique expression qui éclaire toute une vie : « n'est-ce pas que le contraire de différent n'est autre qu'indifférent ».

L'îlot/Alger le 5 octobre 2018

Ceci n'est pas mon corps

Pascale Obolo

La question de la représentation du corps est essentielle au cinéma : visage et corps sont autant des matériaux que des motifs cinématographiques. Dans les voies ouvertes par la recherche théorique et par la critique, interroger les formes esthétiques et les enjeux socio-politiques des représentations filmiques du corps noir est central dans le cinéma-objet, que je défends et qui représente une certaine approche cinématographique¹ ; j'explore celle-ci dans mon cinéma sous la forme de la résilience qui soigne et qui s'attaque aux questions qui se posent à nous aux niveaux psychologiques face à une société malade. Un langage cinématographique permettant de se réinventer est nécessaire pour sortir de ce lexique de l'autoflagellation, où les africains sont souvent présentés comme des enfants sous le regard paternaliste. Pour échapper à cela, un certain type de cinéma peut se construire à travers la pratique du corps cinéma.

Qu'est-ce qu'un corps cinéma ? Si ce n'est que des stéréotypes aux figures les plus étranges, du réalisme à l'artifice. Un corps envisagé tout autant comme incarnation concrète que comme idéologie. Le corps est-il seulement le support du personnage, codifié par le récit, simple surface de signes, ou le déborde-t-il en utilisant des ressources techniques et esthétiques pour façonner à l'écran des nouveaux

¹ Je qualifie mon cinéma comme un cinéma inclassifiable, car il ne s'agit pas de la fiction, ni du documentaire, ni même de l'art vidéo. Mon cinéma est un Tout qu'on pourrait redéfinir comme ovni filmique.

corps incarnant des discours critiques qui sortent de la norme ?

Dans quelle mesure le corps cinématographié s'affirme-t-il comme présence autonome distincte des autres matériaux filmiques ? Dans quelle mesure résiste-t-il à la représentation ?

J'élabore des outils de lutte de ré-appropriation et de re-invention de nouveaux récits corporel à l'écran en remodelant la figure humaine à travers un éventail de techniques et de stratégies filmiques qui offrent de nouvelles variations dans la gamme des représentations du corps humain comme expérimenté dans mon film *Déambulation carnavalesque* (2010) film muet tourné en super8, qui invite poètes, musiciens, activistes à dialoguer lors des différentes projections, créant ainsi une nouvelle narration qui complexifie les personnages du film. Sur le plan de l'écriture sonore, refuser des portes voix ou des voix off sont aussi un parti pris dans ses objets-filmique que je fabrique sous forme de collage visuelle, d'une manière artisanale.

Dans mon cinéma jamais le visuel ne se réduit au visible. La vision transforme inévitablement ce qui peut être vu. La vision élabore, sélectionne, choisit et élimine. J'essaie de faire en sorte que le spectateur / la spectatrice entre dans mes films comme on entre dans un autre monde. L'espace du cinéma devient un espace d'émancipation face au déni de nos histoires. Filmé dans le détail, zoomé des parties de corps afin de pénétrer dans les entrailles de ce corps fragmenté, déstructuré et malade, qu'il faut décoloniser. Proust disait que « l'intelligence consiste à découvrir de nouveaux détails dans la réalité. » En effet il ne suffit pas de filmer une personne dans le cadre de ses activités pour qu'elle vive dans un film. Au cinéma un personnage n'existe que lorsqu'il a été matérialisé et installé comme corps acteur et non corps objet, et

que le spectateur a appris à le connaître et à se familiariser avec ses récits. En effet le corps cinématographié me permet de bâtir de nouveaux imaginaires par le prisme d'un cinéma expérimental qui s'interroge et dont le corps médium représente un espace de soin, un corps réparateur qui cicatrise les blessures et met en lumière les récits invisibles.

Quels corps je donne à voir dans mon cinéma ?

Un corps critique.

Un corps politique.

Un corps fantôme.

Un corps qui manque.

Un corps qui résiste.

Un corps invisible.

Tous ces corps qui traversent mon cinéma, questionnent différents rapports de domination et de systèmes d'oppression confrontés actuellement dans des crises politiques ou identitaires. Dans certaines séquences de mon film *Calypso Rose : The lioness of the jungle* (2011) j'ai introduit des images transes. Les corps sont toujours en mouvements. Il n'y a pas de corps objets. Ce sont des corps acteurs, producteurs qui incarnent une mémoire, une histoire. De par l'utilisation du super8, en jouant sur la vitesse avec des images en surimpression, surgissent des corps aliens. À travers la pellicule, apparaissent en surface des peintures vidéo avec des corps colorés, détoxifiés. Des corps mutants où le féminin, le masculin, de différentes générations, quelle que soit la couleur de leur peau, ne font plus qu'un. Des corps abstraits émergent de la pellicule pour traduire une énergie corporelle résistante et à la fois fragile, qui fait le va et vient entre le passé, le présent et le futur.

Comment faire apparaître ces personnages invisibilisés afin d'incarner les récits de leurs histoires ? Si quelque chose dans un récit n'est pas signifiant, quelle est la raison de cette insignifiance ?

Dans mon cinéma, j'aimerais rendre crédibles les récits de ces corps. Faire vrai, créer un effet réel authentifié des récits. Je montre des corps éclatés et conflictuels qui se réinventent.

VILLAGE. Je ne veux pas disparaître.

ARCHIBALED. Comme les autres ! Il ne demeurera de toi que l'écume de rage. Puis qu'on nous renvoie à l'image et qu'on nous y noie, que cette image les fasse grincer des dents !

VILLAGE. Mon corps veut vivre.

ARCHIBALED. Sous leurs yeux tu deviens un spectre et tu vas les hanter.²

Dans le cinéma de Med Hondo les corps sont massifiés par opposition au corps individuel qui se bat pour une cause collective. Dans son film *Soleil Ô* réalisé en 1970, Med Hondo relate la condition des ouvriers immigrants de France qui subissent le racisme et l'indifférence des dignitaires africains qui vivent à Paris, en France – le pays des droits de l'homme, ou une main d'œuvre ouvrière peu chère provenant de ses anciennes colonies est toujours exploitée. Je défends un cinéma où le corps dans l'action se déplace et agit comme un corps politique qui perpétuellement se réinvente. Mes films se battent contre l'absence de certains récits rendus invisibles, contre l'absence du vide par des histoires des corps absents. La somme des détails corporels permet de remplir ce vide de l'écran avec le corps comme espace de production d'émotions et comme lieu de projection des affects de ses autres corps spectateurs.

A l'heure ou la question de la couleur du corps noir de l'actrice se pose encore dans le cinéma français en 2018 [à Cannes] avec la publication du livre *noir, n'est pas mon métier*³.

« Car les poètes chantaient les héros, et votre rire n'était pas sérieux, votre peau noire pas classique. »⁴
À l'heure où les producteurs et les réalisateurs hésitent encore et toujours à distribuer un acteur noir dans un rôle classique, il est plus que temps de rendre visibles ces récits invisibles émanant de ces corps noirs.

Ce texte a vu le jour en 2018 ; il est traduit en anglais par John Barrett et publié sous le titre « This is not my body » dans *On The Run: Perspectives on The Cinema of Med Hondo*, édité par MH Gutberlet et Brigitta Kuster, Archive Books 2020, 95-109. Sa version originale est publiée ici avec la permission de Pascale Obolo.

Images: Pascale Obolo, *Calypso Rose: The Lioness of the Jungle* (2011), © Pascale Obolo.

³ Livre collectif avec des contributions de Nadege Beausson-Diagne, Mata Gabin, Maïmouna Gueye, Eye Haïdara, Rachel Khan, Aïssa Maïga, Sara Martins, Marie-Philomène Nga, Sabine Pakora, Firmine Richard, Sonia Rolland, Magaajyia Silberfeld, Shirley Souagnon, Assa Sylla, Karidja Touré, France Zobda, Paris: Éditions du Seuil 2018.

⁴ Léopold Sédar Senghor, "Poèmes lumineux" in *Hosties noires*, Paris: Editions du Seuil 1948.



















Med Hondo et l'émancipation de l'Afrique Françoise Vergès

Le rebelle

Mon nom : offensé ; mon prénom : humilié ; mon état :
révolté ;
mon âge : l'âge de pierre.

La mère

Ma race : la race humaine. Ma religion : la fraternité

Le rebelle

Ma race : la race tombée. Ma religion...
mais ce n'est pas vous qui la préparerez avec votre
désarmement...
c'est moi avec ma révolte et mes pauvres poings ser-
rés et ma tête hirsute.¹

Ces phrases extraites de la pièce d'Aimé Césaire *Et les chiens se taisaient* évoquent pour moi les engagements de Med Hondo, cinéaste toujours sur la brèche qui a réalisé des films pour donner à voir et à entendre des récits, des histoires, des êtres rejetés hors humanité par l'Europe. Med Hondo s'inscrit ainsi dans le long combat pour le droit à l'existence d'une partie de l'humanité qui en a été exclue dès que le désir de l'Europe de la maîtrise du monde impose une division entre une humanité qui compte, qui a naturellement droit à la vie et une humanité qui ne compte pas, dont la vie est jetable. Au XVI^e siècle, l'Europe, qui se présente comme le berceau naturel de la civilisation – il n'y en aurait qu'une seule qui soit véritable et ce

¹ Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*, Paris: Présence africaine 1958, 68.

serait la sienne – travaille à dénigrer des modes de pensée, d'écriture, de transmission, de connaissance, des techniques, de tous les peuples qui n'appartiennent pas à l'Europe (une Europe dont on doit dire qu'elle en fait très petite car elle renvoie en général exclusivement à l'Allemagne, l'Angleterre et la France). Les politiques coloniales s'accompagnent de génocides, de massacres, de politiques de dépossession, et de spoliation ; les traites et l'esclavage colonial enrichissent l'Europe et les peuples autochtones des Amériques, les peuples d'Afrique et d'Asie sont décrits comme étant encore en enfance, leurs langues, cultures et arts sont soit ignorés soit étudiés comme signes d'une gloire passée dont le destin est d'être mis au musée. Dès lors, chez ces peuples, la lutte commence pour affirmer leur pleine appartenance à l'humanité. Med Hondo apporte sa pierre à cette déconstruction de la bibliothèque coloniale. Il est conscient des obstacles que met l'État français à son cinéma qui dérange, contrecarre, et bouscule un récit lénifiant sur l'esclavage colonial et le colonialisme pour lequel, s'il admet quelques erreurs, reste ancrée l'idée que la colonisation ait eu des bienfaits. Il démontre que la censure n'est jamais loin, qu'elle utilise tous les outils à sa disposition – refus de financement, obstacles à la distribution et la diffusion, accusations de « cinéma militant » qui dans les médias signifie « cinéma mineur ». En 1966, il déclare dans une interview qu'il préférerait vivre aux États-Unis car le « racisme est franc » alors qu'en « France, on me donne un coup par derrière ».² Mais Med Hondo n'oublie jamais la censure exercée par les régimes-clients du néocolonialisme en Afrique. Profondément anticolonialiste, il poursuit à travers ses films, ses interventions, ses choix, l'analyse de la manière

dont l'Occident continue à dicter sa loi. Hondo reconnaît la séduction qu'exerce le Nord et plaide pour un décentrement de l'Occident et la déconnection d'avec une philosophie qui prône la maîtrise du monde et donc sa destruction.

Dans *Soleil Ô* (1973), en faisant dire à un des personnages, « Douce France, je suis blanchi par ta culture »³, Med Hondo dénonce le processus de blanchiment auquel toute personne de culture non-française doit se soumettre car sinon elle est confrontée au mépris. « Quel film peut faire un intellectuel africain, un cinéaste ou un écrivain vivant ici, face à ce mépris et ces exclusions qui prennent chaque jour plus d'ampleur ? » demande t'il dans une interview faite le 9 juillet 2018.⁴ « Ici » désigne la France dont le récit dit « national » cherche à l'image d'une société innocente, dont les gouvernements n'auraient commis aucun crime, dont la société n'aurait pas été pénétrée, infiltrée par les idéologies racistes qui ont justifié l'esclavage colonial et la colonisation post-esclavagiste. La société française aurait été préservée, comme par miracle, de ce que l'État accomplissait, qu'il ait été monarchique ou républicain, au nom d'une supériorité raciale et d'une mission civilisatrice.

Med Hondo nous invite à nous déprendre de l'Occident, à poursuivre la longue entreprise de décolonisation des savoirs, des mentalités, des structures et des arts. Il ne s'arrête pas à la transformation des représentations, il va plus loin. Il indique que la désoccidentalisation des esprits requiert aussi de se détacher de modèles économiques et politiques, dont le modèle économique productiviste qui prône

³ <https://www.youtube.com/watch?v=HPatNhJQtBE>, ajouté le 2 septembre 2015.

⁴ Bios Diallo, « Med Hondo : je n'ai pas peur de traiter, ce que je vois, » 9 juillet 2018, www.kassataya.com

le « rattrapage » par les pays du Sud global des économies du Nord qui ont pourtant prouvé leur pouvoir de destruction et leur incapacité à répondre réellement aux besoins sociaux et culturels des êtres humains. Cette décolonisation se poursuit, elle est un processus qui toujours se reconfigure et se réinvente. Le cinéma de Med Hondo en est une des expressions, inventive, provocatrice et évocatrice.

Ce texte a vu le jour en 2019 ; il est traduit en anglais par John Barrett et publié sous le titre « Med Hondo and The Emancipation of Africa » dans *On The Run: Perspectives on The Cinema of Med Hondo*, édité par MH Gutberlet et Brigitta Kuster, Archive Books 2020, 237-240.

Sa version originale est publiée ici avec la permission de Françoise Vergès.



Fragments et pigments de la mémoire Ibrahima Wane

Fatima, l'Algérienne de Dakar (2004), dernier film de Med Hondo, est une sorte de mosaïque où la fiction poétique croise la chronique politique et sociale. Le titre n'est pas sans rappeler *Djamila l'Algérienne* de Youssef Chahine (1958), qui restitue la fièvre de la lutte de libération nationale dans laquelle les femmes, en première ligne, payent atrocement dans leur chair l'amour de la patrie. La trame est bâtie autour de la relation entre Souleymane Fall¹, un lieutenant sénégalais de l'armée française durant la guerre d'Algérie, et Fatima, sa victime devenue son épouse après moult pressions et péripiéties, mais les nombreux interstices du récit dont le théâtre couvre les deux pays permettent de jeter un regard rétrospectif sur les indépendances africaines.

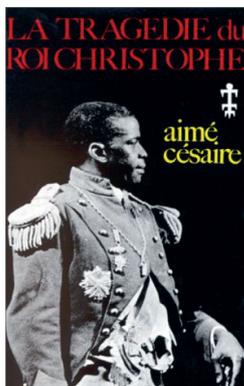
¹ Ababacar Sadikh Bâ incarne le personnage de Souleymane Fall, comédien qui est à ce moment-là dans les premières années de sa carrière cinématographique. Il venait de se faire connaître du public en assurant le second rôle dans *Madame Brouette* (2002) de Moussa Sène Absa. Ababacar Sadikh Bâ apparaît régulièrement sur les séries télévisées qui passionnent le public sénégalais.



Guérissez l'Afrique de ses plaies
défendez son honneur, sa dignité.



Enfants d'Afrique, levez-vous !



Le réalisateur présente un panorama de l'histoire et de l'actualité doublé d'un panthéon qui symbolise les acquis et les défis du continent. La voix du griot², parole à la lisière du conte et du compte-rendu, annonce les oscillations de la narration.

L'évocation prend successivement le ton de la déclamation, de la confiance, de la harangue.

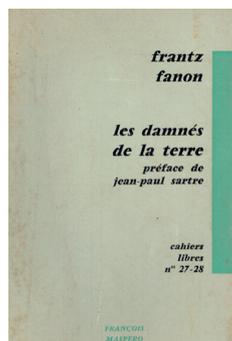
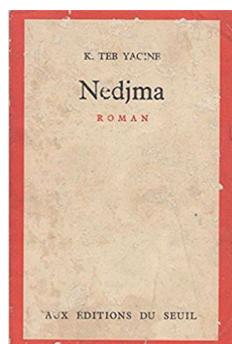
La perspective du film est campée dès le générique, à travers une liste de dédicataires dont les affinités professionnelles avec Med Hondo sont connues. Un hommage posthume y est rendu à Ababacar Samb Makharam, dont le premier long métrage, *Jom ou l'histoire d'un peuple* (1981), exalte des valeurs morales comme la dignité, l'orgueil et la fierté nationale. Ce film est aussi, comme *Fatima, l'Algérienne de Dakar*, traversé par la figure du maître de la parole qui dit la grandeur des ancêtres et indique le chemin de l'honneur aux contemporains. Y est célébré également un autre compagnon, Abdoulaye Douta Seck, un des plus grands comédiens que le Sénégal a connus, qui a joué avec Med Hondo, au

cours des années 1960, entre autres, dans la pièce *La tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire au Théâtre de la Cité Universitaire de Paris.

Figure aussi sur ce tableau de référence un de ses cadets, le réalisateur Djibril Diop Mambety, à qui le lien de fortes convergences artistiques. Mambety a tapé dans l'œil des cinéphiles par sa peinture saisissante du Dakar des années 1960-70 au détour d'une trilogie : *Contras' city* (1969), *Badou Boy* (1970), *Touki Bouki* (1973). Il y met en scène une jeunesse piégée par le système et qui cherche à s'en sortir par tous les moyens. Ce combat est conté dans un langage poétique et humoristique amplement alimenté par l'art du récit oral.

² Le griot est campé par Thierno Ndiaye Doss. Ce dernier est un des acteurs préférés d'Ousmane Sembene. Il joue par exemple le rôle principal dans le film *Guelwaar* (1992) qui eut un grand succès au Sénégal. Thierno Ndiaye Doss est fondateur et premier président de l'Association des artistes comédiens du théâtre sénégalais (ARCOTS) qui a essayé de fédérer les professionnels et les jeunes amateurs évoluant dans les différentes régions du Sénégal. On le retrouve dans le rôle du griot dans le film *Le prix du pardon* (2001) de Mansour Sora Wade.





Le quatuor est complété par l'écrivain algérien Kateb Yacine qui s'est toujours servi de sa plume comme une arme contre la domination et l'aliénation. Sa célèbre phrase, « la langue française est notre butin de guerre », dit assez la fermeté de l'engagement du romancier et dramaturge nationaliste. L'auteur de *Nedjma* (1956) et du *Cadavre encerclé* (1955) dont Med Hondo tient à faire résonner la parole dissidente sera encore convoqué dans le déroulement du film à travers une scène au cours de laquelle un extrait de ses écrits est lu par le père de Fatima.

Le réalisateur laisse aussi largement planer l'ombre d'une autre plume militante : Frantz Fanon, médecin antillais qui a épousé la cause de la révolution algérienne à laquelle il s'est dévoué jusqu'à son dernier souffle. Alliant une démarche psychiatrique novatrice à une production intellectuelle anticolonialiste, l'auteur de *Les damnés de la terre* (1961) a apporté une contribution de taille dans le

combat pour la décolonisation. Aussi sa photo trône-t-elle majestueusement dans le salon de la famille de Fatima où une voix est toujours prête à dire aux jeunes le mérite de ce « frère venu de loin » pour prêter main forte au peuple algérien.

Med Hondo tire son chapeau à un autre frère d'armes célébré pour les mêmes raisons : Che Guevara. Le Commandante argentin, qui est un des artisans de la révolution cubaine, s'était aussi assigné le devoir de « lutter contre l'impérialisme partout où il est ». C'est le discours prononcé à Alger lors du Séminaire économique de solidarité afro-asiatique en 1965 qui accueille dans le hall de l'état-major des armées le lieutenant Souleymane Fall dont le regard va rencontrer aussi à chaque fois le célèbre portrait du guérillero au béret étoilé qui tapisse tous les murs de l'édifice.

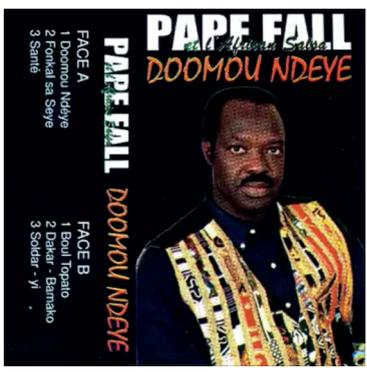
Med Hondo tient à bien installer dans l'histoire africaine ces deux figures qui avaient un regard sur l'ensemble du continent et ont apporté sans réserve leur soutien aux luttes de libération nationale. L'évocation de leur mémoire est aussi une manière de souligner la communauté de destin entre la diaspora africaine, le Maghreb et l'Afrique subsaharienne.

Ainsi Med Hondo pointe également les rendez-vous manqués par les élites dans les pays qui n'ont pas connu de guerre de libération. Pour secouer les esprits, il n'hésite pas à lâcher les brides à un fou³ qui crie son dépit en repensant au sort réservé à Mamadou Dia, premier chef du gouvernement du Sénégal indépendant. Celui qui était la deuxième personnalité de l'État avait, à la suite de divergences politiques et d'un bras de fer avec le président Léopold Sédar Senghor, été accusé d'avoir tenté de renverser ce dernier, arrêté et condamné à perpétuité.

³ Charles Foster, qui se met ici dans la peau du fou, est une des figures du théâtre sénégalais dans les années 1980-90. Il a fait toute sa carrière au sein de la compagnie du Théâtre National Daniel Sorano. Charles Foster s'est aussi illustré dans le combat pour l'adoption d'un statut de l'artiste au Sénégal qu'il a mené pendant de longues années au sein du Collectif des artistes du Sénégal (CARTIS) qu'il avait lui-même créé.

Le fou, comme par effraction, entre dans le champ de la caméra, armé de son gourdin, pour battre en brèche la thèse officielle et réhabiliter le dirigeant nationaliste qui refusait d'être inféodé à la France : « Mamadou Dia, coup d'État ? Mensonge ! Complot contre l'Afrique ! » Avec une égale hargne il dénonce, dans une seconde apparition, l'élimination de l'étudiant Omar Blondin Diop, mort dans sa cellule en 1973. Ce soixante-huitard, figure de proie de la jeunesse révolutionnaire, était un symbole de la lutte contre l'emprise française sur les secteurs de l'enseignement et de l'économie, et de la subversion permanente de l'ordre établi. Aussi l'annonce de son décès est-elle suivie d'émeutes à Dakar menées par une jeunesse convaincue qu'il s'agissait d'un assassinat et non d'un « suicide par pendaison » comme déclaré par les pouvoirs publics. Le fou relaie ce scepticisme et, à haute voix, conclut à une forfaiture. La force de ses imprécations dit tout le poids dont pèsent encore sur les consciences ces deux épisodes douloureux qui n'ont pas fini d'alimenter la chronique plusieurs décennies après.





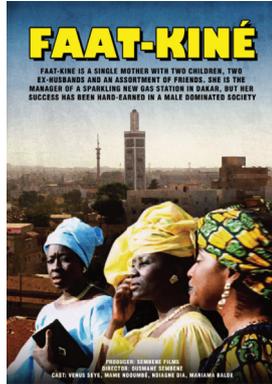
Au cours de sa promenade filmique dans les méandres de l'histoire, Med Hondo s'arrête devant l'œuvre de Cheikh Anta Diop, égyptologue, physicien et homme politique qui s'est employé à donner, par la science, aux Africains les moyens de prendre en main leur propre destin. Considérant que cette importante voix avait été étouffée, le cinéaste fait porter sa légende par le vent de la musique en confiant à un maître de la scène⁴ la tâche de faire chanter et danser le public « en l'honneur d'un grand penseur africain ». Par ce biais, il s'assurait de faire retentir le nom du savant partout où besoin sera.

⁴ Le chanteur Pape Fall est au-devant de la scène musicale sénégalaise depuis une quarantaine d'années. Il a obtenu ses premiers succès à la fin des années 1970 en compagnie d'un des plus grands orchestres du Sénégal de l'époque, le Star Band de Dakar, où il partageait le micro avec Youssou Ndour. Il fait partie des maestros qui ont résolument expérimenté le mélange de la musique afro-cubaine et des rythmes sénégalais qui a donné la « salsa-mballax ». Pape Fall joue dans *Fatima, l'Algérienne de Dakar* son propre rôle de roi des nuits dakaroises.

A travers cette marche du griot dans les rues de Dakar qui constituent les nouveaux champs de bataille, le cinéaste semble inviter ses contemporains à penser/panser les plaies de l'histoire. La complexité du passé est dite par la diversité des instances de la narration. Le griot, le père de Souleymane⁵ et le fou, entre autres personnages, sont chacun porteurs de quelques fragments du récit⁶. Une appréciation et une appropriation judicieuses de cet héritage sont suggérées à travers les nombreuses confrontations verbales entre générations qui sont mises en scène aussi bien en Algérie qu'à Dakar. Le souci d'assurer la transmission explique aussi la multiplicité des langages que le film incorpore : le livre, la photographie, la musique... Med Hondo ne pose pas de cloison entre la fiction et le documentaire. Il se dévoue à la création sans faire de concession sur ses convictions.

⁵ Abdoul Almamy Cheikh Wane, qui incarne le père de Souleymane, est un juriste de formation qui s'est converti dans les affaires. Il a accepté de se mettre exceptionnellement devant la caméra à la demande de son ami Med Hondo.

La mère de Souleymane, Mame Ndoumbé Diop, est quant à elle, une comédienne professionnelle. A sa sortie de l'École Nationale des Arts du Sénégal à la fin des années 1970, elle a été recrutée par le Théâtre National Daniel Sorano où elle a servi jusqu'à sa retraite. Mame Ndoumbé Diop est apparue dans plusieurs films : *Guelwaar* (1992) et *Faat-Kiné* (1999) d'Ousmane Sembene, *Ramata* (2008) de Léandre-Alain Baker, *L'absence* (2009) de Mama Keïta parmi d'autres.



⁶ Les paysans forment un groupe composite où l'on retrouve des figurants et de grands artistes. Si la foule est pour l'essentiel constituée d'anonymes, tous les orateurs sont, eux, des visages connus : Adama Diagne, comédien et scénariste, Yankhoba Diop, pur produit du théâtre populaire, Daniel Lopy, familier au public des téléfilms, et Alpha Wane, ancien directeur de la troupe dramatique du Théâtre National Daniel Sorano. Les femmes, qui servent de compagnes à Fatima à qui elles apprennent astuces et recettes

coquines qui permettent aux Sénégalaises de tenir leur mari, sont aussi des icônes. Boury Kandé, Khady Sy, Ndèye Aïta Ndiaye, Thiaba Diop se sont fait un nom (dans les années 1990) à travers des apparitions remarquées sur les planches et/ou sur le petit écran. « Med Hondo a réuni sur le plateau de *Fatima* une bonne partie du gotha artistique dakarois des années 1990-2000 avec la complicité de collaborateurs comme Clarence T. Delgado qui a été le fidèle assistant d'Ousmane Sembene pendant plus d'une vingtaine d'années. »

Ce texte a vu le jour en 2018 ; il est traduit en anglais par John Barrett en 2019 et publié sous le titre « Fragments and Pigments of Momory » dans *On The Run: Perspectives on The Cinema of Med Hondo*, édité par MH Gutberlet et Brigitta Kuster, Archive Books 2020, 225-235. Sa version originale est publiée ici avec la permission de Ibrahima Wane.

Med Hondo nous éclaire sur son film *Lumière noire*

Jean Roy

Lumière noire, le nouveau film de Med Hondo (avec Patrick Poivey, Ines de Meideiros, Charlie Bauer et Gilles Segal), sort aujourd'hui. Tiré du roman homonyme de Didier Daeninckx, il prend prétexte d'une bavure policière à Roissy pour remonter la filière des expulsions d'étrangers, et déboucher sur l'analyse d'une société qui n'hésite pas à substituer la raison d'État à la recherche de la vérité. Un polar, oui, et un excellent, mais aussi un film social débouchant sur le politique sans que jamais l'intrigue, le plaisir du spectateur soient sacrifiés. Est-ce pour cela que le film a mis si longtemps à se faire ? Réponse ci-dessous.

Jean Roy Votre dernier film, *Sarraounia* est de 1986. Qu'arrive-t-il ensuite ?

Med Hondo *Sarraounia* est sorti en 1987 et, dès 1988, j'ai travaillé sur *Lumière noire* dont je voulais que ce soit mon film suivant. Le livre de Didier Daeninckx est paru en 1987. C'était une commande du conseil général de Seine-Saint-Denis en direction de plusieurs écrivains et Didier a choisi de situer le sien à Roissy. Un ami africain en voyage de Paris à Abidjan l'a lu dans l'avion et, enthousiaste, m'a envoyé une télécopie à l'arrivée pour me dire que c'était un sujet pour moi. Je le lis, m'emballe, envoie un mot à l'éditeur. Didier me donne un rendez-vous pour en parler dix minutes. Il connaissait mes films et, du coup, l'entretien a duré quatre heures.

JR Il a aussi travaillé à l'adaptation ?

MH Oui, il a tout de suite été d'accord. Quand j'adapte un livre, je souhaite le faire avec l'auteur. Sinon, je préfère écrire le scénario moi-même.

JR Et ensuite ?

MH Comme la télévision consomme du cinéma et en produit, paraît-il, je me suis dit qu'il serait facile de boucler le devis, qui était de 15 millions de francs. Je me suis donc rendu dans les bureaux de toutes les chaînes sans exception. Rien. Par des confidences indirectes, j'ai appris que cela les gênait de produire un tel sujet, mais sans qu'on ne me donne jamais de raisons. Quand on te répond, c'est déjà extraordinaire ! Finalement, la seule télévision intéressée a été Channel 4, à Londres. Par ailleurs, j'ai obtenu l'European Script Fund (fonds européen d'aide à l'écriture, remboursable—comme l'avance sur recettes en France—en cas de bénéfices), 1 million du CNC, l'aide directe, 1 million de la coopération, 500.000 francs de l'Agence de coopération culturelle et technique, l'aide du Mali. Tout le reste a été pour ma pomme : vidage des tiroirs, crédits et six ans pour monter l'affaire mais, au bout, j'avais 10 millions de francs, soit le budget absolument minimum pour faire le film. Évidemment, avec ce budget réduit, je n'avais aucun salaire, ni comme réalisateur ni comme scénariste.

JR Soyons indiscret. Comment fait-on pour vivre en restant six ans sans tourner puis en n'étant pas payé pour faire son film ?

MH Moi, pour payer mes dettes, je double des films américains. J'ai la chance, étant la voix française d'Eddie Murphy ou de Danny Glover, d'être une « star » du doublage. Le doublage est une activité artistique noble où l'on fait parfois de la qualité.

JR Votre film donne l'impression d'un polar à la française, un peu dans le goût de Melville. N'est-ce pas une évolution stylistique par rapport à vos films précédents ?

MH Au niveau des apparences, sans doute. Mais c'est le contenu qui dicte la forme. Ce n'est pas une décision abstraite de cinéaste. Je crois que, maintenant, je peux aborder tous les styles.

JR Qu'est-ce qui vous a plu dans le roman ?

MH La rupture dans les personnages. Que l'ennemi numéro un soit un indicateur ; que ce soit un flic intègre qui soit le porteur de la vérité... L'autre élément qui m'a séduit est que le premier héros est tué à la moitié du film puis remplacé par un autre, ce qui est une gageure. Je n'ai jamais vu cela nulle part. La vérité tue, mais il faut la rechercher quand même. Belle leçon !

JR Et l'Afrique ?

MH Il y a une solidarité avec l'Afrique exprimée à partir des conditions d'expulsion qu'on ignore souvent, mais c'est une façon pudique, pas « tambourinesque », de l'exprimer.

JR Vos projets ?

MH Je veux faire une tragi-comédie sur les rapports entre Américains et Africains. Aussi « *Fatima, l'Algérienne de Dakar* », d'après Tahar Cheriaa, qui sera un film sur l'Islam. Mais faut-il continuer à faire des films ? Il n'y a pas un film qui sorte par mois en Afrique. En France, les écrans sont fermés. L'Europe se fascise. Aux États-Unis, il n'y a pas de distributeurs pour le type de films que je fais tant le marché est protégé. A Paris, je dois sortir le film moi-même, ce qui n'est

pas mon métier. Que nos films aient trois, quatre écrans comme par le passé, très bien. Je laisse la place aux puissants. Mais même ce peu d'écrans est en train de disparaître. Donc, je sors moi-même le film et je m'endette encore plus, même s'il y a des militants pour coller les affiches et si j'ai eu gratuitement les dessins qui y figurent.

JR Que faire, alors ?

MH En France, il faut que les hommes de progrès fassent quelque chose pour l'emploi, car qui ne mange pas ne va pas au cinéma. Ensuite, il faut lever les bras contre l'émondage qui est en train de se produire dans le domaine culturel. Il faut de tout pour faire un monde et donc que les minorités ne crévent pas. Il faut aussi une critique de cinéma active, diversifiée et combattante, celle qui a permis à des gens comme Ousmane Sembène ou moi d'exister.

A lire : *Lumière noire*, roman de Didier Daenincks, Folio no 2.530; *Med Hondo, un cinéaste rebelle*, par Ibrahima Signaté, très beau livre-entretien avec le metteur en scène qui paraît à l'occasion de la sortie du film. Présence Africaine (25 bis, rue des Ecoles, 75005 Paris), 128 pages.

Publié dans *L'Humanité* Mercredi, 30 Novembre, 1994.
Réproduit avec la permission de *L'Humanité*.

Verhältnisse grundlegend anders denken

Einleitung zu Band 2

Marie-Hélène Gutberlet und Brigitta Kuster

Brigitta Kuster Mit dieser monographischen Sammlung von Beiträgen, die Med Hondos Kino reflektieren, legen wir heute – ohne es zu wollen und traurigerweise – eine Rückschau auf ein vollendetes Werk vor. Med Hondo ist in der Zeit der Arbeit an dieser Publikation am 2. März 2019 verstorben.

Ich möchte mit der Frage der Temporalität beginnen. Sie hat mich von Beginn an in unserer Auseinandersetzung mit dem Werk von Med Hondo, in dessen Zentrum nicht selten die Auseinandersetzung mit der Produktion und Praxis von Geschichte aus afrikanischer Perspektive steht, beschäftigt. Paradigmatisch hierfür ist der Slogan „Cours, cours, camarade, le vieux monde est derrière toi!“, den wir als Titel des Festivals gewählt haben, das wir im Herbst 2017 in Berlin im Kino Arsenal, Archive Kabinett, SAVVY Contemporary und silent green veranstaltet haben. Dieser Appell, der aus den Bewegungen der Pariser 1968er herrührt, taucht in *Soleil Ô* (1969), dem ersten Langfilm von Med Hondo auf. Der Protagonist, ein von Robert Liensol gespielter Immigrant, ist gerade in Paris angekommen und begegnet bei der Arbeitssuche auf Schritt und Tritt rassistischen Zurückweisungen, die er mit einem inneren Monolog quittiert:

“Ich weiß, hier ist Diskriminierung kein Ding. Bin ich hier nicht im Land der Freiheit? Ich bin hier zuhause, und woanders. Wir sind gleich, Du und ich. Wir haben dieselben Ahnen. Sie waren alle Gallier.”¹

Dann raunt ihm ein Mechaniker aus der Autowerkstatt zu: „Lauf Kamerad, lauf, die alte Welt ist hinter uns her.“²

In der nächsten Einstellung rennt dieser ihm auf der Straße hinterher und ruft erneut, indem er an ihm vorbeizieht: „Lauf Kamerad, lauf, die alte Welt ist hinter Dir her!“³

Einerseits bedeutet Rennen hier, vorwärts zu drängen, eine Richtung einzuschlagen und entsprechend determiniert unterwegs zu sein, aufzubrechen und dabei etwas hinter sich zu lassen, es ist eine zentralperspektivische Metapher, auf- und absteigend, wie sie zahlreiche Visualisierungen der Fortschrittsmoderne kennen, nicht zuletzt das Einholen und Überholen. Andererseits – und dies scheint mir eine Konnotation, welche Med Hondo in dieser Filmszene und in seinem Werk insgesamt weit stärker akzentuiert hatte als die 1968er – sollst du vor etwas davonrennen, was dich verfolgt, was dir im Nacken sitzt, was dir ungesehen, gewissermaßen aus dem toten Winkel kommend auf die Pelle rückt. Eine so verstandene Bedrängnis der Gegenwart im Rennen rührt aus einer komplexen zeitlichen Verflechtung von Vergangenheit und Zukunft. *Reculer pour mieux sauter*, aber auch antizipieren, um die Vergangenheit *ex ante* zurückzudrängen: Ein Chiasmus aus Widerstand und Überleben, der deutlich macht, dass Med Hondo auch in seinen Historienfilmen keinesfalls historistisch zu begreifen ist, sondern immer im Kontext eines dringlichen Jetzt steht.

¹ Je sais qu'ici la discrimination n'est pas monnaie. Ne suis-je pas au pays de la liberté ? Ici ou ailleurs je suis chez moi. Nous sommes égaux, toi et moi. Hier, nous avons les mêmes ancêtres. Ils étaient tous Gaulois.

² Cours cours camarade, le vieux monde est derrière nous.

³ Cours, cours, camarade, le vieux monde est derrière toi !

Die *camaraderie*⁴, die sein Werk stiftet und aus der sie sich speist, liegt in Verknüpfungen und vor allem auch in Formen der Zusammenarbeit.⁵ Es sind dies keine Bewegungen eines heroischen vorwärts Stürmens, durch die es gelänge, endlich dem staubigen Erbe imperialer Verhältnisse zu entkommen, sondern Situierungen in der eminent lange dauernden und zutiefst gegenwärtigen Zeit anti-kolonialer Aufbrüche. Ausgehend von zeitgenössischen Auseinandersetzungen und Kämpfen befragt Med Hondos Werk die Formen und Ordnungen des Projekts der Moderne, zu denen etwa die Freiheit, das Bürgersubjekt und die Souveränität gehören, die er in seinen Filmen durch Figuren und Geschichten der Migration, der Marronage, des bewaffneten Kampfes und der kritischen historischen Praxis kontrastiert. Dem ständigen Terror der Gegenwart des Rassismus und der Ausbeutung zu entkommen ist Med Hondos kontemporäre Praxis – ebenso antikolonial wie cineastisch –, die niemals zur Errungenschaft wird. Du wirst nie entkommen, denn die Sache, der du zu entkommen suchst, ist immer hinter dir her und hat es auf dich abgesehen. Deshalb rennst du weg. Nicht unbedingt, um voranzukommen oder dich vorwärts zu bewegen, sondern um zu beschleu-

⁴ Das franz. Wort „camarade“ meint Weggefährte, Freund, Kolleg*in, aber auch Genoss*in im Kampf.

⁵ Zu diesen Formen der Zusammenarbeit gehören kollaborative Arbeitszusammenhänge, Selbstorganisierungen wie die FEPACI (Pan African Federation of Filmmakers), das CAC (Comité Africain de Cinéma), das 1981 in Ouagadougou gegründete CIDC (Centre interafricain de diffusion cinématographique) oder das CI Pro-Film (Consortium Interafricain de Production cinématographique), aber auch einfach auf Kolleg*innen und Freund*innen, Verbündete, die eine ganze Bande bilden, beginnend mit der Gründung der ersten Schwarzen Theatertruppe Griot Shango 1966 in der Folge der seit 1956 bestehenden Theatertruppe Les Griots. Als auf ihre je verschiedene Weise als zu diesem Zusammenhang zugehörig zu nennen, sind etwa: Timité Bassori, Toto Bissainthe, Sarah Maldoror, Ababacar Samb Makharam, dann auch: Robert Liensol, Darling und Théo Légitimus, Douta Seck, Jenny Alpha, Bachir Touré, Lydia Ewandé, Danièle Van Berkeycke, Sanvi Panou, Greg Germain, Akonio Dolo, Georges Anderson, Georges Hilarion, Jean-Baptiste Tiémélé.

nigen, zu antizipieren, um schneller zu sein als die alte Welt, um sie zu übertreffen. Du rennst wie auf einem Laufband, das zum Antrieb von Maschinen oder zum Transport von Materialien und Produkten in die Fabriken vorgesehen war. *Pas avancer, mais devancer*, nicht vorrücken, sondern vorausseilen. Fliege einer Realität ins Auge, zu der du gehörst, durch die Erinnerungen und die Geschichten hindurch, denen du unterworfen bist.

Marie-Hélène Gutberlet Dieses Rennen gegen die Zeit wirft viele Fragen auf. Ob Med Hondo zu früh ist, ob seine Ideen zur Zeit passen. Was auch immer er tut, ist mit einer existenziellen Anstrengung verbunden. Ein bisschen ist es auch mit dem afrikanischen Kino so. Es existiert schon, wird aber grundsätzlich in Frage gestellt; es ist der letzte Gast, der das aller kleinste Tortenstück des Kinomarkts und der Kinogeschichte bekommt. Linearität, Entwicklung, Referentialität, all das erfordert einen unfassbaren Aufwand. Nichts ist selbstverständlich. Was ich meine ist: mit dem Begriff der Temporalität sind wir mitten im Skandal der Unsichtbarkeit. Und ja, es wäre etwas anderes, hätte Med Hondo die Wertschätzung für sein Werk früher erfahren können.

BK Med Hondo selbst hat einmal gesagt, dass ihm die Linearität des Fiktionskinos zu limitiert erscheint und dass er daher alle möglichen Elemente des Lebens wie die Realität, die Malerei oder Musik integriert.⁶

MG Ja. Es gibt diese entgrenzende Dynamik, im Denken Med Hondos, in seinen Filmen, in den Kino-Strukturen, an denen er gearbeitet hat. „Cours, cours, camarade...“ ist, wenn man sich die Details ansieht, die in der Szene verarbeitet werden, eine Miniatur für Med Hondos Vorgehensweise insgesamt. Liensol, der Arbeits-

⁶ Siehe Med Hondo im Interview vom 31. März 1998 in *africultures*, No. 354.

suchende, und der Kollege aus der Werkstatt, der Arbeit hat; Liensol, der Antillianer, der bei Ankunft in Frankreich seine Eigenheit an die unsichtbar machenden Generalisierungen verliert, der schlicht schwarz wird, so wie auch die Afrikaner*innen generalisiert schwarz werden; die Prozedur, die Menschen mit Namen, Herkunft und Geschichten, die nicht unterschiedlicher sein könnten, aus verschiedenen Kontinenten kommen, grundweg alle gleich macht. Der weiße Arbeiter, der mit dem Dreck im Gesicht auf die unschönen Seiten der Industriearbeit verweist und das Blackfacing karikiert, auch er verliert seine eigenen Züge an die Arbeit, an die Maschine; in den Details steckt die Alarmiertheit eines Beobachters, der die Alltagsgewalt präzise erfasst. Liensol und Hondo rennen der Gleichmacherei, diesem Sumpf aus Sättigung, Anfeindung und Desinteresse, die einem die Existenz abspricht und dazu verleitet, dass man sich ‚wie ein Roboter‘ bewegt und wie eine Maschine spricht, davon.

Hondo ist mit seiner Analyse und Bildsprache nicht allein. Die Filmgeschichte ist voller Figuren, die den Verhältnissen davonlaufen.⁷ Es gibt ein Kino, das daraus eine ästhetische Form gemacht hat. Hondos Läufer brechen aus, drehen sich um und schreien, sie kämpfen mit dem *containment*, es gibt eine Art Explosion, gleichzeitig bekommt der Lauf eine Erzählperspektive, einen Rhythmus, der wie ein Schlager ist, der vorwärtsdrängt, der eine Einladung wird, mitzugehen in diese andere Richtung, die die Bewegung jetzt nimmt. Med Hondo war mit seinem Kino in Frankreich, in Europa isoliert, trotzdem aber gleichzeitig mit einem internationalen schwarzen und afrikanischen Kino verbunden. Seine Filme bildeten die Brücken aus in

⁷ Vgl. unter vielen anderen: Gordon Parks, *Shaft* (1971), Melvin van Peebles, *Sweet Sweetback's Bad Asssss Song* (1971), Sarah Maldoror, *Sambizanga* (1972), Hugh Hudson, *Chariots of Fire* (1981), Claire Denis, *Man No Run* (1989), Leslie Woodhead, *Endurance* (1999), Saeed Taji Farouki, *The Runner* (2011).

Richtung Antillen und USA, er hatte die Fühler dazu; er hat sich in Kongressen und Festivals für internationale afrikanische Zusammenschlüsse stark gemacht und Strukturen gebildet: man spürt den Drive, durch den sich eine neue Form der Gegenseitigkeit ankündigt. Ganz kurz fallen die Zeiten und Tempi des Arbeitssuchenden und des Arbeiters zusammen. Klitzekleine Punkte des Blickkontakts in einer weiträumigen Geographie der Feindseligkeit. Der Rest der Arbeit muss woanders passieren, nicht im Film, nicht im Kino. Die Verbindung zu diesem Draußen ist in den flächigen Bildern immer da, in den betonten Rahmen: Hier kommt jemand ins Bild und dort geht sie/er wieder raus, und sie bewegen sich, wie sie wollen. Das ist sehr radikal.

BK Was du sagst, erinnert an Jean-Luc Godards Buch mit dem Titel *Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (das Leben)*.⁸ Es geht ja auch darum, wie Dinge, die zusammenhängen, ins Kino kommen und dieses dann wieder verlassen. Dabei stehen nicht nur Weiterführungen und Transmissionen auf dem Spiel, sondern auch Trennungen und Abbrüche. Um das, was verschwiegen wird, abgeschnitten, unausgesprochen bleibt. Der Rassismus und die Geschlechterverhältnisse, das Verhältnis zum Körper, die Verletzung seiner Integrität, die Explosivität von (historischen und psychischen) Situationen, die Anspannung und das Rennen, die für die Auseinandersetzungen Med Hondos eine so zentrale Rolle spielen, werden auch in Godards Film *Masculin, féminin* (1966) aufgegriffen, in einer Szene, in der Med Hondo – ohne im Abspann genannt zu werden – als Schauspieler in der Rolle von Clay auftaucht, in der Metro zusammen mit Chantal Darget als Lula. Es handelt sich um Godards Re-Interpretation von LeRoi Jones' (ab 1967 Amiri Baraka) Stück *Dutchman*, das die beiden zu dieser Zeit unter

dem Titel „le métro fantôme“ in einer Inszenierung von Anton Bourseiller im Pariser Théâtre de poche in Montparnasse spielten. Während bei Godard die Erup-tion der Gewalt der weißen Gesellschaft gegenüber Schwarzen (im Akt des rassistischen Mordes) im Off geschieht und die Szene sich mit dem Zwischentitel „Nichts nur eine Frau / und ein Mann / und ein Ozean / des Blutvergießens“ beschließt, äußert sich Med Hondo am 27. Januar 1966 im Interview auf dem zwei-ten Kanal von Radio Télévision France in der Sendung Zoom über seine Sicht der *race relations* in Frankreich:

Der Rassismus, der in den USA existiert, kann nicht mit dem besonderen Rassismus vergli-chen werden, den es in westlichen Ländern gibt, will sagen, dass es in Frankreich eben doch einen bestimmten Rassismus gibt. Mir sind zum Beispiel eine Menge Sachen passiert, eine Menge Dummheiten, ich nenne es Dumm-heiten, trotzdem machen mir diese Dummhei-ten etwas aus. Zum Beispiel habe ich in Paris Menschen getroffen, die mir sagen, dass ich eben nach Hause zurückkehren soll. Was macht ihr hier, jetzt, da ihr unabhängig seid... In dem Augenblick lacht man..., weil es letzt-endlich dumm ist, es hat nichts zu sagen, aber es berührt eben doch, weil man unterschieden wird. Wenn man sich als Franzose betrachtet... An dem Tag, an dem man mir einen solchen Stich versetzt, fällt mir auf, dass ich lieber in Amerika wäre. Wissen Sie warum? Weil das Problem in Amerika existiert, es ist furchtbar, aber es ist offensichtlich, es ist klar... Ich will damit sagen, wenn ich in Harlem bin und ein Weißer versucht mir zu sagen, dass ich nach Hause soll, dann weiß ich, dass ich ihn hasse und er es in die Fresse kriegt, verzeihen Sie das Wort, aber wir sind auf gleicher Höhe. Ich möchte in einem solchen Moment in Amerika

sein und nicht in Frankreich. Weil man mir hier einen Tritt von hinten verpasst...⁹

Aktualität, Gegenwärtigkeit ist bei Med Hondo dieser Versuch des *in your face*, des Direkten, des Zupackens und die Auseinandersetzung offensiv und ohne Scheu Angehens. Vom Schlag in den Rücken getroffen dreht sich Hondo gewissermaßen um und schaut dem Verhältnis zu dir ins Gesicht. Im Kino vermagst du, dich einer solchen furchterregenden Wirklichkeit auszusetzen und doch bei dir zu bleiben. Jean Edmond, Schauspieler in beinahe allen Filmen Med Hondos und enger Freund, hat in einem Brief im März 1991 etwas sehr Berührendes über diese fast brutale Zärtlichkeit geschrieben, welche von den inneren Beweggründen seiner Filme ausgehend ihre Gegenwärtigkeit stiftet:

Lieber Med,
wenn ich Dir sagen könnte, *Soleil Ô* ist gealtert...
Les Bicots-Nègres ? ... nicht mehr aktuell.
Leider nein! Ich habe geweint... und ich bin
wütend Gründe zu haben zu weinen! *Soleil Ô*
wurde wann gemacht, gestern? Heute!
Les Bicots-Nègres? Heute!

⁹ On ne peut pas comparer le racisme qui existe aux États-Unis avec un certain racisme qui existe dans les pays occidentaux ... c'est à dire qu'en France il existe quand-même un racisme ... il m'est arrivé par exemple un tas de chose, des tas de bêtises, j'appelle cela des bêtises, mais quand-même, des bêtises qui me touchent. Par exemple à Paris il m'est arrivé de rencontrer des gens qui me disent, vous n'avez que de rentrer chez vous. Qu'est-ce que vous faites ici, maintenant que vous êtes indépendants... On en rit sur l'instant..., parce que c'est finalement bête, cela ne veut rien dire, mais cela vous touche quand-même, parce qu'on vous différencie. Lorsque vous vous considérez comme ... un Français. Et le jour où l'on vous pique – et bien, je réalise à ce moment-là que j'ai envie d'être en Amérique. Vous savez pourquoi ? Parce qu'en Amérique, le problème existe et il est affreux, mais il est franc, il est clair. ... Je veux dire que si je suis à Harlem, je sais que s'il y a un blanc qui essaie de me dire rentrez chez vous je lui hais, je lui fou sur la gueule, je m'excuse du mot, mais je suis à égalité. J'ai envie d'être en Amérique à ce moment-là et ne pas en France. Parce que on me donne un coup par derrière.

Am heutigen Tag, wie man sagt... die Fortsetzung? Morgen! Morgen?

Danke Med! Ich weiß von nun an noch stärker, wo ich mich befinde. Heute und Morgen... Ich weiß wo meine Wurzeln sind. Ich habe mich entschieden! Was soll's. Ich habe mich entschieden.¹⁰

MG Das ist sehr gewaltsam. 1966, 1991, 2019. Die Frage, ob es einen „Fortschritt“ geben kann, der keine Fortsetzung des als Fortschritt getarnten „ensauvagement“ (Sony Labou Tansi) ist, führt aus dem Kino hinaus und richtet sich an alle, nicht bloß an die Opfer der Geschichte, an die Zeug*innen der Arbeitskämpfe und die Akteur*innen der Dekolonisierung; es mündet in die Frage, wer diese Allgemeinheit ist, wie sie sich zusammensetzt und wer darin aktiv ist. Was Med Hondos Filme vorschlagen, ist nicht einfach nur eine andere und komplexere Sicht des Lebens in der europäischen Immigration, der Verbindungen zwischen Europa und Afrika und Amerika und der Menschen, die diese Verhältnisse erleben und sie füllen, sondern diese Verhältnisse grundlegend anders zu denken.

BK Med Hondo hat unablässig und in großer Konsequenz über die Bedeutung des Kinos *for us*, über die Möglichkeiten eines afrikanischen Kinos und über das, was es heißt, ein Filmemacher zu sein, nachgedacht und dies auch in Form von Texten und Manifesten getan, von denen wir drei erneut abdrucken. Sein Panafricanismus hatte sich auch gegen Mikro-Nationalismen aufgerichtet und seine Biografie trans-

¹⁰ Cher Med, Ah pouvoir te dire : *Soleil Ô* ... a vieilli... *Les Bicots-Nègres* ? ... ce n'est plus d'actualité ! Hélas ! J'ai pleuré... et je suis en colère d'avoir à pleurer ! *Soleil Ô* ... a été réalisé... hier ?... Aujourd'hui ! *Les Bicots Nègres* ? Aujourd'hui ! Au jour d'aujourd'hui comme on dit... la suite ? Demain ! Demain ? Merci Med ! Je sais désormais plus fortement où je me situe. Aujourd'hui et... demain... Je sais où sont mes racines. J'ai choisi ! Tant pis. J'ai choisi. Zitiert nach Ibrahim Signaté, *Med Hondo: Un cinéaste rebelle*, Paris: Présence Africaine 1994, 126-127.

zendierte ohnehin bereits jeglichen Nationalismus: „I had so many nationalities, I was Malian, I was Senegalese, I was Mauretanian, Moroccan, Algerian...“

MG In *Un cinéaste rebelle* bezeichnet sich Med Hondo als „enfant des nuages“¹¹, als Kind der Wolken, eine Formulierung, die an das nomadische Leben unter freiem Himmel erinnert, und die auch zur graphischen Gestaltung des Umschlags geführt hat. Die Poesie täuscht. Sie adressiert eine Internationalität mit zwei Seiten in zwei Zeiten, eine vorkoloniale und eine koloniale politische Geographie des *divide et impera*, und sie will daran anknüpfen, dass es ein Kino gibt, das ein Autonom-Werden denken und fühlen kann. Die Transnationalität gibt es im Kino längst.

BK „Enfant des nuages“ meint auch, Schritt für Schritt zu gehen, von Weideplatz zu Oase, den Raum durchqueren und transversale, a-zentrierte Verbindungen ziehen. In diesem Sinne ist das Transnationale bei Hondo radikal verschieden von einer territorial gedachten Totalität. Was an Hondos große, epische Form anstrebenden Filmen verblüfft, ist, dass sie bei genauerem Hinsehen jene quasi-autonomen Miniaturen, aus denen *Soleil Ô* zu bestehen scheint, weiterhin als tragende Elemente enthalten – die Sequenzierung von *Lumière noire* etwa, die markante Szene in *Fatima, l'algérienne de Dakar*, die an den gewaltsamen Tod des Intellektuellen und Aktivisten Omar Blondin Diop 1973 erinnert oder die Lieder in *Sarraounia*, die die Soldaten der französischen Kolonialarmee nachts am Feuer singen. Es sind Anspielungen auf Weisen der historischen Tradierung, die sich in oralen, sonoren, gustatorischen oder körperlich-gestischen Archiven eher als in den Gedächtnisinstitutionen der Geschichte mit großem G finden – ein Motiv, das auch für *Nous aurons toute la mort pour dormir* eine zentrale Rolle spielt, wobei es die Sängerin und Schauspielerin

Toto Bissainthe ist, die als Voice Over die weiblichen Gesänge der Sahraoui off camera übersetzt...

MG Med Hondo denkt Bilder anders. Wolkengebilde vielleicht. Ob es die Einstellungen (der Kamera, der Charaktere, der Zuschauer*innen) sind, die er immer wieder neu zuordnet, ob es Schnitte sind, die eine Montage in Form von Tests vollziehen, ob es die Auseinandersetzung mit Genres ist, deren Fokus er verschiebt, etwas wird in der Suche nach einem Bild- und Tonraum spürbar, den es sonst, außerhalb des Films nicht gibt. Med Hondo hätte den Begriff des Experimentalfilms womöglich abgelehnt; aber seine Herangehensweise ist nicht entsprechend der französischen oder amerikanischen Schule experimentell, sondern in den Prozeduren, wie er die Filmmittel, das Vokabular, die Bausteine befragt und reflektiert. Er steigt nicht in ein Genre ein und fährt damit los, er steigt eher (wie Shaft) durch die Kellertür ins Blaxploitation-Haus und verlässt das Gebäude durch ein Fenster. Med Hondo war in Bezug auf seine Filmarbeit, man sagt Autodidakt; ich würde eher den Ausdruck *each one teach one* aufgreifen, er hat von vielen gelernt, nicht bei einer*m „Meister*in“ und nicht in einer anerkannten Institution, sondern bei vielen Praktiker*innen, im Sprechen, im Theater, an der Kamera, beim Licht, in den Filmlaboren, im Kino als Zuschauer. Mit diesen professionellen Profilen hat er experimentiert, sie nachgeahmt, angenommen oder verworfen und für sich professionalisiert. Seins sollte auf der Höhe des State of the Art sein. Kein Trash, kein Gebastel, kein Armutzeugnis. Dieses Denken haben wir während des Festivals in der Filmzusammenstellung zum Vorschein bringen wollen: mit anderen Filmen¹² die Möglichkei-

¹² Stan Brakhage, *Night Music* (1986); Gunter Deller, *Räume* (1989); Helen Lee, *Sally's Beauty Spot* (1990); Skip Norman, *Cultural Nationalism* (1968); Len Leye, *Free Radicals* (1957); Jud Yalkut & Nam June Paik, *Beatles Electronique* (1966-69); Linton Qwesi Johnson, *Making History* (1985).

ten der Abstraktion, der Komposition in Farbe, Form, Geschwindigkeit, Tempo mitdenken, andere Filme mit denen von Med Hondo zusammenschließen, sie gewissermaßen nötigen, einander wahrzunehmen und sich auszutauschen. Es liefen außerdem Filme von Désiré Ecaré (*Concerto pour un exilé*), Timité Bassori (*La femme au couteau*) und Sarah Maldoror (*Sambizanga*), mit denen Med Hondo seit den 1950ern befreundet war, mit denen er zusammengearbeitet, Theater gemacht und sich auf Festivals getroffen hat... auch dies transnationale, mobile Netzwerke, die in den biografischen Verbindungen aufscheinen, die heute – 30, 40 Jahre später als eine intellektuelle Praxis entdeckt werden. Dass wir so wenig von diesen Verbindungen wissen, verweist auf die hartnäckig segmentierende Geschichtsschreibung, die Kontinente, Kunstgattungen, akademische Disziplinen und Kinogeschichten trennt und die Trennungen fortschreibt. Afrikanisches Kino, Direct Cinema, Europäisches Kino, Experimentalfilm, Geschichte, Körper, Küche, Literatur, Musik, Nouvelle Vague, Ökonomie, Politiken des Alltags, Produktion, Theater, Vertrieb, Werftarbeit... wo sind die Überlappungen? Deshalb spielen auch Filme, in denen Med Hondo als Schauspieler mitwirkte, eine interessante Rolle für sein eigenes Filmemachen...

BK ... sowie auch Filme, die er für den französischen Markt synchronisierte.¹³

Der Filmwissenschaftler Aboubakar Sanogo hat von einem „indocile image“ gesprochen, um das Produzieren, Rückgängig machen, Korrigieren und Überbieten von Geschichte und Kino zugleich im Werk von Med Hondo anzusprechen¹⁴. Weniger eng auf ein sti-

¹³ Siehe hierzu die Videoarbeit von Sebastian Bodirsky im Rahmen von „Cours, cours, camarade, le vieux monde est derrière toi–The Cinema of Med Hondo“ 2017 in *Archive journal*, 1, 2017, 13.

¹⁴ Aboubakar Sanogo, „The indocile image: cinema and history in Med Hondo’s *Soleil O* and *Les Bicots-Nègres, Vos Voisins*“, in: *Rethinking History*, Vol. 19, Issue 4, 2015, 548-568.

listisches Merkmal in Autor*innen-Perspektive fokussiert, ist der von Kodwo Eshun und Ros Gray vorgeschlagene Begriff der „Cine-Geography“¹⁵, der die relationalen Landschaften und prozessualen Terrains einer trikontinental ausgerichteten militanten Film- und kinokulturellen Praxis in einem erweiterten Sinne in ihren individuellen, institutionellen, ästhetischen und politischen Konjunktionen, Affinitäten und Zugehörigkeiten adressieren soll. In diesem Sinne gehören zur cinégeografischen Konstellation Med Hondos nicht nur jene Kritiker*innen, Schauspieler*innen, Festivalleiter*innen, Schriftsteller*innen, Denker*innen, Musiker*innen, Tänzer*innen und Filmemacher*innen, auf die sich Med Hondo explizit bezogen hat, sondern auch wer dieses Erbe antritt und in die Zukunft trägt. Die Beiträger*innen zu diesem Band sind selber Film- und Kunstschaffende, politisch aufmerksame Zeitgenoss*innen, Intellektuelle, Theoretiker*innen, Kurator*innen, solche, die Med Hondo persönlich kannten, aber auch andere, für die sein Schaffen einen wichtigen Referenzpunkt darstellt. Ihre unterschiedlichen Stimmen, Ausdrucksweisen, Herkünfte und Verweissysteme amplifizieren die Vielfältigkeit der Zugänge zu Med Hondos reichhaltiger Hinterlassenschaft.

Ich möchte hierbei den Begriff der Nachbarschaft einwerfen, der mir wichtig vorkommt für die filmischen und politischen Geografien, von denen wir sprechen. Med Hondo produziert oder akzentuiert Nachbarschaft als eine Weise der Sinnerschließung, als eine Art Hermeneutik des Alltäglichen, das sich vom Standpunkt „meiner“ Nachbarn – das 35minütige Filmfragment *Mes voisins* – bis hin zu Betrachtungen über „eure“ Nachbarn in *Les bicots nègres vos voisins* erstreckt. Seine ist nicht etwa eine Perspektive der Alterität, sondern der kollaborativ aufgegriffenen,

¹⁵ Vgl. Kodwo Eshun und Ros Gray, „The Militant Image. A Cine-Geography. Editors’ Introduction“, in: *Third Text*, Vol. 25, Issue 1, January 2011, 1-12.

un/mittelbar angrenzenden Verhältnisse. Ein existentielles Territorium entsteht durch die eigene Bewegung, das eigene Handeln, und nicht durch einen Blick von außen. So befasst sich *Les bicots nègres vos voisins* ebenso mit der Transformation der Bedingungen der unmittelbaren Umgebung, genauer mit migrantischen Wohnungs- und Arbeitskämpfen ‚vor Ort‘ – er wurde zu einem großen Teil in Montreuil gedreht, für viele Jahre Med Hondos Quartier –, wie auch mit der umfassenderen Frage, wer für wen Kino macht.

MG Die Idee der Nachbarschaft hat uns seit Beginn des Projekts beschäftigt. Wir hatten zunächst die Idee, eine Festival-Bar aufzumachen, die wir „chez nous“ (bei uns) nennen wollten. Es sollte ein Ort sein, wo man mit den Nachbarn von hier und den Nachbarn von weiter weg zusammen etwas trinkt, die Gastfreundschaft pflegt, seine Gäste miteinander und mit Bekannten bekannt macht. „Komm, lass uns ‚bei uns‘ ein Bier trinken“.

BK Großzügigkeit und Gastfreundschaft. Ich würde fast sagen, sie machen eine Art Kino-Ethik bei Med Hondo aus, eine Haltung, die in ästhetischer wie politischer Hinsicht anzeigt, wie mit dem, was angrenzt, umzugehen ist. Es geht darum, die enorm spannungsgeladene Nähe, die Bande zuzulassen, aus der sich symbolische, semantische und soziale glatte Übergänge und harte Trennungen zwischen dem Gastlichen, dem Befremdlichen und dem Feindlichen generieren.

MG Es ist auch signifikant, dass wir in unmittelbarer Nachbarschaft zu Frankreich, wo Med Hondo wohnte, in Deutschland, dieses Projekt gemacht haben; dass Nachbarschaft auch bedeutet, etwas bei seinen Nachbarn zu tun, das man bei sich nicht machen kann, zum Beispiel eine Distanzierung herzustellen, die die präzise Ansprache der Verhältnisse ermöglicht.

Die Vorstellung von Nachbarschaft hat auch die kuratorischen Entscheidungen, die Wahl der geladenen Gäste, das Filmprogramm begleitet. Die vorliegende Textsammlung ist aus diesen Prozessen erwachsen, als Ergebnis einer Fortführung und Erweiterung der Diskussionen. Hier kommen nun neue Nachbarschaftsverhältnisse zustande, ein pluriperspektivisches Nebeneinander das eine horizontale Linie mit Ein- und Ausgängen bildet, die die Leser*innen gleichwohl selbst wählen können. Während **Astrid Kusser** die Prozesse von Geschichtsschreibung und Erinnerungspolitik mit den zirkulären Bewegungen in *West Indies* kreuzt, skizziert die Philosophin und Kulturkritikerin **Seloua Luste Boulbina** feministische Anknüpfungspunkte im Film *Fatima, l'algérienne de Dakar*. **Ibrahima Wane** veranschaulicht dagegen das Netzwerk der Denker der Unabhängigkeit, das in diesem Film aufgerufen wird und bringt es mit der präsenten senegalesischen Szene in Verbindung. Im Zentrum des Beitrags der Filmemacherin **Pascale Obolo** steht das drängende Anliegen, den schwarzen Körper aus der Außenschau zu entlassen. **Shaheen Merali** entwickelt seine Lektüre von *Sarraounia* in Verbindung mit seiner kuratorischen Praxis der Verschiebung der Zentrum-Peripherie-Geographie. Die Fotografien von **Souleye Abdoulaye** und **Abrie Fourie** finden mit heutigen Bildmotiven Pfade, die aus Med Hondos Werk hinaus und wieder zurückführen. So auch **Kudzanai Chiurais** Bildbeitrag in Reminszenz an *Soleil Ô*. Eingestreut sind zudem kürzere schlaglichtartige Beiträge von **Ute Fendler** zu *Soleil Ô* und von **Madeleine Bernstorff** zu *Lumière noire*, und nicht zuletzt erinnert **June Givanni**, die Gründerin des African Cinema Archivs in London, an die Auseinandersetzungen mit Med Hondo während der 1980er und 1990er Jahre. **Boudjemaâ Karèche** lässt die Zeit legendärer Debatten und Begegnungen rund um die Kinemathek in Algier wiederaufleben. Der Filmemacher **Jean-Pierre Bekolo** formuliert Horizonte eines neuen

Kinos der Dekolonisierung und des offenen Denkens, während die Politologin und Historikerin **Françoise Vergès** in der *longue durée* anti- und dekolonialer Kämpfe Med Hondos Filmwerk feiert. Wir danken allen von Herzen für ihre Mitarbeit an diesem Buch.

Berlin und Frankfurt, 2019

Der vorliegende Text entstand September 2019; er wurde von Julia Schell ins Englische übertragen und als „Introduction“ in Band 2: *On The Run: Perspectives on The Cinema of Med Hondo*, hrsg. MH Gutberlet und Brigitta Kuster, Archive Books 2020, 15-30 veröffentlicht. Der Originaltext wird hier mit der Erlaubnis der Autorinnen publiziert. Alle Übersetzungen aus dem Französischen ins Deutsche in diesem Text von MH Gutberlet.

wer spricht

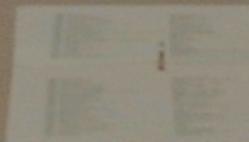
Sebastian Bodirsky, 2017

5-Kanal-Audioinstallation und Video (16min),
sowie Inkjet-Ausdrucke auf Papier

Der mauretanisch-französische Filmmacher Med Hondo war nicht nur ein einflussreicher Vertreter des afrikanisch-diasporischen Kinos, sondern arbeitete auch als Synchronsprecher für Französisch in über 250 Filmen, insbesondere für afro-amerikanische Darsteller. Eingeladen als Künstler, der ebenso wie Hondo an Filmen und Performances anderer arbeitet, nahm Sebastian Bodirsky diesen Korpus als Ausgangspunkt für eine Reflektion über Übersetzung, über Filmgeschichte und darüber, an Stelle eines Anderen zu sprechen.

*Med Hondo als Herrscher
Unterwasserstadt, als Gener
und als humanoider Robot*

*Med Hondo as sovereign
underwater city, as Gener
and as an Android.*



einer
eral der Affen
ter.
of an
al of the Apes,

propositional
representations
in the
chimpanzee
mind



Synchronisiert von Med Hondo

1968	Cinq cartes à abattre	George, le barman
1968	La Planète des singes	le lieutenant Thomas
1969	Danger, planète inconnue	le psychiatre
1969	L'Or se barre	Big William
1970	La Nuit des morts-vivants	Ben
1970	M*A*S*H	le capitaine Oliver Ha
1970	On l'appelle Trinita	Jeff Poivre et Sel
1971	Vanishing Point - Point Limite Zéro	Super Soul
1971	On continue à l'appeler Trinita	Wild Cat Hendrix et le
1972	Buck et son complice	le propriétaire terrien
1972	Fureur apache	Ke-Ni-Tay
1973	Le Cercle noir	Gus Lipper
1973	Police Connection	Ruben Garcia
1973	Serpico	Larry
1973	Shaft contre les trafiquants d'hommes	Wassa
1973	Sœurs de sang	Philip Woode
1973	Soleil vert	Père Paul
1973	Vivre et laisser mourir	Dr Kananga
1974	Gold	Big King
1974	La Spirale	le narrateur
1974	Les Pirates du métro	M.. Mattson
1974	Tremblement de terre	Miles Quade
1974	Un justicier dans la ville	l'officier Joe Charles
1975	La Chevauchée terrible	Tyree
1975	La Cité des dangers	Sergent Louis Belgrav
1975	Rollerball	Cletus
1976	Transamerica Express	Grover Muldoon
1976	L'inspecteur ne renonce jamais	Big Ed Mustapha
1976	Le Dernier des géants	Moses Brown
1976	Rocky	Apollo Creed
1976	Taxi Driver	Charlie T
1977	Galactica	La Bataille de l'espac
1977	Les Naufragés du 747	Eddie, le barman
1977	Les Survivants de la fin du monde	Keegan
1977	Raid sur Entebbe	Idi Amin Dada

Dodge	(Yaphet Kotto) (Jeff Burton) (Vladek Sheybal) (Harry Baird) (Duane Jones)
Armon « Spearchucker » Jones	(Fred Williamson) [Qui ?] (Cleavon Little)
Le maréchal-ferrand noir	[Qui ?] [Qui ?] (Jorge Luke) (David Moodie) (Felipe Luciano) (Woodie King Jr.) (Debebe Eshetu) (Lisle Wilson) (Lincoln Kilpatrick) (Yaphet Kotto) (Simon Sabela) [Qui ?] (Walter Jones) (Richard Roundtree) (Robert Kya-Hill) (Fyred Williamson)
ve	(Paul Winfield) (Moses Gunn) (Richard Pryor) (Albert Popwell) (Scatman Crothers) (Carl Weathers) (Norman Matlock)
Le lieutenant Boomer	(Herbert Jefferson Jr.) (Robert Hooks) (Paul Winfield) (Yaphet Kotto)

1977	Safrana ou le droit à la parole	le narrateur
1977	The greatest	Cassius Clay / Mohar
1978	Damien La Malédiction 2	Dr Kane
1978	Intérieurs	une voix à la télévision
1978	L'Ouragan vient de Navarone	le sergent Weaver
1978	le ciel peut attendre	un journaliste
1978	Le Convoi	Mike l'Araignée
1978	Les Oies sauvages	Julius Lambani
1979	Airport 80 Concorde	Boisie Girard, le saxo
1979	Apocalypse Now	le mitrailleur
1979	L'Évadé d'Alcatraz	English
1979	Le Syndrome chinois	Hector Salas
1979	Les Guerriers de la nuit	Cleon
1979	Norma Rae	James Brown
1979	Que le spectacle commence	O'Connor Flood
1979	Rocky 2 La Revanche	Apollo Creed
1980	Atlantic City	Fred
1980	Brubaker	Walter
1980	Flash Gordon	le prince Vultan
1980	Héros d'apocalypse	le sergent George Wa
1980	La Malédiction de la vallée des rois	Dr Khalid
1980	Le Chasseur	Winston Blue
1980	Les Chiens de guerre	Dr Okoye
1980	Nimitz, retour vers l'enfer	le lieutenant Dan Thu
1980	Shining	Dick Hallorann
1981	Blow Out	le docteur soignant S
1981	Chasse à mort	George Washington L
1981	Hurllements	Shantz
1981	L'Équipée du Cannonball	Morris Fenderbaum
1981	La Folle Histoire du monde	Josephus
1981	New York 1997	le Duc de New York
1981	Outland	Ballard
1982	The Toy	Jack Brown
1982	48 heures	Reggie Hammond
1982	Dressé pour tuer	Keys
1982	Fitzcarraldo	le chef de la gare fant
1982	Gandhi	Mohandas Karamcha

ned Ali	[Qui ?] (lui-même) (Meshach Taylor)
n	[Qui ?] (Carl Weathers)
phoniste	[Qui ?] (Franklyn Ajaye) (Winston Ntshona) (Jimmie Walker) (Damien Leake) (1er doublage) (Paul Benjamin) (Daniel Valdez) (Dorsey Wright) (Frank McRae) (Ben Vereen) (Carl Weathers) (John McCurry) (Morgan Freeman) (Brian Blessed)
ashington	(Tony King) (Bruce Myers) (Teddy Wilson) (Winston Ntshona)
rman	(Ron O'Neal) (Scatman Crothers)
ally	(Larry Woody)
Lincoln Brown alias « Sundog »	(Carl Weathers) (Meshach Taylor) (Sammy Davis, Jr.) (Gregory Hines) (Isaac Hayes) (Clarke Peters) (Richard Pryor) (Eddie Murphy) (Paul Winfield)
tôme	(Grande Otelo)
nd Gandhi	(Ben Kingsley)

1982	La Féline	l'inspecteur Brandt
1982	Rocky 3, l'œil du tigre	Apollo Creed
1983	Superman 3	Gus Gorman
1983	La Nuit des juges	le détective Harry Lov
1983	Le Guerrier de l'espace	Washington
1983	Un fauteuil pour deux	Billy Ray Valentine
1983	Vigilante	Nick
1984	2010 L'Année du premier contact	Victor Milson
1984	Attention les dégâts	le patron de Tango
1984	Cotton Club	Bumpy Rhodes
1984	L'Aube rouge	Colonel Ernesto Bella
1984	Le Flic de Beverly Hills	Axel Foley
1984	SOS Fantômes	Winston Zeddemore
1984	Une défense canon	le lieutenant T.M. Lan
1985	Comment claquer un Million de dollars par jour	Montgomery Brewste
1985	Portés disparus 2	Capitaine David Nest
1985	Vampire Forever	Sebastien
1986	Aliens, le retour	Bishop
1986	Crossroads	Willie Brown
1986	Deux flics à Chicago	Ray Hughes
1986	Golden Child - L'Enfant sacré du Tibet	Chandler Jarrel
1986	La Couleur de l'argent	Amos
1986	Mosquito Coast	M. Haddy
1986	Platoon	King
1987	Bagdad Café	Sal
1987	La Rue	Fast Black
1987	Le Flic de Beverly Hills 2	Axel Foley
1987	Predator	George Dillon
1987	Toubib malgré lui	Eddie Slattery / Kevin
1988	Action Jackson	le sergent Jericho « A
1988	Colors	Ron Delaney (Randy
1988	Crocodile Dundee 2	Leroy Brown
1988	Off Limits	Maurice
1988	Presidio, base militaire, San Francisco	Détective Marvin Pow
1988	Salaam Bombay !	Baba
1988	Un prince à New York	Prince Akeem / Clare
1989	Do the Right Thing	Buggin Out

	(Frankie Faison)
	(Carl Weathers)
	(Richard Pryor)
ves	(Yaphet Kotto)
	(Ernie Hudson)
	(Eddie Murphy)
	(Fred Williamson)
	(James McEachin)
	(Claudione Penedo)
	(Laurence Fishburne)
	(Ron O'Neal)
	(Eddie Murphy)
	(Ernie Hudson)
dry	(Eddie Murphy)
r	(Richard Pryor)
er	(Steven Williams)
	(Cleavon Little)
	(Lance Henriksen)
	(Joe Seneca)
	(Gregory Hines)
	(Eddie Murphy)
	(Forest Whitaker)
	(Conrad Roberts)
	(Keith David)
	(G. Smokey Campbell)
	(Morgan Freeman)
	(Eddie Murphy)
Lennahan	(Carl Weathers)
action » Jackson	(Richard Pryor)
Brooks) & Rocket	(Carl Weathers)
	(Don Cheadle)
	(Charles S. Dutton)
vell	(Keith David)
	(John Disanti)
	(Nana Patekar)
nce / Randy Watson / Saul	(Eddie Murphy)
	(Giancarlo Esposito)

1989	Flic et Rebelle	Capitaine Blalock
1989	Glory	le sergent major John
1989	Haute Sécurité	Eclipse
1989	Johnny Belle Gueule	le lieutenant A.Z. Dron
1989	Kickboxer	Winston Taylor
1989	Les Nuits de Harlem	le frère de Tommy Ha
1989	Les Nuits de Harlem	Quick
1989	M.A.L., mutant aquatique en liberté	Capitaine Phillip Laidl
1989	Pas nous, pas nous	Wallace « Wally » Kar
1989	SOS Fantômes 2	Winston Zeddemore
1989	Turner et Hooch	Détective David Sutto
1990	48 heures de plus	Reggie Hammond
1990	Désigné pour mourir	Max
1990	Échec et Mort	Sergent Carl Becker
1990	La Nuit des morts-vivants	Ben
1990	Men at Work	Louis Fedders
1990	Predator 2	le lieutenant Michael
1990	Présumé Innocent	Juge Larren Lyttle
1990	The King of New York	Jimmy Jump
1991	Boyz N the Hood	Jason « Furious » Sty
1992	Arrête ou ma mère va tirer !	Tony
1992	Basic Instinct	Andrews
1992	Boomerang	Marcus Graham
1992	Dernière limite	Russell Stevens/John
1992	Maman, j'ai encore raté l'avion	le flic de Times Squar
1992	Obsession fatale	Détective Murray
1993	Monsieur le député	Thomas Jefferson Joh
1993	Tina	Ike Turner, Sr.
1994	Milliardaire malgré lui	l'Ange
1994	Le Flic de Beverly Hills 3	Axel Foley
1994	Le Roi lion	Rafiki
1994	Le Silence des jambons	Olaf
1994	Opération Shakespeare	Le sergent Cass
1994	Radio Rebels	Sergent O'Malley
1994	Speed	le propriétaire de la J
1994	The Mask	Ivory Ocean
1994	The Crow	Sergent Albrecht

Rawlins	(Paul Butler)
	(Morgan Freeman)
	(Frank McRae)
nes	(Morgan Freeman)
ll	(Haskell Anderson)
	(Arsenio Hall)
aw	(Eddie Murphy)
rue	(Taurean Blacque)
	(Richard Pryor)
	(Ernie Hudson)
n	(Reginald Veljohnson)
	(Eddie Murphy)
	(Keith David)
	(Lou Beatty Jr.)
	(Tony Todd)
Harrigan	(Keith David)
	(Danny Glover)
	(Paul Winfield)
les	(Laurence Fishburne)
	(Laurence Fishburne)
	(John Wesley)
	(Bruce A. Young)
	(Eddie Murphy)
ny ""John"" Hull	(Laurence Fishburne)
e	(Ron Canada)
	(Bob Minor)
nson	(Eddie Murphy)
	(Laurence Fishburne)
	(Isaac Hayes)
	(Eddie Murphy)
	(Ossie Davis)
	(Bubba Smith)
	(Gregory Hines)
	(Ernie Hudson)
aguar	(Glenn Plummer)
	(Mitchell Tilton)
	(Ernie Hudson)

1995	Seven	l'inspecteur William S
1995	Un vampire à Brooklyn	Maximilian / Guido / F
1996	Barb Wire	Big Fatso
1996	Le Professeur Foldingue	le professeur Sherma
	'Mama' Jensen Klump / Ida Mae 'Granny' Jensen / Ernie Klump, Sr.	
1996	Liens d'acier	Lieutenant Henry Cla
1996	Space Jam	James Jordan
1997	Le Chacal	Carter Preston
1997	Mad City	Cliff Williams
1998	Armageddon	le général Kimsey
1998	Bulworth	Rastaman the Griot
1998	Docteur Dolittle	Dr John Dolittle
1998	Le Roi lion 2 L'Honneur de la tribu	Rafiki
1998	Mister G	G
1999	Bowfinger, roi d'Hollywood	Kit Ramsey / Jefferns
1999	Fight Club	Inspecteur Stern
1999	Perpète	Rayford Gibson
1999	Star Wars, épisode I	La Menace fantôme I
2000	Dinosaure	Yar
2000	Fous d'Irène	lui-même
2000	La Famille Foldingue	Professeur Sherman
	ma' Jensen Klump / Ida Mae 'Granny' Jensen / Ernie Klump, Sr.	
2000	Suspicion	le capitaine Victor Ber
2001	Appelez-moi le Père Noël !	Dwayne
2001	Docteur Dolittle 2	Dr John Dolittle
2001	Escrocs	Oncle Jack
2001	Intuitions	Albert Hawkins
2001	La Planète des singes	le général Thade
2001	Shrek	l'âne
2002	Hellraiser Hellseeker	Détective Lange
2002	La Somme de toutes les peurs	William Cabot
2002	Pluto Nash	Pluto Nash / Rex Cra
2002	Showtime	Trey Sellars
2003	Bruce tout-puissant	Dieu
2003	Dreamcatcher	le colonel Abraham C
2003	Le Maître du jeu	Lonnie Shaver
2003	Le Manoir hanté et les 999 Fantômes	Jim Evers

omerset	(Morgan Freeman)
Pauly	(Eddie Murphy)
	(Andre Rosey Brown)
n Klump / Buddy Love / Lance Perkins / Cletus 'Papa' Klump / Anna Pearl	(Eddie Murphy)
rk	(Robert Hooks)
	(Thom Barry)
	(Sidney Poitier)
	(Bill Nunn)
	(Keith David)
	(Amiri Baraka)
	(Eddie Murphy)
	(Robert Guillaume)
	(Eddie Murphy)
on 'Jiff' Ramsey	(Eddie Murphy)
	(Thom Gossom Jr.)
	(Eddie Murphy)
Boss Nass	(Brian Blessed)
	(Ossie Davis)
	(Richard Pryor)
Klump / Buddy Love / Lance Perkins / Cletus 'Papa' Klump / Anna Pearl 'Ma-	(Eddie Murphy)
nezet	(Morgan Freeman)
	(Frankie Faison)
	(Eddie Murphy)
	(Bernie Mac)
	(John Beasley)
	(Tim Roth)
	(Eddie Murphy)
	(William S. Taylor)
	(Morgan Freeman)
ter	(Eddie Murphy)
	(Eddie Murphy)
	(Morgan Freeman)
urtis	(Morgan Freeman)
	(Bill Nunn)
	(Eddie Murphy)

2003	Le Monde de Nemo	Boule
2003	Président par accident	Bernard Cooper
2004	Hôtel Rwanda	L'animateur de radio 1
2004	Le Roi lion 3 Hakuna Matata	Rafiki
2004	Shrek 2	l'âne
2004	Shrek 3D	l'âne
2004	Suspect Zero	Benjamin O'Ryan
2005	Black/White	le prêtre
2005	Danny the Dog	Sam
2005	Million Dollar Baby	Eddie Scrap
2005	Une vie inachevée	Mitch Bradley
2006	Astérix et les Vikings	la vigie
2006	Blood Diamond	Benjamin Kapanay
2006	Dreamgirls	James 'Thunder' Earl
2006	Incontrôlable	Rex
2006	Norbit	Norbit Rice / Rasputia
2007	American Gangster	Ellsworth "Bumpy" Johnson
2007	Evan tout-puissant	Dieu
2007	Gone Baby Gone	Jack Doyle
2007	Joyeux Noël Shrek !	l'âne
2007	Shrek le troisième	l'âne
2008	Appelez-moi Dave	Dave Ming Cheng / le
2008	Les Chimpanzés de l'espace	Houston
2008	Miss Yvonne	Wes
2008	Sans plus attendre	Carter Chambers
2008	Wanted	Choisis ton destin Slide
2009	Dans ses rêves	Evan Danielson
2009	Mission-G	Blaster6
2010	Red	Joe Matheson
2010	Shrek 4 Il était une fin	l'âne
2011	Capitaine Nakara	Général Lumumba
2011	Le Casse de Central Park	Slide
2013	Muhammad Ali's Greatest Fight	Thurgood Marshall

Quelle: fr.wikipedia.org

Hutu	(Brad Garrett)
	(Keith David)
	[Qui?]
	(Robert Guillaume)
	(Eddie Murphy)
	(Eddie Murphy)
	(Ben Kingsley)
	(Alex Morris)
	(Morgan Freeman)
	(Morgan Freeman)
	(Morgan Freeman)
	[Qui?]
	(Basil Wallace)
	(Eddie Murphy)
	(Voix)
a Latimore-Rice / M. Wong	(Eddie Murphy)
hanson	(Clarence Williams III)
	(Morgan Freeman)
	(Morgan Freeman)
	(Eddie Murphy)
	(Eddie Murphy)
e capitaine	(Eddie Murphy)
	[Qui?]
	(Ben Vereen)
	(Morgan Freeman)
oan	(Morgan Freeman)
	(Eddie Murphy)
	(Tracy Morgan)
	(Morgan Freeman)
	(Eddie Murphy)
	(Charles Bukoko)
	(Eddie Murphy)
	(Danny Glover)

DAS KINO VON MED HONDO. DEUTSCHE UND FRANZÖSISCHE ORIGINALTEXTE, 1970–2020 / LE CINÉMA DE MED HONDO. TEXTES ORIGINAUX ALLEMANDS ET FRANÇAIS, 1970–2020 is published in the framework of the film research, festival and exhibition project *Cours, cours, camarade, le vieux monde est derrière toi—Run, comrade, run, the old world is behind you—The Cinema of Med Hondo* by Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V. (Berlin) in partnership with the late Med Hondo, MH Films (Montreuil) and silent green Kulturquartier (Berlin).

Artistic direction:
Marie-Hélène Gutberlet,
Brigitta Kuster, Enoka Ayemba

Arsenal project management:
Milena Gregor, Stefanie Schulte
Strathaus

Arsenal project administration:
Tanja Horstmann

In collaboration with:
Archive Kabinett (Berlin)
Cinémathèque algérienne (Algiers)
Institut Français / Cinémathèque
Afrique (Paris)
Leibniz-Zentrum Moderner
Orient (Berlin)
OTHNI – Laboratoire de Théâtre
de Yaoundé
SAVVY Contemporary (Berlin)

Cours, cours, camarade, le vieux monde est derrière toi—Run, comrade, run, the old world is behind you—The Cinema of Med Hondo is funded by the TURN Fund of the German Federal Cultural Foundation.



Arsenal – Institut für Film und
Videokunst e.V. is funded by:



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Funded by the TURN Fund of



Das Kino von Med Hondo. Deutsche und französische Originaltexte, 1970–2020 / Le cinéma de Med Hondo. Textes originaux allemands et français, 1970–2020

Editors, editorial staff:
Marie-Hélène Gutberlet,
Brigitta Kuster

Design and typesetting:
Archive Appendix

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without the consent of the authors, translators and MH Films (Zahra Hondo).

© 2020 Arsenal – Institut für Film and Videokunst e.V., Archive Books, MH Films, the authors

978-3-948212-09-4

Archive Books
Müllerstraße 133, 13349 Berlin
mail@archivebooks.org
www.archivebooks.org



**Marie-Hélène Gutberlet
and Brigitta Kuster**

**Arsenal – Institut für
Film und Videokunst**

Archive Books