

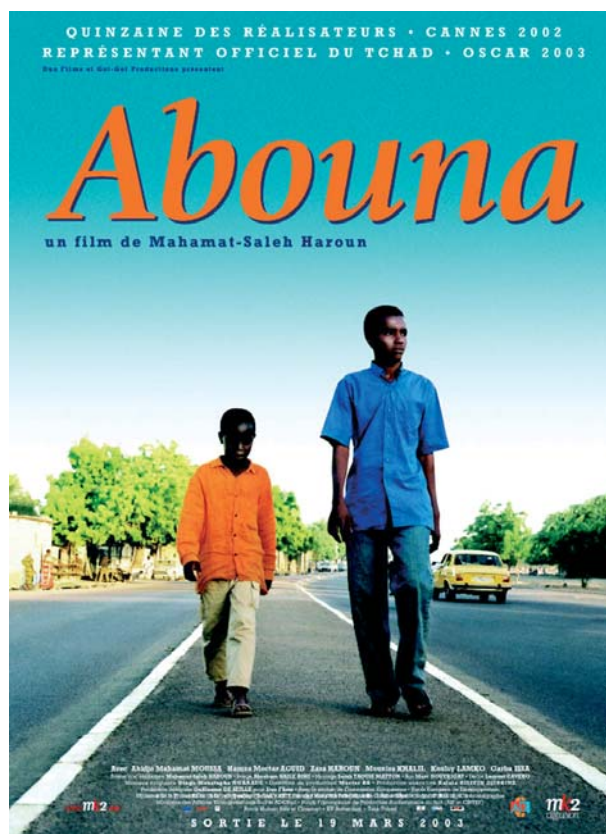


Abouna

COLLÈGE AU CINÉMA



Avec la participation
de votre Conseil général



Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

www.lux-valence.com/image

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le :

Centre National de la Cinématographie

Ce dossier a été rédigé par :

Frédéric Strauss, critique cinématographique et auteur d'ouvrages sur le cinéma.
Michel Cyprien, romancier et essayiste, critique cinématographique.

Les textes sont la propriété du CNC.

Remerciements :

Florence Bory, Mahamat-Saleh Haroun, MK2 Diffusion.
Photos d'*Abouna* : MK2 Diffusion.

Directeur de la rédaction :

Joël Magny

Rédacteur en chef :

Michel Cyprien

Conception graphique :

Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

Impression :

I.M.E.
3 rue de l'Industrie – B.P. 17
25112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication :

Joël Magny
Idoine production
8 rue du faubourg Poissonnière
75010 – Paris
idoineproduction@orange.fr

Achévé d'imprimer : décembre 2008

SYNOPSIS

Un matin de la saison sèche, dans une maison d'un faubourg de N'Djamena, capitale du Tchad. Les deux frères Tahir (quinze ans) et Amine (huit ans) se rendent compte de l'absence imprévue de leur père. Il devait en effet arbitrer un match de football qu'ils allaient disputer avec des jeunes du quartier. Mais quand leur mère apparaît, elle leur confirme que leur père est parti.

Dans leur désir de le retrouver, ils errent dans la ville, marchent jusqu'au pont qui marque la frontière avec le Cameroun. Ils espèrent reconnaître leur père parmi les gens qui le traversent. En vain. Le soir, l'inquiétude réveille chez Amine une forte crise d'asthme qu'il faut aller soigner d'urgence chez le médecin. Puis les deux frères se rendent sur le lieu de travail de leur père, pour découvrir qu'il ne vient plus travailler depuis plus de deux ans. Il avait donc menti pendant tout ce temps !

Lors d'une séance de cinéma, ils sont persuadés de le reconnaître sur l'écran, qui s'adresse à eux. Le lendemain, ils sèchent l'école et décident de voler la bobine du film pour y retrouver les images de leur père. Cela se termine au commissariat de police, et la mère doit les envoyer loin de la ville dans une école coranique.

Les deux frères souffrent de cette nouvelle vie. Amine est en conflit avec un jeune de l'école. Il est puni, se sent exclu. Un jour, un cousin en visite leur apprend que leur père est à Tanger. Tahir et Amine décident de quitter l'endroit, mais ils se font rattraper et sévèrement punir. Amine, à qui son jeune ennemi a dérobé son médicament, tombe malade et meurt dans la nuit, en écoutant la lecture du *Petit Prince*.

Après les funérailles, Tahir fuit le village grâce au jeune garçon, auquel il pardonne. Il est rejoint par une jeune femme sourde-muette qui l'avait éveillé au désir amoureux. Ils atteignent N'Djamena, où la mère de Tahir a été internée. Mais il n'est plus un enfant. À quinze ans et en très peu de temps, la vie l'a rendu adulte et capable de faire face.

ABOUNA

MAHAMAT-SALEH HAROUN

LE FILM

Michel Cyprien
& Frédéric Strauss

LE RÉALISATEUR & SON UNIVERS	2
GENÈSE DU FILM	5
PERSONNAGES	6
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	8
DRAMATURGIE	9
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	10
MISE EN SCÈNE	13
SIGNIFICATIONS	15
RETOURS D'IMAGES	16

INFOS

INFORMATIONS DIVERSES	17
-----------------------	----

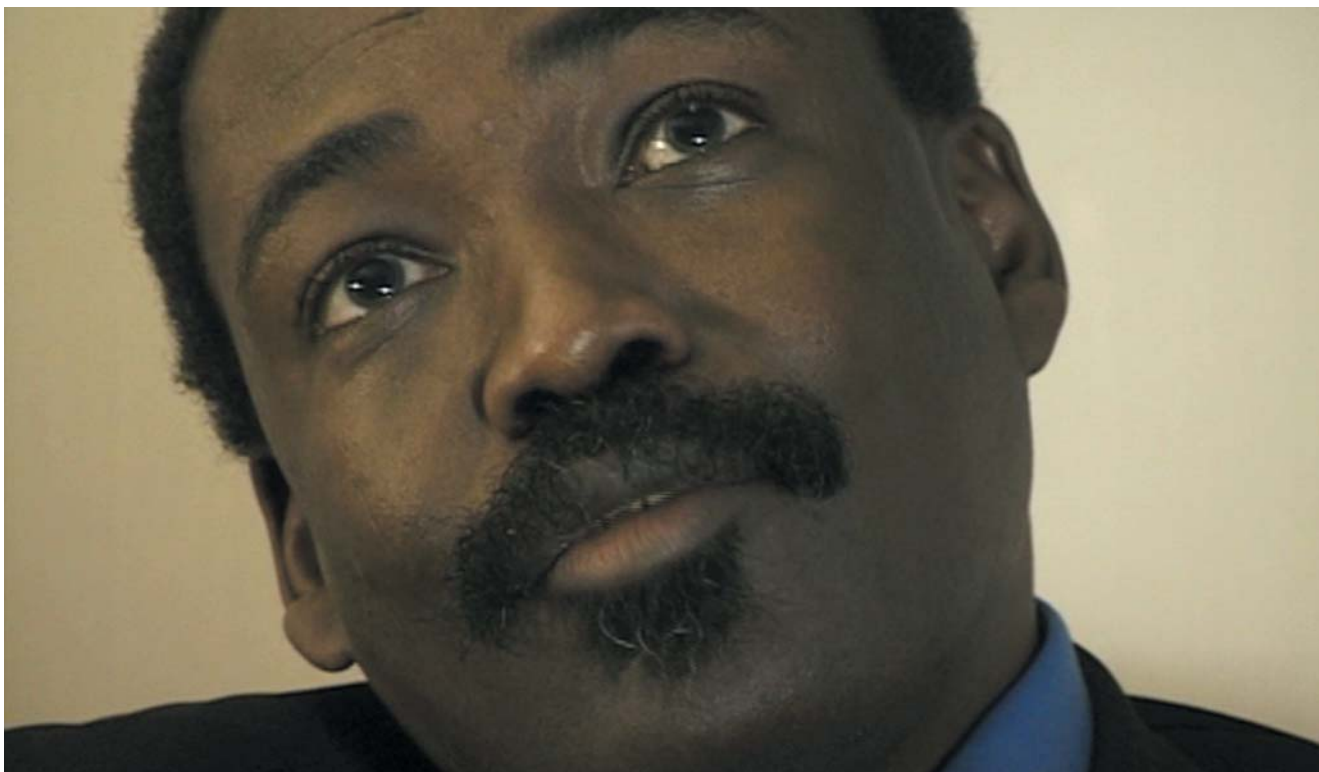
PASSERELLES

LE TCHAD, CARREFOUR DANGEREUX	21
L'ÉCOLE CORANIQUE	23
LE ROMAN D'APPRENTISSAGE	24

RELAIS

PISTES DE TRAVAIL	25
-------------------	----

Mahamat-Saleh Haroun, fondateur du cinéma tchadien

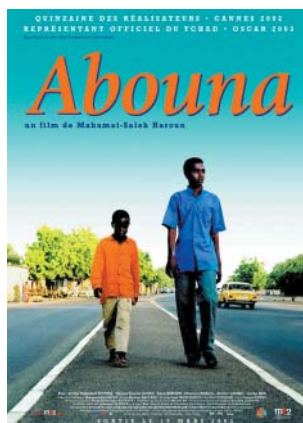


Mahamat-Saleh Haroun naît au Tchad, à Abéché, en 1961, un an après l'indépendance de son pays. Son prénom est Haroun, Mahamat-Saleh est celui de son père. Comme il est d'usage au Tchad, l'acte de naissance indique Haroun Mahamat-Saleh, deux prénoms donc. Mais à l'école française, Haroun est considéré comme son nom, ce qui le conduira, en France où il vit depuis 1982, à se faire appeler Mahamat-Saleh HAROUN. Son prénom est devenu, en fin de compte, le nom de famille porté par ses enfants. Mais on continue, lui, à l'appeler Haroun, comme si, dans la vie courante, il s'appelait Haroun HAROUN. Cela méritait d'être précisé car quel cinéophile n'est-t-il pas désorienté par des articles parlant du cinéaste sénégalais Ousmane Sembene quand d'autres disent Sembene Ousmane ? Haroun donc grandit dans une famille musulmane aisée de six enfants. Son père, fonctionnaire, devient diplomate à N'Djamena au début des années 70. Cette activité de diplomate conduira même la famille à s'expatrier à Pékin au début des années 80. La famille est croyante, mais pas vraiment pratiquante, ce que des gens aisés peuvent se permettre au Tchad, dans les régions à forte implantation de l'islam, sans être montrés du doigt. Certes, le jeune Haroun fréquente à Abéché l'école coranique, un endroit qui ne l'encourage pas à devenir pratiquant et ne lui laissera que des souvenirs pénibles. Ses films en garderont la trace dans sa philosophie de la religion : respect de la croyance intime, mais méfiance envers l'institution religieuse et ceux qui prétendent enseigner la parole divine.

Rencontre fascinante avec le cinéma

Enfant, il baigne à la fois dans la langue française et l'arabe tchadien, mélange d'arabe et de mots régionaux. Plutôt bon élève, il aime les livres et, adulte, restera grand lecteur (en particulier de Dos Passos, Baldwin, puis Modiano, Le Clézio, Garcia Marquez). Au cinéma, il voit tout ce qui se présente. À cette époque, à Abéché, il s'agit surtout de westerns américains et de mélodrames venus d'Inde. Il a huit ans lorsque, à la projection d'un de ces mélés dont il a oublié le titre, quelque chose de magique se passe ! Sur l'écran, surgit une jeune belle femme en gros plan, qui se tourne vers la caméra et, dans la salle, le jeune Haroun croit qu'elle le regarde, lui. Ce moment de fascination marque pour lui, très précisément, le déclic de sa vocation de cinéaste.

Il poursuit ses études secondaires à N'Djamena, et se souvient aujourd'hui encore d'un conflit avec un professeur de français très dur, qui se montrait plus exigeant avec lui qu'avec les autres élèves. Chaque fois qu'il en a le loisir, il fréquente l'Institut culturel français où passent de nombreux films. Le jeune Haroun ne comprend alors pas bien Godard, mais il aime chez lui ce qui provoque, ce qui casse les idées reçues. Truffaut en revanche le séduit sans condition. **Les Quatre Cents Coups**, forcément. Après **Abouna**, il dira (in *Cahiers du cinéma* n°569, mars 2003) : « Comme Antoine Doinel, cela m'intéresserait de suivre le personnage de Tahir, observer comment sa famille va se reconstruire. Cela rejoint des questions sur



l'Afrique tout entière et répond à mon unique préoccupation : filmer la vie. Dans quelques années, je reviendrai voir Tahir et sa copine muette. »

Rome ville ouverte

Le deuxième grand choc va provenir de **Rome ville ouverte**, projeté aussi à l'Institut français. L'adolescent est fasciné par le récit de Rossellini qui n'est ni pur documentaire ni fiction. La manière révolutionnaire de filmer les personnages, dans ce contexte d'une Rome ravagée et terrorisée par la violence, fait écho aux situations de guerre civile que traverse périodiquement le Tchad. Cette fois, il le sait : il fera tout pour devenir cinéaste. Lorsqu'il réalisera des films, Haroun estimera que le néoréalisme est le genre le mieux adapté à ses préoccupations. Son inspiration sera certainement marquée par le choc néoréaliste de sa jeunesse, mais ses films présentent beaucoup de traits trop personnels pour être seulement qualifiés de néoréalistes. Sa manière de travailler l'ellipse, le travail sur les couleurs, la bande-son, le rythme imprimé aux séquences, le contenu du plan, etc., tous ces éléments mis en regard du néoréalisme font penser à ce que Salvador Dali disait de sa peinture : en croyant imiter Raphaël et Vermeer, Dali faisait du Dali ! En prenant Rossellini comme modèle, Haroun fait du Haroun.

À Pékin où il a suivi ses parents, Haroun espère faire des études à l'Institut de cinéma, mais son dossier, parce qu'il est étranger, est refusé. Déçu, il se rend à Paris et s'inscrit au Conservatoire Libre du cinéma français (CLCF, école de cinéma créée en 1963). Faire un film, passer à l'acte, se révèle encore bien compliqué. Il lui faudrait entrer dans le circuit en devenant assistant, mais il se sent incapable d'assumer des tâches de gestion et d'intendance pour les autres.

Comme il n'est pas question de rester inactif, il entreprend en 1986 des études de journalisme à l'IUT de Bordeaux. Cela le conduit à travailler plusieurs années dans de grands quotidiens régionaux (La Nouvelle République du Centre, Sud-Ouest) et sur une radio libre où il officie comme directeur d'antenne. Il en tirera une rigueur, une discipline dans l'art de savoir être concis, d'aller à l'essentiel.

En 1994, à trente-trois ans, il trouve les moyens de réaliser **Maral Tanié**, un court métrage qui raconte, au Tchad, l'histoire d'un mariage forcé. Le suivant en 1995, **Goï Goï**, est une comédie mélodramatique (influence du cinéma indien de son enfance ?) où un homme, qui sait que sa femme le trompe, attend de la surprendre avec son amant pour tuer celui-ci.

Le premier long métrage tchadien

Tandis qu'il réalise des documentaires plus ambitieux, Haroun fonde en 1997 à Paris la **Guilde des cinéastes africains**, avec notamment son compatriote Issa Serge Coelo. Cette association a pour but de donner des informations sur les activités cinématographiques de ses membres, de les faire connaître dans le monde. Ils seront jusqu'à une centaine d'artistes, mais la Guilde, quelque peu en sommeil actuellement, n'a jamais pu résoudre les difficultés gigantesques que les cinéastes africains rencontrent pour faire des films.

Ces difficultés du cinéma africain à exister et à émerger, Haroun les prend pourtant à bras le corps en 1998 dans ce qui va être le premier long métrage de son pays. Avec un budget de 500 000 F (80 000 euros), **Bye Bye Africa** fonde le cinéma tchadien par un film sur... le cinéma. Haroun interprète le rôle principal : un homme revenu au Tchad pour le décès de sa mère fait un film sur l'état du cinéma dans ce pays. Haroun mélange le documentaire et la fiction, y compris sur son personnage qui est à la fois lui et pas lui (le décès de la mère, par exemple, appartient à la fiction). **Bye Bye Africa** est en rupture avec un cinéma africain auquel il rend cependant hommage ! Bien que primé dans de nombreux festivals (notamment Venise dès 1999), il ne sortira en France qu'en 2003, après la véritable révélation auprès du public que sera **Abouna** en 2002.

Destin collectif et destin individuel

Abouna (cf. « Genèse du film », p. 5) révèle en effet Haroun comme un auteur à part dans le cinéma africain. Son film, plein de poésie, est un succès au Tchad aussi, à l'Institut culturel français de N'Djamena (rare salle digne de ce nom dans

la désolation des structures actuelles du pays) puis à la télévision. Ce succès ouvre véritablement Haroun à sa vie de cinéaste et en 2006, il présente *Daratt*, un nouveau long métrage plus ancré dans le politique (tout comme l'était déjà *Bye Bye Africa*). Alors que le gouvernement vient de décréter l'amnistie, un adolescent, missionné par son grand-père, part à la recherche d'un criminel de guerre, assassin de son père, pour le tuer. Dans cette démarche de pure vengeance (qui peut s'expliquer par la frustration de justice que suscite l'amnistie), Haroun s'interroge sur la place de l'apaisement par le pardon, question qu'il avait déjà abordée dans *Abouna*. Ce troisième film lui vaut les plus grands honneurs officiels dans son pays. *Abouna* et *Daratt*, et même *Bye Bye Africa*, renvoient à divers degrés au récit d'apprentissage classique (cf. « Passerelles », p. 24). Ils (re)mettent le destin individuel dans le cinéma africain et sortent la fiction africaine de la seule question communautaire.



Daratt - saison sèche.

Ce désir de faire du cinéma un outil de questionnements nouveaux se poursuit même dans la comédie *Sexe, gombo et beurre salé*, diffusée sur ARTE pendant l'été 2008. Le genre impose une certaine légèreté, et exige du cinéaste qu'il délaisse quelque peu la grande rigueur formelle qui est devenue sa signature. Mais il reste fidèle à des thèmes très reconnaissables, en particulier pour ceux qui ont vu *Abouna* : au début de *Sexe, gombo et beurre salé*, une séduisante femme africaine qui vit en France, dans la région de Bordeaux, abandonne ses deux petits garçons et son mari, et les laisse se débrouiller seuls. La fantaisie et la cocasserie s'en mêlent heureusement cette fois, débouchant sur un portrait de famille africaine chahutée pour le meilleur : et si les modèles imposés par la tradition changeaient, et si la femme se libérait, et si la question de l'honneur (très sensible dans *Abouna*) pouvait se résoudre en inventant d'autres relations, en dépassant les lois ancestrales ? *Sexe, gombo et beurre salé* se révèle finalement une proposition de réforme en douceur des valeurs familiales africaines. En février 2008, il tourne au Tchad un court métrage de trente minutes, *Expectations*, destiné à être intégré à un long

métrage avec les courts métrages de deux autres cinéastes. Lors du tournage, les événements replongent Mahamat-Saleh Haroun dans l'un des contextes tchadiens qu'il connaît le mieux depuis son enfance : la désolation de la violence et du chaos politique. Avec son équipe, il échappe de peu aux ravages qui s'abattent une nouvelle fois sur N'Djamena (cf. *Cahiers du cinéma* n°633, avril 2008). Dans *Expectations*, Haroun ne se place plus dans le monde de l'enfance ou de l'adolescence, confronté comme dans *Abouna* et *Daratt* à une situation que les adultes ont modelée et dont il faut sortir vainqueur pour être soi. Le héros, Mussa, est un adulte qui a échoué deux fois dans sa tentative de quitter le Tchad. Il n'a pas résisté à l'épuisement de la marche dans le désert et a dû rebrousser chemin. Dans un paroxysme d'épreuve d'une force terrible, le cinéaste met en scène l'humiliation et le désespoir qui avancent de concert et font leur œuvre, enfermant Mussa dans le mutisme (comme la mère dans *Abouna*) et le condamnant à retenter un départ qui doit être le dernier, sans possibilité de rentrer vaincu. Son désespoir final indique son intime conviction qu'il n'est pas capable de réussir ce voyage, et que sa vie est donc sans issue.

Mahamat-Saleh Haroun continue de se rendre souvent au Tchad, mais il n'y tournera probablement pas son prochain film, *African Fiasco*, un thriller politique.

N.B. Nombre d'informations données dans les pages *Réalisateur et son univers*, *Genèse du film* et *Infos* (notamment la colonne *Acteurs*) doivent à l'entretien que Mahamat-Saleh Haroun nous a accordé le 21 mars à Paris, et dont nous le remercions vivement.



L'Essentiel. Court métrage (2003).

La fuite et l'absence



L'idée du film

Disparaître, quitter le cadre de sa vie courante sans laisser de traces, est un phénomène plus répandu qu'on ne le pense souvent. En France, 45 000 personnes par an sont dans ce cas même si beaucoup réapparaissent ou finissent pas redonner signe de vie. Ce comportement marque toujours la réponse à une interrogation existentielle douloureuse, quel que soit finalement le contexte. Le film de Sean Penn *Into the Wild* (2007) montre un jeune homme qui rompt totalement avec la vie sociale, jusqu'à en mourir, abandonnant ses parents, sans nouvelles, à l'angoisse de son absence.

Le père, dans *Abouna*, est face à d'autres problèmes que l'on ne peut qu'imaginer ; le film ne donne pas d'explications ; il montre juste que le père a décidé de partir, sans avoir le courage d'affronter sa famille.

Mahamat-Saleh Haroun était depuis longtemps frappé par le grand nombre d'hommes qui, au Tchad, partaient sans prévenir personne, laissant leur famille dans une inquiétude traumatisante. La radio tchadienne diffusait de nombreux communiqués de recherche et, au milieu des années 90, Haroun écrit sur ce sujet une nouvelle, *L'Histoire du père*. Jamais éditée, elle parut cependant dans quelques journaux et Haroun la garda dans ses tiroirs. Il l'en ressortit après *Bye Bye Africa*, qui évoquait la difficulté de faire un film et n'avait pas toujours été bien compris au Tchad. Il était alors en quête d'un sujet plus directement lié à une situation vécue par ses compatriotes. Ainsi est née l'idée du scénario d'*Abouna*, dont l'écriture s'est nourrie de la matière de la nouvelle.

Production

Les choses vont alors très vite. Fort de l'accueil rencontré par *Bye Bye Africa* dans les festivals, Haroun réussit à trouver dans un laps de temps très court une production et les moyens financiers capables de mener à bien son projet. Le cinéaste mauritanien Abderrahmane Sissako, grâce au succès de son premier long métrage (*La Vie sur terre*, 2000), dirige avec Guillaume de Seille la société Duo Films (qui deviendra Cinéomad). Il aime le travail d'Haroun et veut le soutenir. Le projet, dès lors, va être porté en France principalement par l'aide de Fonds Sud Cinéma (ministère des Affaires Étrangères et Centre National de la Cinématographie), ARTE France Cinéma

et l'Agence intergouvernementale de la francophonie, au Tchad par le ministère de la Promotion et du Développement et Télé Tchad, à quoi l'on peut ajouter des aides de la Commission européenne, du Fonds européen de Développement, et des aides venant des Pays-Bas. Un budget d'environ 4 MF (600 000 euros), modeste mais suffisant, sera rassemblé.

Sur place

Les acteurs ne sont pas professionnels pour la simple raison qu'il n'y en a pas au Tchad. Haroun tient à trouver des interprètes de proximité. Garba Issa est le premier : il vit à Paris dans le même quartier que lui et l'a déjà accompagné au Tchad pour tenir le rôle de l'ancien projectionniste qui suit l'acteur réalisateur dans *Bye Bye Africa*. Il sera le marabout du village. Pour les autres, dans les deux rôles principaux, il songe à des enfants qu'il connaît et n'ont pas vu leur père depuis des années : Ahidjo Mahamat Moussa, qui a déjà joué dans *Bye Bye Africa*, et Hamza Moctar Aguid. Dans un second rôle, le musicien Diego Moustapha N'Garade, très troublé par le scénario qui lui rappelle des épisodes personnels, se voit aussi confier la musique du film, bien que le cinéaste ait déjà dans la tête des œuvres du grand musicien malien Ali Farka Touré (1939-2006), qui seront utilisées dans la bande-son.

Le film a été tourné en cinq semaines de novembre et décembre 2001 (à la saison sèche), sans autorisation officielle, car les structures sont si précaires au Tchad qu'il n'y a pas de formalités administratives. Ni même de censure institutionnalisée ! Il n'y eut pas de problème avec la situation interne du pays, contrairement au tournage de *Daratt* où la reprise de la guerre civile avant la fin du tournage soumit l'équipe à de gros risques potentiels.

Quelques mois plus tard, en mai 2002, *Abouna* fut présenté au Festival de Cannes, à la Quinzaine des Réalisateurs.

Des révélateurs



Amine

C'est le petit frère, l'enfant, le garçon fragile, mais c'est pourtant lui qui porte, plus que tout autre personnage du film, l'histoire d'*Abouna*. Toute « l'affaire de la disparition du père » passe en effet d'abord par Amine. Il est celui qui découvre l'absence du père ; celui à qui la mère apprend ce qui s'est passé ; celui qui, face à un Tahir souvent silencieux, réagit, exprime son inquiétude, son incompréhension (lorsqu'il s'interroge sur le sens du mot « irresponsable » utilisé par la mère pour qualifier le père), et aussi sa colère, après avoir découvert que le père avait menti depuis des années, en prétendant qu'il travaillait. Amine permet de faire entendre la détresse des autres personnages – celle de la mère étant pour beaucoup muette, à l'image de celle du grand frère. Ce qu'il advient d'Amine montre finalement ce qui menace toute la famille : en disparaissant, le père a fait perdre à chacun ses repères, et a exposé les siens à l'errance, a mis leur vie en jeu. La mort d'Amine devient alors le symbole de tout ce qui est mort avec le départ du père. Si l'on considère le rôle de chacun dans la dramaturgie du film, Amine est donc au centre de ce que nous avons appelé le principe d'aggravation (cf. « Dramaturgie », p. 9). Sa maladie, qui s'aggrave terriblement, est l'indice le plus clair de cette place qui lui est donnée. Mais tout va dans ce sens, et c'est particulièrement frappant si l'on met en parallèle les trajectoires des deux frères : ainsi, à l'école coranique, Tahir trouve rapidement une alliée (la jeune fille muette), alors qu'Amine se fait un ennemi et se trouve d'emblée lié, par la femme du marabout, au souvenir de son fils, mort noyé. Amine est le révélateur de la part la plus dure de l'histoire, il incarne l'irréparable, nous rappelant sans cesse cette vérité que personne – personnage ou spectateur – n'est prêt à accepter : le père est parti et il ne reviendra plus.

Tahir

Le grand frère s'oppose donc au petit, non dans la fiction (le lien qui les unit est magnifique), mais par la fonction qui est la sienne dans le récit. Tahir est le moteur du principe de dédramatisation. Il est celui qui refuse, d'abord, de s'inquiéter (disant du père : « *Il ne peut aller nulle part, il va revenir* »),



celui qui, d'emblée, montre qu'une vie est possible même sans le père : en prenant la place de celui-ci pour faire la lecture à Amine, il rend possible une continuité, quand tout parle de rupture, de cassure. Et s'il accepte de faire la lecture tout en protestant (« *Je ne suis pas Papa* »), il faut prendre au pied de la lettre ce qu'il dit : Amine n'est pas le père, il n'est pas celui qui disparaît, il est celui qui apparaît. Tout le mouvement du film conduit à le faire passer d'une place d'adolescent en retrait à une place d'adulte, devenu soutien de famille. Cette affirmation est montrée comme un processus profond, essentiel et vital (incluant la découverte de l'amour) mais douloureux également, puisque la séparation tragique d'avec le frère a ici valeur d'adieu définitif à l'enfance (cf. « Analyse d'une séquence », p. 10). Tahir est le révélateur du mouvement de la vie, dans ce qu'il a de plus beau : surmonter des épreuves et faire des deuils en font partie.



Le père

Ce n'est pas un personnage au sens traditionnel (il n'a aucune scène dialoguée), mais une figure, comme lorsque l'on dit de quelqu'un d'étonnant « *Quel personnage !* » Étonnant, il l'est à plus d'un titre. D'abord parce qu'il est une apparition, un mirage en quelque sorte lorsqu'on le découvre dans le désert, puis sur l'écran du cinéma où se rendent ses deux fils. Se dessine alors l'image d'un père plus grand que la vie, un père de légende, au-dessus du destin ordinaire des Hommes, et qui d'être hors de portée, n'en est que plus imposant. On touche

là le paradoxe du père, qui est d'être le centre de l'histoire, tout en étant absent du film. Il est, en somme, irréel (en tant que figure fascinante, mystérieuse, insaisissable) et réel à la fois, en tant qu'absent. Cette part de réalité est, en quelque sorte, le revers de son image : le père est aussi cet homme « *en dessous de tout* » qui a abandonné sa femme et ses enfants, après leur avoir menti pendant des années. Mais, comme son statut ne peut se réduire à celui d'un simple personnage, le père échappe aux jugements. Et c'est une des grandes qualités du film que de parvenir à nous montrer les ravages provoqués par son départ, sans pour autant faire son procès. Le père peut ainsi devenir le révélateur d'un autre ordre des choses, en marge du Bien et du Mal.



La jeune fille amie et l'enfant ennemi

Il faut mettre en parallèle ces deux personnages qui, sans jamais se rencontrer, forment un binôme, et se complètent en s'opposant. Ils sont les miroirs, et eux aussi les révélateurs, des deux frères héros du film. La jeune fille révèle en Tahir le jeune homme qui n'est plus condamné au destin frappant sa famille (chercher sans fin le père, le pleurer) et qui peut construire une nouvelle histoire (d'amour, de solidarité familiale). L'enfant qui devient l'ennemi d'Amine à l'école coranique révèle, au contraire, la sombre destinée du garçon maladif : en dérobant son médicament, il ne devient que l'instrument d'une mort annoncée. Ces deux personnages ont donc des fonctions profondes dans le film : ils font quasiment office de pythies et sont

liés, un peu à la manière du père, à une dimension presque magique de la réalité. Aucun des deux n'a d'ailleurs de nom, et chacun a quelque chose d'une apparition. La grâce, la beauté de la jeune fille sont accentuées quand elle surgit, dans une rue d'un village aux maisons de terre, habillée d'une robe jaune, quasi irréelle. L'enfant ennemi a une apparence radicalement différente : il est vêtu d'un tee-shirt usé comme on dirait de guenilles, son visage est marqué par une dureté accentuée (quand il est rieur, il devient aussitôt moqueur) qui le rend inquiétant. Et dans la dernière scène où il est présent, il n'est plus qu'un spectre (cf. « Analyse d'une séquence », p. 10).

La mère et les autres personnages

Ce qui caractérise la mère de Tahir et d'Amine, c'est d'abord de n'exister que très peu en tant que telle : lorsqu'elle apparaît au début du film, elle semble déjà fuir ses responsabilités (elle est incapable de rassurer ses enfants). Puis, elle annonce qu'elle n'en peut plus, et renonce bientôt totalement à faire face, disparaît. La mère paraît ne pas avoir d'identité propre : elle n'existait sans doute qu'à travers son mari, et celui-ci parti, tout ce qu'elle était s'effondre. La fragilité de la mère (dont on peut retrouver l'écho chez Amine) la rend dépendante des autres (à l'hôpital où Tahir la retrouve, elle est devenue une assistée). À ce titre, elle est le révélateur d'une dimension du film que les autres personnages principaux ne prennent pas en charge : l'inscription de l'histoire à l'intérieur de la société tchadienne. Pour la mère, la fuite du père est vécue comme une humiliation sociale : la visite chez la doctoresse le fait comprendre, et elle l'exprime ensuite directement en sortant du commissariat où elle est allée chercher ses fils, autre motif de déshonneur pour elle. On devine à travers elle des conventions, des valeurs peut-être rigides. Le marabout de l'école coranique symbolise cet ordre qui prime sur la sensibilité de l'individu. L'oncle révèle la même dureté, mais à ses dépens : sa fibre d'artiste chanteur et gratteur de guitare ne lui vaut visiblement qu'une réputation de bon à rien, et un seau d'eau sur la tête.



D'une vie à l'autre



1 0' 00

Apparition et disparition. JOUR. Dans le désert, surgit un homme que l'on comprendra plus tard être le père. Il s'éloigne hors de notre vue pendant que se déroule le générique de début.

2 0h 03' 00

Une vie normale. Amine se lève et va réveiller son grand frère, Tahir. Ils jouent, écoutent la radio : une journée commence.

3 0h 05' 08

L'inquiétude surgit. Au petit-déjeuner, Amine fait remarquer à Tahir l'étrange absence de leur père. Ils l'attendent avec d'autres enfants, pour aller jouer au foot. Mais le père ne vient pas et les deux frères restent seuls.

4 0h 06' 45

La terrible nouvelle. La mère revient à la maison. Elle s'enferme, et Amine la suit. À travers un volet, Tahir l'entend dire : « Votre père adoré, il s'est barré. C'est un irresponsable ».

5 0h 08' 36

Sans repères. Les deux frères errent dans la ville. Cherchant leur père, ils observent la foule qui se presse au pont-frontière qui mène au Cameroun. Sur un terrain vague, ils jouent et Amine se plaint d'une douleur. Puis ils courent, on ne sait où.

6 0h 12' 03

La vie sans lui. NUIT. La mère s'en prend à ses deux fils qui avaient disparu toute la journée. Elle se sent abandonnée par eux aussi. Mais Amine vient se serer contre elle. Avant de dormir, il lit la définition du mot « irresponsable » dans le dictionnaire. Puis Tahir lui fait la lecture de son livre préféré, pendant que la mère coud.



7 0h 15' 14

Souffrance. En pleine nuit, Amine se réveille en toussant avec douleur. Sa mère l'emmène sur sa mobylette chez une doctoresse.

8 0h 18' 58

La terrible vérité. JOUR. Tahir et Amine errent dans la ville et rencontrent leur oncle, « Tonton Adoum », qui gratte la guitare. Ils se rendent à l'usine qui emploie leur père et apprennent que celui-ci n'y travaille plus depuis deux ans.

9 0h 22' 09

Nouvelle apparition. NUIT. Les deux frères vont au

cinéma. Ils découvrent sur l'écran leur père, qui semble les regarder. Ils sont fascinés. De retour à la maison, ils ont retrouvé leur gaieté. Et le père réapparaît pour faire la lecture du livre d'Amine.

10 0h 26' 32

Nouvelle disparition. JOUR. Au lieu d'aller à l'école, les deux frères retournent au cinéma et volent une bobine de film pour y chercher l'image de leur père. Mais celui-ci a disparu à nouveau. Rattrapés par la police, les deux frères sont emmenés au commissariat puis relâchés grâce à leur mère.

11 0h 31' 37

Orphelins de mère. Une voiture conduit Tahir et Amine jusqu'à une école coranique, perdue dans la brousse. Leur mère les abandonne là pour qu'un marabout se charge d'eux.



12 0h 34' 32

À l'école coranique. Amine observe la vie quotidienne de l'école coranique, où son frère prend déjà part, sans enthousiasme, à des travaux collectifs. NUIT. Tous les enfants écoutent le sermon du marabout. La femme de celui-ci s'intéresse à Amine, qui ressemble au fils qu'elle perdu, noyé. Dans le dortoir, Amine a une crise d'asthme.

13 0h 40' 53

Amis et ennemis. JOUR. Tahir s'intéresse à une jeune fille qui lui adresse de beaux sourires. Il retrouve son frère au moment de la baignade collective : Amine se fait alors un ennemi, un garçonnet avec lequel il se bat, ce qui lui vaut d'être puni. NUIT. Tahir annonce qu'ils partiront le lendemain à la recherche de leur père.

14 0h 45' 38

La liberté ou la vie. JOUR. Au petit matin, les deux frères s'enfuient. Ils sont vite repris. Tahir est battu puis enchaîné. Un des responsables de l'école lui offre ce marché : il sera libre s'il accepte de ne plus s'enfuir, ou alors son âme sera damnée.

15 0h 50' 58

L'évasion possible. Tahir est libéré de ses chaînes. L'oncle guitariste arrive à l'école, portant un message d'amour de la mère et un cadeau du père : un poster montrant un rivage maritime. Les enfants sont émerveillés par cette image qu'ils accrochent au mur : la mer se met à bouger, comme si leur horizon s'ouvrait.

16 0h 54' 48

Le piège. Son lien avec la jeune fille, qu'il découvre être sourde et muette, met Tahir en joie. Mais face à Amine, qui veut à tout prix s'évader à nouveau, Tahir reste muet, prisonnier du serment qu'il a fait pour quitter ses chaînes. Les deux frères retrouvent leur tendresse pour jouer au foot. Pendant ce temps, l'enfant qui est devenu l'ennemi de Tahir dérobie en cachette son médicament.

17 0h 59' 37

La séparation. NUIT. Alors qu'il est pris par une crise

d'asthme, Amine ne retrouve pas son médicament. Tous les enfants sont interrogés, mais refusent de parler. Sans aucun secours, Amine s'enfoncé dans le sommeil et la mort, pendant que son frère lui lit son livre fétiche et le voit arraché à lui.

18 1h 03' 47

La réparation. JOUR. Pendant l'enterrement de son frère, Tahir le retrouve en pensée sur la plage du poster. NUIT. Avec l'aide de l'ennemi d'Amine, auquel il accorde son pardon, Tahir s'enfuit. Au petit jour, déjà loin, il est rejoint par la jeune fille sourde et muette, qui part avec lui.

19 1h 09' 09

Deux à nouveau. Tahir et son amie se présentent l'un à l'autre et s'unissent comme des frères de sang. À la maison, ils ne trouvent pas la mère.

20 1h 11' 39

Retour au monde. Dans les rues de N'Djamena, le jeune couple circule à mobylette, puis se fait photographier.

21 1h 12' 37

Pas comme avant. Tahir retrouve sa mère dans un hôpital, où elle semble internée avec des fous, prostrée.

22 1h13'11

La liberté. NUIT. Avec l'aide de son amie, Tahir enlève sa mère : il est heureux de lui rendre sa liberté.

23 1h 14' 03

La vie. À la maison, la mère reste prostrée. Lorsque Tahir fredonne une chanson, elle reprend ses esprits, revient à la vie.



24 1h 18' 22

Générique de fin

Durée totale : 1h 20' 51''

Une tragédie sans drame

La structure dramaturgique d'*Abouna* est chronologique, simple, épurée même (faisant écho, en cela, à une certaine stylisation de la mise en scène). Mais elle n'en est pas moins subtile, reposant sur des choix originaux, des partis pris ambitieux.

Aller à l'essentiel

Plutôt qu'une scène d'exposition, Mahamat-Saleh Haroun nous livre en ouverture de son film une scène fondatrice : la disparition du père. C'est le moteur de tout le récit. On en mesure l'effet très vite (séq. 3), et jusqu'à la toute dernière scène, lorsque la mère retrouve ses esprits (23) : elle commence alors à surmonter le traumatisme de cette disparition, dont les conséquences se sont accumulées pour ses enfants et pour elle. Le choix d'un récit chronologique permet d'aller à l'essentiel : montrer le retentissement progressif qu'a la scène d'ouverture sur les personnages, être sans cesse en prise avec ce qu'ils ressentent.

Ce mode de narration pourrait cependant aboutir à un film trop linéaire. Mais Haroun introduit de la complexité en radicalisant sa démarche : le motif central d'*Abouna* est donné si tôt qu'on ne peut pas d'emblée l'identifier comme tel. C'est rétrospectivement (et surtout à partir de la scène au cinéma, 9) que l'on comprendra avoir assisté en ouverture à la fuite du père. Et même si elle est montrée, cette fuite restera mystérieuse, car *Abouna* s'ouvre en vérité sur une ellipse : Haroun refuse d'en passer par une scène qui expliquerait le départ du père (une scène montrant un conflit dans la famille, une dispute dans le couple, ou une crise personnelle). Par le recours répété à l'ellipse, qui oblitère nombre d'éléments explicatifs (ou redondants), le film, là aussi, va à l'essentiel.



Un principe d'aggravation

Le déroulé chronologique du récit place tous ses éléments sur un même plan (les conséquences d'une disparition), mais en marquant un effet d'intensification dramatique. L'éclatement de la cellule familiale est annoncé très vite (5), puis entériné par l'abdication de la mère, qui abandonne ses deux garçons (11) et renoncera à une vie normale (21). La fragilité du petit Amine est également posée (5). Elle se confirme (7), puis se développe (le poursuivant jusque dans l'école coranique, 12) et se complique (d'une autre souffrance provoquée par le

combat avec un enfant, 13), jusqu'à devenir fragilité mortelle (17). Tahir doit alors faire face à un monde sans père, sans mère et sans frère. Un monde envahi par le vide : vide laissé par le père, devenu place vide du frère, regard vide de la mère. Le récit est allé au bout d'un principe d'aggravation, mais cela sans dramatisation.



Un principe de dédramatisation

C'est en effet dans les moments où le film pourrait devenir le plus dramatique que le cinéaste a recours à l'ellipse. Rappelons le choix de montrer le départ du père comme un mystère et non comme un déchirement (même s'il en a l'effet). L'annonce de ce départ est faite par la mère derrière un volet : la violence immédiate de cette nouvelle est tenue à distance, c'est son retentissement qui compte. De même, les enfants apprennent forcément à la mère le mensonge du père, mais ce moment n'est pas montré : seul en témoigne un gros plan montrant la mère triste et désorientée (8). Selon la même logique, le terrible abandon des enfants par la mère est montré d'une façon décalée : il est annoncé par une phrase en voix *off* avant d'être illustré par l'image (11). L'ellipse est franche lorsque Amine se bat avec l'enfant qui devient son ennemi (13), lorsque Tahir doit choisir entre renoncer à la liberté ou perdre son âme (14), lorsque Amine meurt (17). Et si cette mort est le résultat d'une machination, celle-ci n'est racontée que de façon fugitive au détour d'une séquence où le coupable accomplit presque imperceptiblement sa forfaiture (16). Partout, Mahamat-Saleh Haroun prend le parti de ne pas insister sur la dureté des événements du récit : au lieu de les exploiter à des fins mélodramatiques, il lie ces événements à une vision de l'existence plus vaste, plus profonde. Il nous parle de la tragédie d'une vie, sans jamais se contenter d'en faire un drame.

Les tournants de la vie

Séquence 18 : La réparation



Plan 1 - Ce plan est à la fois le dernier de la séquence précédente (la mort du petit Amine) et le premier de celle-ci, qui raconte la survie de Tahir. La transition de l'une à l'autre s'opère par la bande-son, qui nous fait passer de la lecture à haute voix du *Petit Prince* par Tahir aux pleurs d'une femme (l'épouse du marabout ?), tous deux *off*, puis au silence. L'âme du petit prince Amine s'échappe par cette fenêtre filmée comme une composition abstraite, comme le symbole d'un vide envahissant, souligné par le mouvement de travelling arrière.



Plan 2a - Le mouvement se poursuit en extérieur. Il est au cœur de toute cette séquence dont il transcrit le sens : transition, passage, mutation, tournant de la vie. Cette fois, il s'agit d'un travelling latéral vers la droite qui va décrire un mouvement circulaire jusqu'à isoler Tahir en gros plan (**2c**, **2d**). On voit ici une particularité de la mise en scène d'**Abouna** : raconter dans le même plan deux choses différentes, y faire coexister deux espaces, deux moments distincts. Le début de ce plan nous parle d'enfermement : les troncs des arbres deviennent ici comme les barreaux d'une prison.



Plan 2b - Le cortège funèbre entre dans le plan en se déplaçant vers la gauche, à contresens du travelling, qui va basculer en balayage panoramique et repartir également vers la gauche. Ce mouvement très élaboré décrit une courbe qui accentue l'impression d'enfermement circulaire. Les hommes en blanc, portant la dépouille d'Amine, sont mêlés aux arbres : au lieu d'ouvrir une perspective, ils forment comme une seconde barrière et barrent tout horizon. « Prisonnier » de l'école coranique, Amine est maintenant prisonnier de la mort.



Plan 2c - La caméra est venue isoler Tahir. Tout l'oppose à ce qui précède : il est filmé en plan rapproché, il est immobile, s'appuie contre le tronc d'un arbre qui est derrière lui (et n'est plus utilisé pour fermer l'espace) ; son regard, même s'il est perdu dans le vide (celui du **plan 1**, le vide de la mort), ouvre une perspective : Tahir regarde au loin, il ne suit pas des yeux le cortège, il est déjà ailleurs au début de cette séquence où on va le voir s'enfuir. Enfin, il exprime une émotion intense, absente de la cérémonie réduite à un rituel. Pour tout cela, il est dans la vie, et s'oppose à la mort.



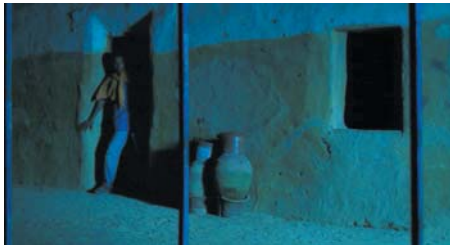
Plan 2d - Les hommes en blanc réapparaissent derrière Tahir, qui est lui habillé en bleu. Voilà une nouvelle loi de la mise en scène dans **Abouna**, et particulièrement dans cette séquence : l'espace est représenté non seulement comme un décor, mais comme un volume, et la distance qu'il faut y parcourir d'un point à un autre nous est pleinement donnée à ressentir. Le plan dure donc assez pour nous permettre de prendre cette mesure : pendant que Tahir s'évade, en pensée, le cortège funèbre a poursuivi son chemin, et sa trajectoire en boucle se referme. Rappel de la réalité : Tahir est encore « prisonnier » de l'école coranique.



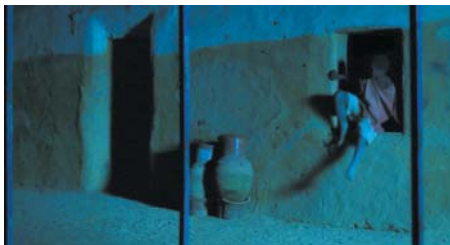
Plan 3 - Voilà où s'est échappé Tahir : sur une plage où il retrouve Amine pour jouer au foot. Les deux frères entrent dans le plan comme ils entreraient dans l'image que leur a envoyée leur père. Ils rejoignent donc un autre monde à la fois idéal (jouer au foot, c'est ce qu'ils devaient faire quand leur père a disparu, c'est la vie normale, heureuse) et un peu inquiétant : rejoindre le père, c'est partir dans l'inconnu, rejoindre Amine, c'est partir vers la mort. Ce plan, qui nous fait entrer dans la sensibilité intérieure de Tahir, annonce finalement un adieu à l'enfance.



Plan 4 - Tahir ne s'était pas joint au cortège, c'est maintenant que cette cérémonie funèbre a lieu pour lui. L'image donnée par le père devient comme une icône devant laquelle Tahir s'agenouille. En serrant contre lui la chemisette d'Amine, il pleure sa mort. Ce moment de recueillement est plein de ferveur, de religiosité presque, mais il se distingue d'un rituel religieux traditionnel, machinal : la distinction est fondamentale. Il s'agit donc d'une cérémonie très personnelle, intime : l'adieu à l'enfance a pris forme, est devenu réalité.



Plan 5a - Tahir prend la fuite, se libère pour de bon. La chemisette orange d'Amine est nouée autour de son cou, l'image donnée par le père a été pliée, comme une carte pour le chemin qui s'ouvre : ces objets sacrés sont devenus familiers, le travail de deuil s'est accompli, par un effet de condensation qui repose sur l'intensité de ce qui est montré, sur la puissance formelle des plans, sur leur portée emblématique. Ici, l'effet de composition reste fort : l'espace se dessine en légère perspective de fuite, mais il est encore fermé dans la verticalité par ce qui semble être, cette fois, de vrais barreaux.



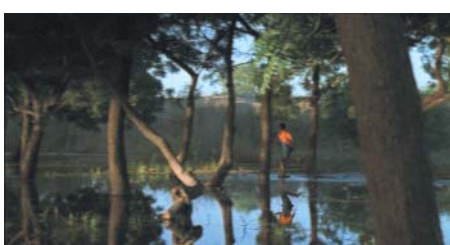
Plan 5b - Tahir a disparu, et c'est soudain l'enfant devenu l'ennemi d'Amine qui surgit par la fenêtre de la maison. Il s'agit bien de la même fenêtre que dans le **plan 1**, mais elle est montrée de façon beaucoup plus familière également : c'était un symbole du passage de la vie à la mort, c'est maintenant une simple ouverture qu'on peut franchir en se retrouvant sur ses pieds. En seulement quelques plans, tout un virage de l'existence est décrit. Celui qui était l'ennemi va se racheter en donnant à Tahir les clés de la liberté, en lui indiquant par où s'enfuir.



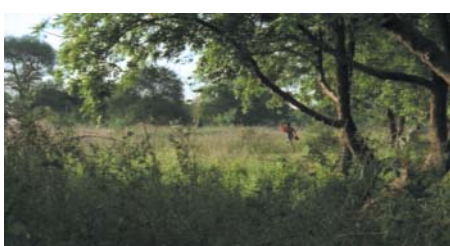
Plan 5c - L'économie d'une mise en scène qui va à l'essentiel se retrouve dans l'utilisation des dialogues, qui ne laisse place à aucun bavardage : Tahir reste même muet pendant toute cette scène. Sa sensibilité s'exprime par un geste brusque, indice de ressentiment, puis par le temps qu'il se donne avant de tendre la main au gamin. C'est la durée du plan qui prend en charge la psychologie du personnage, et permet de ne pas en passer par des dialogues. Cette durée intensifie aussi les enjeux : elle rend ce moment furtif solennel. En tendant la main au petit garçon, en lui accordant son pardon, le grand Tahir achève l'adieu à l'enfance, annoncé plus tôt.



Plan 6 - La rupture est brutale : Tahir est comme jeté dans ce plan, dans ce monde qui s'ouvre à lui, mais où il n'a pas encore sa place. Il file droit devant lui, sans savoir où il va : l'important est ne pas être suivi. Le plan est fixe mais lui n'est que mouvement : là encore Mahamat-Saleh Haroun souligne l'échelle de l'espace immense, en faisant parcourir par le personnage toute l'étendue du plan. Il faut noter cet autre choix radical du metteur en scène : ne pas utiliser de musique, mais faire entendre le bruit de la nature et celui des pas de Tahir.



Plan 7a - Un mouvement panoramique de droite à gauche est lancé avec l'entrée de Tahir dans le plan. Ce mouvement suit sa course, et s'interrompt quand il s'arrête, essoufflé, pris dans les marais : la mise en scène « prend le pouls » du personnage, l'accompagne au plus près, même s'il est filmé à l'intérieur d'un plan très large. On retrouve ici l'effet d'enfermement qui naît du décor naturel, les arbres enserrant Tahir. La scène devient parabole de l'existence : jeté dans le monde, le jeune homme doit s'y frayer un chemin en surmontant des épreuves.



Plan 7b - Le panoramique se termine sur un décor qui a changé. Ici aussi, on passe dans le même plan d'une étape à l'autre du récit : Tahir était dans la difficulté, il voit maintenant le monde s'ouvrir et peut courir de plus belle. La grande distance qu'il parcourt d'un bout à l'autre du plan permet de créer ces deux moments différents et de faire la transition entre eux. Et l'échelle du plan, très large, permet d'embrasser d'un seul coup toute cette progression.



Plan 8 - Les ellipses temporelles sont nombreuses dans cette séquence (ainsi du **plan 1** au **plan 2** passe-t-on de la nuit au jour, et de **3** à **4** du jour à la nuit). Ici, l'ellipse est temporelle et surtout spatiale : voici Tahir dans un désert. C'est celui de la disparition qui le menace, un désert qui pourrait l'engloutir comme son père. C'est aussi le désert de l'amour : le symbole de la solitude qui pèse sur Tahir après la mort d'Amine. Doit-il revenir en arrière ? Ses doutes s'expriment par ses allers et retours dans le plan : aucun mot n'est nécessaire.



Plan 9a - Le bruit d'un envol d'oiseaux à la fin du **plan 8** fait la transition avec ce plan : la jeune fille amie de Tahir surgit à l'horizon, reconnaissable à sa robe dorée, une couleur qui sert donc directement la mise en scène et le récit. Voici la réponse et le remède au désert de l'amour : déjà, l'horizon semble moins aride, l'espoir renaît enfin dans cette séquence qui nous a parlé jusqu'ici de mort, de deuil, d'arrachement. Cette fois, courir n'est plus fuir : c'est le plein élan de la vie qui revient.



Plan 9b - Mahamat-Saleh Haroun a fait parcourir à son actrice toute la profondeur du plan, toute la distance qui sépare son personnage de Tahir : elle apparaît maintenant en plan rapproché, radieuse. Il ne s'agit pas pour le cinéaste de nous livrer une simple information (deux personnages se rejoignent), mais de nous faire ressentir le chemin parcouru par ces personnages, pour donner à leur réunion sa valeur essentielle, presque miraculeuse : un nouveau tournant de l'existence, cette fois positif, est en train de s'accomplir.



Plan 10 - Saisi presque à la volée, ce gros plan sur Tahir est le premier plan « ordinaire » de la séquence : sa composition et sa durée n'ont rien de particulier. Avec la vie qui revient, Mahamat-Saleh Haroun laisse passer une certaine spontanéité dans sa mise en scène toujours très réfléchie. Le sourire de Tahir est le signe d'une grâce et d'une légèreté retrouvées, que la caméra accompagne sans les figer, sans les souligner outre mesure, sans les dénaturer en somme.



Plan 11a - Un souci de composition est à nouveau présent dans ce plan très équilibré qui transforme les retrouvailles en ballet de la séduction : Tahir et la jeune femme se croisent, échangent leurs places dans le plan, comme ils mêleront plus tard leurs sangs en gage d'amour. Enfin, Tahir parle : « *Tu veux venir avec moi ?* », dit-il à son amie muette, qui s'adresse à lui par des signes. Elle l'a sauvé du désert de l'amour et c'est maintenant lui qui lui prend la main et l'entraîne vers une nouvelle vie. Le garçon a bien grandi.



Plan 11b - Main dans la main donc, les amoureux s'élancent vers leur avenir. Après nous avoir montré Tahir courir seul, puis la jeune fille courir seule également pour le rejoindre, Mahamat-Saleh Haroun réunit ses deux personnages dans un même mouvement. Il rassemble leur vitalité, leurs désirs, et en même temps les fils du récit : Tahir n'est plus seul, et il n'a pas besoin pour cela de se projeter dans un monde irréel (**plan 3**), c'est au cœur de la réalité qu'il trouve sa place.



Plan 12 - L'espace qui s'ouvre est immense : cette fois, le plan large n'a plus valeur de risque (de vide écrasant pour Tahir, comme dans les **plans 6** et **7**), mais suggère que tout est possible, que tout commence. Ce moment est plein de lyrisme, mais Mahamat-Saleh Haroun accentue surtout sa vérité : le refus d'utiliser une musique, à nouveau très frappant ici, laisse les personnages créer eux-mêmes, par le bonheur qui les galvanise, la note finale. Cette victoire sur les épreuves de la vie leur appartient pleinement : c'est leur échappée belle.

Un film sur le cinéma, aussi



La profession de foi d'un cinéaste

Abouna se place sous le signe de la mise en scène. La séquence d'ouverture peut en effet être vue comme le manifeste d'un cinéaste qui, avant de mettre en place un récit ou de nous introduire de façon informative dans l'univers de son film, se préoccupe de nous faire comprendre l'importance de la mise en scène. En deux plans.

Le premier, relativement court (30 secondes environ), montre un paysage de désert, dans lequel vient s'inscrire la silhouette d'un homme en marche, portant une valise, et qui s'éloigne en nous tournant le dos. Le second plan, beaucoup plus long (presque 3 minutes), masque son unité sous des effets de mise en scène qui détachent plusieurs étapes. 1) Un raccord dans le mouvement nous rapproche de l'homme en marche, qui entre dans l'image de dos, en plan serré. 2) L'homme se retourne et vient fixer la caméra, semblant alors plonger son regard dans le nôtre (cf. « Retours d'images », p. 16) ; puis l'homme sort brutalement du plan, qui reste fixe mais change d'échelle : sans l'homme au premier plan, c'est un paysage de désert en plan large que l'on voit. 3) Une musique débute et le titre du film vient s'inscrire sur l'écran : le plan devient générique de début. 4) Après la mention « Un film de Mahamat-Saleh Haroun », l'homme en marche réapparaît, surgissant en bas de l'écran : il est maintenant beaucoup plus loin dans le désert, qui est devenu écrasant pour lui, comme si le plan avait encore changé d'échelle.

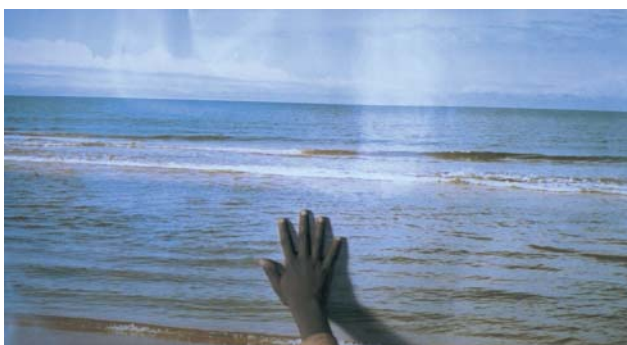
Avec ce plan qui évolue tout en restant bel et bien unitaire et fixe, Mahamat-Saleh Haroun nous montre les possibilités de la mise en scène. Il rend vivante la question de l'espace (la dis-

tance s'inscrit avec le mouvement de l'homme à travers le désert), et la question du temps (il faut la durée du générique pour traverser ce désert). Sans avoir recours à un montage de plusieurs plans, il réussit à dynamiser sa mise en scène en créant, dans le même plan, des valeurs différentes. Cette approche très réfléchie de la mise en scène se manifeste souvent dans le film (cf. « Analyse d'une séquence », p. 10). Elle a la valeur d'une profession de foi : ici, un cinéaste nous montre combien il croit en la puissance de son art.

Désertifier le plan

Le fait que cette séquence d'ouverture se situe dans le désert peut également être considéré comme un élément à part entière de ce manifeste esthétique : la volonté d'épure qu'on note dans la pratique de la mise en scène se retrouve en effet dans le choix de montrer des espaces eux-mêmes épurés. Mahamat-Saleh Haroun aime « faire le vide dans le plan » : ici, par exemple, rien ne peut nous aider à comprendre qu'on assiste à la fuite du père. Alors que beaucoup de films africains reflètent une envie de saisir la réalité de façon très quotidienne (le décor, les personnages et leurs actions nous informant sur un mode de vie, sur des coutumes), *Abouna* rejette les descriptions pittoresques et tient à distance tout ce qui pourrait faire « folklore local ». Ainsi, quand les deux frères sortent dans les rues à la recherche de leur père, le cinéaste les montre brièvement dans la foule qui, explique alors Tahir, se presse vers la frontière du Tchad avec le Cameroun, de l'autre côté d'un pont qu'on ne fait qu'apercevoir. Mahamat-Saleh Haroun passe plus de temps à montrer ensuite les deux garçons errer

dans des endroits très vides (terrain vague, terrain de football) et dans une rue où ils courent si vite qu'on ne peut rien y saisir de la vie locale. Un choix radical qui se manifeste aussi lorsque les deux enfants se rendent dans le lieu où leur père travaillait : une réalité concrète semble soudain à portée de main, mais on n'en saura quasiment rien (le père travaillait-il dans une usine de caoutchouc ?), car le cinéaste ne se perd jamais en descriptions « anecdotiques ». Il faut enfin donner une valeur esthétique au virage du récit qui nous entraîne à l'école coranique. Au cœur de ce paysage dénudé, de ce village de maisons en terre aux formes simplifiées, le réalisateur se trouve dans son élément, bien plus qu'à N'Djamena, où le « désordre visuel » propre aux grandes villes, y compris en Afrique, permet bien moins facilement d'atteindre la beauté d'un décor épuré, d'un plan désertifié.



Des compositions photographiques

La volonté de façonner l'univers du film en choisissant des décors naturels dépouillés aboutit à des interventions parfois très marquées de la mise en scène. Là où une forme n'est pas offerte d'emblée (comme dans le désert, comme dans la brousse – cf. « Analyse d'une séquence »), Mahamat-Saleh Haroun la crée. Ainsi, dans la cour de la maison familiale, espace quelconque, peu harmonieux esthétiquement. Lorsque la mère y apparaît, poussant sa mobylette, la quotidienneté et la banalité de la scène sont combattues par des effets qui restructurent fortement tout le cadre. Mahamat-Saleh Haroun utilise un rideau fait de bandelettes de plastique (protégeant la maison) pour créer deux espaces en profondeur, et filme en travelling latéral, pour accentuer la géométrie horizontale de l'espace. Plus radicalement encore, il aime combiner jeux d'ombres et de lumière et architecture des lieux pour créer un cadre à l'intérieur du cadre du plan : lorsque Tahir et Amine se parlent après la visite à l'usine du père, leurs silhouettes se dessinent en ombres chinoises au cœur d'une ruelle sombre centrée dans le plan. Un principe repris lors de l'arrivée à l'école coranique : c'est alors Amine seul qui se détache dans une trouée de lumière, entre deux maisons. Les portes et les fenêtres sont utilisées pour de semblables effets (ainsi, lorsque la mère coud au début du film, et à l'hôpital, à la fin). Il s'agit là de compositions presque plus photographiques que cinématographiques : le mouvement n'y intervient pas,

tout est dans l'équilibre interne de l'image, qui pourrait être fixe. Il est possible, de ce point de vue, de considérer comme un véritable symbole de ce programme esthétique le fait que le père des enfants leur envoie une photo, par l'oncle interposé (peut-être à l'origine de ce présent assez curieux). Ce poster permet d'ailleurs des plans très composés, parmi les plus beaux du film (comme ce moment où une main s'y superpose). Le fait que cette image fixe s'anime parfois montre le lien naturel que Mahamat-Saleh Haroun établit ici entre esthétique photographique et cinéma.



Côté cinéma, un fort symbole nous est également donné avec ce moment étonnant où Tahir et Amine se saisissent de la pellicule du film qu'ils ont dérobée au cinéma, scrutant les photographies pour tenter d'y retrouver l'image de leur père. Les deux héros d'*Abouna* semblent alors prendre la pose, en référence à deux photos très célèbres de l'histoire du cinéma : l'une de Jean-Luc Godard, prise dans les années 60, alors déjà en référence à la seconde, montrant le cinéaste Eisenstein le regard rivé sur un film qu'il déroulait entre ses mains. Ces deux portraits sont devenus les emblèmes de la grandeur du septième art, de la passion qu'il peut susciter. Nul doute que Tahir et Amine nous portent le même message dans ce plan où ils succèdent à Godard et Eisenstein. Car, tout en nous parlant du sort de ces enfants tchadiens (cf. « Significations », p. 15), *Abouna* est un film qui nous transmet la passion de Mahamat-Saleh Haroun pour la mise en scène, son désir d'une modernité cinématographique pour l'Afrique, et qui nous montre la réalisation de ce désir.

Un monde de questions



Un monde rendu trouble

Dès le début du film, le bonheur simple échappe à Tahir et Amine : avec la disparition de leur père, s'ouvre le temps des questionnements. On passe rapidement des interrogations naturelles (où est-il parti ? quand va-t-il revenir ?) aux hypothèses tourmentées (« *si la mère a dit que le père était un irresponsable, cela ne signifie-t-il pas qu'il n'est pas responsable d'être parti ?* », se demande Amine). Les énigmes de l'existence se feront toujours plus difficiles, culminant avec le dilemme dont Tahir sera momentanément prisonnier à l'école coranique, où on lui demande de choisir entre la liberté et le salut de son âme, perspective aussi vaste et ésotérique que trompeuse. Le dernier plan d'*Abouna* nous fera revenir à un monde apaisé, transparent : une maison, une vie qui reprend. Mais rien, on le sent, ne permettra plus de retrouver le bonheur innocent des premières scènes.



Le mystère de l'amour

Mahamat-Saleh Haroun nous place à la hauteur des deux enfants héros de son film pour nous montrer leur difficile appréhension d'un monde qui, soudain, leur échappe. Il faut faire ici une place particulière à la question de l'affection et de l'amour, sans doute la plus complexe du film, et en tout cas la plus douloureuse. Qui est ce père qui disparaît sans un mot d'explication pour ses deux garçons ? Qui est cette mère qui abandonne ses deux enfants dans une école lointaine en leur promettant de venir les voir et qui ne revient plus ? Au-delà de tout jugement moral, une réponse s'impose : voilà des gens qui ne savent pas aimer. Et ils ne sont pas seuls dans ce

cas. L'affection nonchalante de l'oncle musicien ne soutient pas les deux frères, ou alors très vaguement. Quant à l'attachement de la femme du marabout pour Amine, il est même délétère : à travers lui, elle cherche à retrouver le souvenir de son enfant mort, et ses sentiments rendent l'univers d'Amine encore plus trouble, au lieu de l'éclairer. À tout cela s'oppose la lumineuse jeune fille qui va devenir l'amie de Tahir : son sourire, son regard, ses gestes, tout en elle prouve que, si elle ne peut pas parler, elle sait aimer. Le serment du sang mêlé qu'elle échange avec Tahir le confirme : ici, l'affection est concrète, réelle, sans limites, rassurante. L'amour existe ! L'énigme de cet autre amour, celui qui ne peut être donné, n'en reste pas moins entière : pourquoi le père et la mère ne pouvaient-ils aimer plus, aimer mieux ? Il y a là des abîmes d'interrogation.



Le lumineux et l'obscur

C'est donc à des questions fondamentales que s'attache Mahamat-Saleh Haroun. Comment vivre sans père, sans mère, sans repères ? Comment survivre à l'abandon ? Amine n'y parviendra pas, ouvrant le film à la question de la mort. Enfin, comment aimer ? Mais aussi comment grandir ? Pour Tahir, qui s'occupera comme un père de sa mère retombée « en enfance », toutes ces questions marquent un véritable parcours initiatique (cf. « Le roman d'apprentissage », p. 24). Mahamat-Saleh Haroun veille cependant à ne pas aboutir, en abordant ces choses complexes de la vie, à un film lui-même complexe. Il y parvient en inscrivant ses personnages dans un monde qui n'a rien d'introspectif ni de cérébral et qui reflète naturellement le caractère tantôt obscur et tantôt lumineux de l'existence. L'alternance du jour et de la nuit sert à cela bien plus qu'à marquer le temps qui passe (il est, de fait, impossible de dire exactement, à la fin du film, combien de jours se sont écoulés). Les scènes de nuit sont surtout celles de la souffrance, de la peur et de la mort. Mais c'est aussi dans la nuit que brille la liberté (pour Tahir et plus tard pour sa mère). Les scènes de jour sont d'abord celles de l'amour, qu'il soit fraternel ou sensuel. Mais c'est aussi pendant le jour que la mère abandonne ses enfants à un sombre destin et que le père disparaît, à l'ouverture du film. Un mystère en pleine lumière pour montrer, avec évidence, que rien n'est jamais simple.

En regardant la caméra

1



2



3



4



5



6



Image 1 (1' 7'')

L'ouverture d'*Abouna* est marquée par ce moment très singulier où le père se tourne vers la caméra. Normalement interdit dans la fiction, parce qu'il rompt l'illusion de réalité, le **regard-caméra** défie les conventions du cinéma classique : c'est l'emblème de la modernité. Souvenons-nous que les deux films porte-drapeau de la Nouvelle Vague, *les Quatre Cents Coups* (1959) de François Truffaut et *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard, s'achevaient l'un et l'autre par un regard-caméra. Avec celui du père, Mahamat-Saleh Haroun revendique clairement cet héritage de la modernité du cinéma.

Image 2 (24' 13'')

Le cinéma est donc ici un enjeu, le film plaçant d'emblée haut ses références et ses ambitions formelles. Mais le cinéma devient aussi un sujet à l'intérieur de la fiction : le père réapparaît dans un film et son regard-caméra signe alors sa liberté, son anticonformisme, son pouvoir (il semble être capable d'accéder à un autre monde en franchissant la barrière de l'écran), résumant tout ce qui, aux yeux de ses deux fils, peut en faire une figure fascinante.

Image 3 (31' 56'')

Dans la voiture qui les conduit à l'école coranique, où leur mère va les abandonner, les deux garçons sont filmés depuis la droite du véhicule – une place qui ne correspond à celle d'aucun autre personnage dans la scène, la mère étant assise à l'avant. Les regards des deux enfants vers la caméra échappent donc à la fiction. À ce titre, comme le premier regard-caméra du père, ils interrogent, expriment une énigme : tous les pères semblent perdus pour Tahir et Amine,

qui commencent ici leur errance, et se retrouvent bel et bien dans un no man's land pareil à celui d'où surgit et où disparaît le père au début du film.

Image 4 & 5 (1h 9' 57'' et 1h 9' 58'')

Ces deux gros plans sur Tahir et sur la jeune fille sourde et muette montrent des regards-caméra différents : cette fois, le regard de chaque personnage s'adresse à l'autre, et tous deux sont donc rattachés à la fiction. L'errance est effectivement finie pour Tahir, de retour à N'Djamena, et le temps des interrogations s'est achevé aussi, puisque le garçon cesse de se demander où est son père, abandonne sa recherche. Mais ces regards-caméra gardent une étrangeté formelle : Haroun les utilise comme un champ-contrechamp, sans respecter les règles habituelles de cette figure de mise en scène (la jeune fille devrait normalement apparaître de dos et en amorce dans le gros plan sur Tahir, et vice versa). Cet échange de regards prend donc une portée symbolique : il s'agit d'un pacte, qui annonce celui du sang mêlé, montré d'une façon plus naturelle, plus romanesque.

Image 6 (1h 12' 31'')

L'union de Tahir et de son amie est scellée par un photographe, pour qui ils prennent la pose : leurs regards sont donc tournés vers l'objectif de l'appareil photo, dont la caméra prend la place, subjectivement. Ces regards-caméra ne sont plus simplement rattachés à la fiction : ils y sont pleinement intégrés. Tahir a trouvé sa place : elle est près de cette jeune fille, avec qui il forme un couple et commence une histoire. Et leurs regards heureux, dans ce plan qui n'a plus d'étrangeté formelle, semble la promesse que tout va redevenir normal.



GÉNÉRIQUE

Titre original	Abouna (Notre père)
Production	Goï Goï Production (Tchad) CINENOMAD (ex-Duo Films)
Directeur de production	Moctar Ba
Producteur exécutif	Kalala Hissein Djibrine
Production déléguée	Duo Films
Réalisateur	Mahamat-Saleh Haroun
Scénario	Mahamat-Saleh Haroun
Image	Abraham Haile Biru
Montage	Sarah Taouss Matton
Décor	Laurent Cavello
Costumes	Hassanlé Lazingar
Son	Marc Nouyrigat, Olivier Laurent, Laurent Dreyer
Scripte	Delphine Regnier
Conseillère artistique	Fanta Regina Nacro
Musique	Diego Moustapha N'Garade
Interprétation :	
<i>Tahir</i>	Ahidjo Mahamat Moussa
<i>Amine</i>	Hamza Moctar Aguid
<i>La mère</i>	Zara Haroun
<i>Le père</i>	Koulsy Lamko
<i>Le marabout</i>	Garba Issa
<i>La femme du marabout</i>	Ramada Mahamat
<i>La muette</i>	Mounira Khalil
<i>Hassan</i>	Hassan Boulama
<i>Tonton Adoum</i>	Diego Moustapha N'Garade
<i>Le médecin</i>	Hadjé Fatimé N'Goua
<i>Le commissaire</i>	Nouraldine Mahamat Alio
<i>L'adjoint du marabout</i>	Mahamat Sossal
Année	2002
Pays	Tchad
Format	35mm couleur 1,85
Durée	1 h 20' 51"
Sortie France	19 mars 2003
N° de visa	103 299
Distributeur	MK2 Diffusion

Quinzaine des Réalisateurs à Cannes 2002
Festivals de La Rochelle, d'Edimbourg,
de Göteborg, de Marrakech, de Toronto,
de Namur...

Représentant officiel du Tchad aux Oscars 2003

FILMOGRAPHIE MAHAMAT-SALEH HAROUN

- 1994 **Maral Tanié** Court métrage de fiction (25')
- 1995 **Goï Goï** Court métrage de fiction (15')
- 1995 **Bord'Africa** Documentaire (52', Béta SP)
- 1996 **Sotigui Kouyaté, un griot moderne** Documentaire-portrait (52')
- 1997 **B 400** Court métrage de fiction (3')
- 1998 **Un thé au Sahel** Court métrage (9')
- 1999 **Bye Bye Africa** Long métrage (1h 26')
- Mention spéciale du Jury pour la meilleure Première œuvre et Prix du Jury Jeune à la Mostra de Venise, Prix du meilleur Premier film au Festival du cinéma africain de Milan, Prix de la critique internationale au Kerala International Film Festival (Inde), autres prix à Amiens, à Zanzibar, à Alexandrie et Prix du meilleur film francophone au M.Net Afrique du Sud. Sortie en France en 2004.
- 2001 **Letter from New York City** Court métrage (13')
- 2002 **Abouna (Notre père)** Long métrage (1 h 21').
Prix de l'Image au FESPACO de Ouagadougou en 2003
- 2003 **L'essentiel, L'Autre et le vent, Autour de notre fils**
Trois courts métrages (9') sur le sida (collection : Scénarios du Sahel). Il faut savoir que 6% de la population est séropositive. La région de Moundou est la plus touchée (8%, et 12% chez les femmes enceintes). Cette ville, en jumelage avec Poitiers et soutenue par l'ONG Initiative Développement, est aussi la plus impliquée dans la lutte (prévention, accès aux soins, 30% des malades en soins bénéficient des trithérapies).
- 2005 **Kalala** Documentaire (52')
- 2006 **Daratt** Long métrage (1h 31')
Prix spécial du Jury à la Mostra de Venise
- 2007 **Sexe, Gombo et Beurre salé**
Téléfilm (1h 30') pour ARTE (diffusé en juillet 2008)
- 2008 **Expectations** Court métrage (30')

Vidéographie

(Usage strictement limité au cercle de famille)
– **Abouna (Notre père)**, 1h 21'.
Langue : arabe/français, sous-titres français ou anglais. En complément : entretien avec le réalisateur (23'), **B 400** (CM, 3'), **L'Essentiel** (CM, 9'). MK2 Vidéo.
– **Sotigui Kouyaté, un griot moderne**, 52'.
Langue : VO, sous-titres français. Médiathèque des 3 Mondes.
– **Daratt (saison sèche)**, 1h 31'.
Langue : arabe/français, sous-titres français.
En complément : entretien avec le réalisateur (19').
Pyramide Vidéo.

Bibliographie

Le Cinéma africain, Élisabeth Lequeret (coll. « Les petits cahiers », Cahiers du cinéma/ SCÉRÉN-CNDP, 2003), et le site <http://www.africultures.com> où l'on retrouve les nombreux entretiens et articles qu'Olivier Barlet, grand connaisseur du cinéma africain, a consacrés au cinéaste.

On trouvera aussi d'utiles informations sur :
<http://www.afrik.com> - <http://www.cefod.org>

ACTEURS

Les acteurs d'*Abouna* ne sont pas des professionnels, (cf. « Genèse du film », p. 5), mais des acteurs de circonstance, aux parcours et destins très divers.

Garba Issa, voisin de Mahamat-Saleh Haroun à Paris et marabout d'*Abouna*, jouait l'ancien projectionniste de *Bye Bye Africa* et fait une apparition dans *Daratt*. **Ahidjo Mahamat Moussa** (Tahir), jouait au collège dans une petite troupe amateur à N'Djamena. On le voyait déjà, enfant, dans *Bye Bye Africa*. Mais son beau rôle dans *Abouna* ne l'a pas poussé à devenir acteur. Il suit des études de commerce au Burkina Faso.

Hamza Moctar Aguid (Amine) aimerait devenir metteur en scène, sur les traces d'Haroun.

Diego Moustapha N'Garade (Tonton Adoum) est musicien et chanteur. Compositeur de la musique originale du film, il est aussi au générique de *Daratt* pour sa chanson Yeo Da. Il poursuit sa carrière au Tchad. **Mounira Khalil**, qui interprète la jeune femme sourde-muette, est sortie Greffière en Chef de l'École Nationale d'Administration et de Magistrature du Tchad. Elle tente sa chance dans la chanson sous le nom de Mounira Mitchala : elle fait une apparition comme chanteuse dans *Daratt*. Grâce à son album *Talou l'ena*, elle a obtenu le Prix Découverte RFI 2007.

Koulsy Lamko (le père) est un personnage emblématique de la vie culturelle africaine, intellectuel humaniste qui se définit comme « un activiste de la culture ». Poète, homme de théâtre, romancier, scénariste, il est né en 1959 à Dadouar, dans le nord très islamisé du Tchad, de parents venus du sud et catholiques. Instituteur, son père rêvait de fonder une école française. En 1983, Koulsy émigre au Burkina Faso, y poursuit des études de Lettres et d'Art puis va en Côte d'Ivoire, au Togo, avant qu'un prix littéraire décerné par RFI l'incite à s'installer à Limoges en 1993. Il travaille sur une « nouvelle esthétique théâtrale en Afrique noire francophone », sa thèse de doctorat. En 1998, la situation au Rwanda l'émeut au point qu'il va enseigner à Butaré, deuxième ville du pays. Depuis 2003, il vit au Mexique, où il enseigne la dramaturgie et l'histoire du théâtre à l'Institut des arts de l'université autonome d'Hidalgo.

Sa bibliographie : *L'Afrique répond à Sarkozy* (Philippe Rey, 2008, collectif), *Dernières nouvelles du colonialisme* (Vents d'ailleurs, 2006, nouvelles, collectif), *L'Europe, vues d'Afrique* (Le Cavalier Bleu, 2004, nouvelles, collectif), *La Phalène des collines* (Serpent à plumes, 2002, roman), *Ndo kela, ou, l'initiation avortée* (Lansman, 2002), *Comme des flèches* (Lansman, 2002), *Aurore* (Le bruit des autres, 1998), *Tout bas... si bas* (Promotion Théâtre, 1995), *Le Camp tend la sébile* (Presses Universitaires de Limoges, 1993)



PRESSE

« À la recherche du père disparu »

« Cela commence sur fond de dune à l'infini, sous cette lumière éclatante du désert qui immédiatement identifie une Afrique chaude et sèche. Nous découvrirons plus avant, le temps d'une brève séquence, que nous sommes au Tchad, dans une localité frontalière du Cameroun. Nous ne savons rien de l'homme qui s'en va, une mallette à la main. La suite dissipe le mystère, non sur ses motivations qui demeureront dans le non-dit, mais sur ce qu'il convient d'apprendre de son identité. [...]

Mahamat-Saleh Haroun [...] a le sens de l'image, de la composition des plans en écran large, du rythme qui oscille entre la lenteur obligée dans la saisie d'une société ignorant la frénésie et une dynamique interne qui dissipe toute velléité d'ennui. Progressivement, la quête se dilue, vire à l'école buissonnière. Une des scènes les plus émouvantes nous entraîne dans un cinéma d'art et essai où les mêmes croient reconnaître leur paternel sur l'écran. Ils reviendront voler la bobine, la scruter image par image, touchante métaphore qui assimilerait appréhension et compréhension (encore que pour Claudel " toute connaissance est une co-naissance "). On se souvient alors de *Bye Bye Africa*, le premier long métrage de l'auteur, dans lequel un immigré à Bordeaux, non retourné à N'Djamena depuis dix ans, y retrouvait l'industrie cinématographique locale en ruine et les salles de sa jeunesse fermées sous les coups fatals de la piraterie audiovisuelle. Il y a là un peu des débuts de Luigi Comencini, quand le néoréalisme italien s'accommodait volontiers des personnages d'enfants, et que vagabondage et fréquentation des salles obscures allaient volontiers de pair, comme le montre aussi bien par ailleurs les *Quatre Cents Coups*. La suite sera plus dramatique, mais faut-il tout raconter ? *Abouna* donne indirectement ses lettres de noblesse à toutes les femmes tchadiennes à la recherche de leur mari [...] »

Jean Roy - *L'Humanité* - 19 mars 2003

« La vie sans père et sans repères... »

« C'est un film sur une absence, une absence de chaque plan. Celle d'un père [...] *Abouna* s'écoule comme un fleuve paisible. La contemplation guide cette errance initiatique, harmonieuse malgré les difficultés sociales, et plus tard la survenue d'un drame. Le réalisateur, qui signe là son deuxième long métrage dans un pays où le cinéma est à peine né, apporte à travers des couleurs pastel et des cadrages soignés une douceur inattendue, qui agit comme un baume. Attitude pudique, un peu trop peut-être, on aimerait parfois être plus près des deux frères, en savoir plus sur eux. Mais cette légère frustration est compensée par la description inquiète d'un pays abîmé et par un imaginaire sensible, enchanté lors d'une belle scène dans une salle de cinéma où les enfants croient reconnaître leur père à l'écran. Preuve que l'imaginaire aide à reconstruire sa propre identité. »

Jacques Morice - *Télérama* - 22 mars 2003

« Entre rêve et réalité »

« [...] Très nettement inspirée du néoréalisme italien, la première partie de ce film met formidablement en scène l'errance buissonnière des jeunes gens dans la ville, qui les saisit en longs travellings d'un terrain vague désolé aux rues bruyantes de la cité, en passant par cette salle de cinéma où, sous l'effet d'une hallucination, le père, devenu un des personnages du film, s'adresse directement à eux.

[...] Aussi bien une des principales vertus du film de Mahamat-Saleh Haroun est d'inscrire jusque dans sa mise en scène (par l'ellipse et le surcadre notamment) la nécessaire et dangereuse porosité de la frontière qui sépare, dans une Afrique abandonnée de tous, le rêve de la réalité [...]

Jacques Mandelbaum - *Le Monde* - 19 mars 2003

« Conté dans le désert »

« [...] Un beau film aux couleurs franches qui, s'il est taraudé par un vide, est surtout travaillé par la présence de ses personnages à l'écran, comme en témoigne la justesse avec laquelle le cinéaste enregistre la connivence entre les deux frères [...] Il y a dans *Abouna* un désir de partir, de s'évanouir dans le cadre tout en comblant un manque.

[...] On comprend ce qui peut unir le cinéaste à ses frères néoréalistes, de Rossellini à Kiarostami, lorsqu'il parle de "laisser place à la vie qui est susceptible d'entrer à tout moment". Comme le personnage interprété par Ingrid Bergman finissait, à la fin de *Stromboli* par accepter ce réel qu'elle avait tant haï auparavant, la fuite n'est qu'un hors champ inatteignable ; c'est le local, le lieu où l'on vit qu'il faut aimer [...] Mais cette acceptation se réalise d'une manière infiniment plus douce et secrète, comme embuée par les vapeurs du conte [...]. Cette douceur, c'est le moyen qu'a trouvé le cinéaste pour inverser la cruauté du néoréalisme sans renier aucune de ses valeurs [...] »

Jean-Sébastien Chauvin - *Cahiers du cinéma* n° 569 - mars 2003

« Épure africaine »

« [...] Il est indéniable qu'il y a une unité thématique et formelle dans cette œuvre parfaitement économique - en ce sens qu'elle stylise le réel sans le dilapider et le dévoyer, et qu'elle réduit les échanges et les problématiques à leur essence. Cette fois, on ne se référera pas à Bresson, parangon de la synthèse et de la métonymie qui n'a rien à faire dans le contexte, mais on parlera de minimalisme raisonné et éclairé. [...] *Abouna* est une fiction pragmatique, à hauteur d'homme, ou plutôt d'enfant, qui se refuse aux faux-semblants du rêve et de la religion. Voir le terrible travelling arrière sur une fenêtre vide dans la nuit alors qu'on entend *off* une plainte confirmant la mort du petit frère [...] Mais là non plus, pas d'effusion. La vie continue, nue et hâve, avec son éternel cycle d'amour et de mort, dans ce paradis africain qui est par ailleurs un désert. »

Vincent Ostria - *Les Inrockuptibles* - 19 mars 2003

Quelques données sur le Tchad

La République du Tchad, 9 millions d'habitants, est l'un des quinze pays enclavés du continent africain. Le pays tient son nom du lac Tchad, marécageux et de faible profondeur, où se jettent les eaux du Chari. Avec 1 284 000 km² (20^{ème} du monde et 5^{ème} d'Afrique), plus de deux fois la France, il est limitrophe avec la Libye, le Niger, le Nigeria, le Cameroun, la République centrafricaine et le Soudan (province du Darfour).

Bien que l'arabe classique et le français soient langues officielles, aucune n'est majoritaire. On étudie le français à l'école publique, mais un décret de 1962 organise l'enseignement de l'arabe. L'arabe tchadien et le sara sont les langues les plus parlées en pratique (10,3% chacune), ce qui épouse le clivage nord-sud entre les deux ethnies les plus importantes parmi les plus de 140 que comporte le pays : des Arabes souvent très métissés (12,3%) et les Saras (27,7%). Mais l'arabe tchadien, langue véhiculaire principale, prédomine pour les échanges. Le taux d'alphabétisation est très faible : à peine plus de 10%. Il n'y a pas de religion officielle ni obligatoire, mais dans les régions islamisées, le poids religieux est patent dans le petit peuple où la non-pratique est pointée du doigt.

Le climat coupe le pays en deux : influence saharienne et climat désertique au nord (l'harmattan et ses vents chauds et secs), climat tropical semi-humide au sud, avec une zone intermédiaire (climat sahélien) à la latitude de N'Djamena (grosses pluies de juin à septembre, sécheresse le reste du temps). Au nord, le pays est peu peuplé (densité d'env. 0,2 hab/km²) : c'est le Sahara du sud où l'Emi Koussi culmine à 3415m dans le massif du Tibesti. La transhumance est de règle pour l'élevage de bœufs, moutons et chèvres. Proche de l'erg du Djourab, Faya-Largeau (avec sa palmeraie) est la seule ville de quelque importance (env. 5 000 hab.). La partie sud, avec les vallées du Chari et de son affluent le Logone (confluent à N'Djamena), concentre la moitié de la population (densité d'env. 52 hab/km²) et accueille toutes les grandes villes. La capitale N'Djamena, à la frontière camerounaise sur le fleuve Chari, compte environ 700 000 habitants à majorité musulmane. Les autres villes sont encore plus au sud : Moundou (100 000 hab. à fortes composantes chrétienne et animiste), Sarh (80 000 hab.) sur le Chari, Kélo (32 000), Bongor et Doba. Seule grande ville de l'est, Abéché a décliné, passant en quinze ans de 83 000 à 54 000 habitants. L'économie (unité monétaire=franc CFA) a pour piliers l'élevage, le sucre et le coton. Ce dernier secteur (qui concerne 1/5 de la population) est en grave crise. La pêche, le mil, l'arachide, le tabac figurent parmi les autres activités notaires. Celle, récente (2003), du pétrole de la région de Doba, semble porteuse d'espoirs. Permettra-t-elle au Tchad de réagir à sa situation économique désastreuse, qui en fait un des pays les plus pauvres du monde ?



Cinéma d'Afrique noire

Quelques éléments et repères.

Tchad. Il y a une quinzaine de cinéastes, auteurs de CM. On ne compte que quatre longs métrages tchadiens. Trois ont été réalisés par Mahamat-Saleh Haroun (cf. filmo. p. 17), le quatrième, *Daresalam* (1999-2000) par Issa Serge Coelo. Né en 1967, Coelo a étudié à Paris l'histoire et le cinéma, avant de travailler comme caméraman à la télévision. Son premier film, *Un taxi pour Aouzou* (1995) a concouru pour le César du meilleur CM en 1997.

Période coloniale. Le cinéma est connu comme spectacle. On construit des salles dans les villes (la ségrégation entre public blanc et public noir s'adouira au fil du temps). La pratique du cinéma ambulancier était courante.

De nombreux films ont été inspirés par l'Afrique noire aux cinéastes occidentaux : documentaires (*Voyage au Congo* de Marc Allégret et André Gide en 1927, *Afrique 1950* de René Vautier ou *Moi, un Noir* de Jean Rouch, 1958) ; films de missionnaires destinés à l'éducation et l'évangélisation ; fictions exotiques (*African Queen*, 1952, et *Les Racines du ciel*, 1958, de John Huston, ou *Mogambo* de John Ford, 1953).

Excepté le CM des Sénégalais Paulin Soumanou Vieyra et Mamadou Sarr (*Afrique-sur-Seine*, 1955), il n'y a aucun cinéma autochtone avant la décolonisation et l'indépendance.

Premiers films. Dès 1962, sont réalisés deux CM : *Borom Sarret* de Sembène, et *Aouré* du Nigérien Mustapha Alassane (né en 1942). Sembène est l'auteur du premier LM en 1966, *La Noire de...* (Prix Jean Vigo), le Mauritanien Med Hondo (né en 1936) du second en 1967, *Soleil O*, sélectionné à la Semaine de la Critique à Cannes. Puis ce sont en 1968 *Le Mandat* de Sembène et *Cabascabo* (sélectionné à la Semaine de la Critique en 1969) de Oumarou Ganda (né en 1935, Niger).

Ousmane Sembène (1923-2007, Sénégal). Autodidacte qui a fait tous les métiers et roulé sa bosse, il est d'abord romancier engagé (*Le Docker noir*, 1956, rééd. Présence africaine, 2000), comme le seront ses intentions de cinéaste. Pour lui, les cinéastes occidentaux, tel Jean Rouch son néanmoins ami, ont toujours « regardé les Africains comme des insectes ». Il a réalisé une dizaine de films dont *Ceddo* (1977), où il s'en prend à l'aliénation religieuse, le dernier, *Moolaadé* en 2003, mettant en scène le thème de l'excision. Il a fondé en 1969 le FESPACO (Festival Panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou).

Souleymane Cissé (né en 1940, Mali). Il a étudié la réalisation (comme Sembène) à l'école VGK de Moscou. Il se fait remarquer en 1982 par l'image somptueuse, mystérieuse et quasi picturale de *Finye (Le Vent)*. Il est le premier cinéaste d'Afrique noire récompensé à Cannes, vitrine de la reconnaissance internationale, pour *Yeelen (La Lumière)*, Grand prix du jury en 1987.

Idrissa Ouédraogo (né en 1954, Burkina Faso). Bard de diplômés (Institut Africain d'Etudes Cinématographiques de Ouagadougou, DEA à la Sorbonne, IDHEC), il s'impose dans la mise en scène du village. Son deuxième LM, *Yaaba*, obtient le prix de la Critique internationale à Cannes (1989). Son talent est confirmé par le Grand prix du Jury en 1990 pour *Tilai*.

Réalités et perspectives. Pauvreté des moyens, manque d'infrastructures culturelles, le cinéma d'Afrique noire souffre forcément de la réalité économique et politique. Miracle pourtant que perdure le FESPACO ! Il y a une énergie des artistes, qui savent la valeur de l'argent et, pour la plupart, ne gâchent pas dans la futilité les moyens qu'ils parviennent à rassembler.

La question d'une esthétique africaine. « *L'artiste africain serait-il le seul créateur à n'avoir pas le droit de s'ouvrir au monde et de s'approprier toutes les questions contemporaines ?* » écrit la romancière sénégalaise Fatou Diome dans son beau texte du catalogue *Africamania*, édité lors de la rétrospective consacrée par la Cinémathèque française, du 17 janvier au 17 mars 2008, à 50 ans de cinéma africain. Mais est cependant apparue une réelle volonté de sortir de la mise en scène d'une Afrique traditionnelle ou du discours revendicatif post-colonisateur, pour s'ancrer dans la vérité de l'Afrique d'aujourd'hui : *Samba Traoré* de Ouédraogo, *Hyènes* du Sénégalais Mambéty adapté du Suisse Dürrenmatt, *Moolaadé* de Sembène, et justement le cinéma de Haroun.

Bibliographie

- *Les Cinémas d'Afrique*, par l'Association des 3 Mondes (Éd. Karthala, 592 p., 2000)
- *Le Cinéma africain*, d'Élisabeth Lequeret (Éd. Cahiers du Cinéma, collection « les petits Cahiers », 96 p., 2003)
- *Cinémas africains d'aujourd'hui*, collectif (Éd. Karthala, 142 p., 2007)
- *Dictionnaire des cinéastes africains de long métrage*, de Roy Armes (Éd. Karthala, 400 p., 2008)
- *Les Sociétés africaines au miroir de Sembène Ousmane*, d'I. Diagne (L'Harmattan, 2004)
- **À consulter le site :** <http://www.afrik.com>

Choix vidéo

- (Usage strictement limité au cercle familial)
- *Cinéastes africains* (Vol.1) : *La Noire de...* (1966)
 - *Le Mandat* (1968) de O. Sembène, *Cabascabo* (1968) et *Le Wazou polygame* (1970) de O. Ganda (Niger), *Nuna Moto* (1973) de J.P. Dikongue Pipa (Cameroun), 4DVD+1 CD+ livret de Catherine Ruelle, ARTE Vidéo.
 - *Bamako*, de Abderrahmane Sissako (2006, Mauritanie-Mali), Ed. Blak Out.
 - *Ceddo*, de O. Sembène (1976, Sénégal), Ed. Cinem.
 - *Moolaadé*, de O. Sembène (2003, Sénégal), Les films du Paradoxe.
 - *Samba Traoré*, de I. Ouédraogo (1992, Burkina Faso), Ours d'Argent Berlin 1993, Médiathèque des 3 Mondes.
 - *Tilai*, de I. Ouédraogo (1990, Burkina Faso), Médiathèque des 3 Mondes.
 - *Yaaba*, d'I. Ouédraogo (1989, Burkina Faso), Ed. Doriane Films.
 - **À consulter le site :** <http://www.cine3mondes.com> (site de la Médiathèque des 3 Mondes, laquelle effectue un remarquable travail de diffusion du cinéma africain).

Hollywood regarde l'Afrique

Depuis quelques années, des productions anglo-saxonnes destinées à un large public prennent l'Afrique comme toile de fond, et même comme sujet. Loin de l'atmosphère exotique passiviste de *Out of Africa* (1985) de Sydney Pollack, ces films abordent des questions actuelles, des dossiers sensibles : l'esprit d'enquête de terrain se mêle à la fiction, pour interpeller le spectateur d'une manière nouvelle. Ces regards sur l'Afrique veulent favoriser une prise de conscience critique qui concerne aussi l'action et la politique des pays occidentaux sur le continent africain. Voici quelques titres à retenir.

In My Country (2004) de John Boorman, avec Juliette Binoche, Samuel L. Jackson : en 1996, un journaliste Noir américain est envoyé en Afrique du Sud pour couvrir les travaux de la Commission Vérité et Réconciliation, qui fut chargée de faire la lumière sur les violations des droits de l'Homme sous l'Apartheid, afin de construire la paix. Ce journaliste rencontre une Afrikaner, avec qui il s'interroge sur la responsabilité du peuple Blanc et celle du peuple Noir. Un sujet également exploré dans *Au nom de la liberté* (2006) de Philip Noyce, qui retrace la création du Congrès National Africain (ANC) que rejoindra notamment Nelson Mandela.

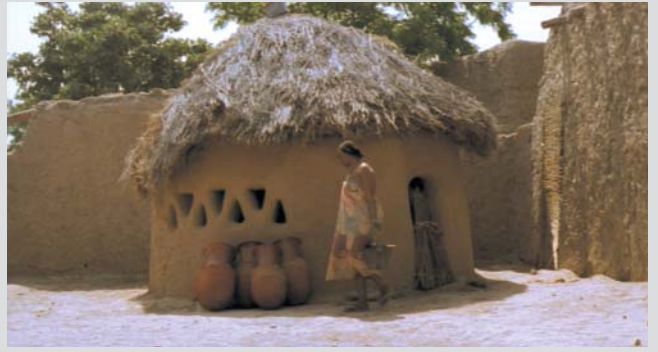
Hotel Rwanda (2005) de Terry George, avec Don Cheadle : reconstitution du génocide rwandais à travers l'histoire vraie d'un homme qui, bien que faisant partie des Hutu, responsables des massacres de 1994, sauva des milliers de Tutsi. Une action individuelle essentielle, mise en parallèle avec l'impuissance des forces de l'ONU. Les mêmes événements terribles sont au cœur de *Shooting Dogs* (2005) de Michael Caton-Jones, et surtout du très impressionnant *Sometimes in April* (2005) de Raoul Peck.

Lord of War (2005) de Andrew Niccol, avec Nicolas Cage : portrait d'un trafiquant d'armes américain qui vend à un dictateur d'Afrique de l'Ouest (inspiré à la fois par Kadhafi, Idi Amin Dada et Mobutu) de quoi massacrer à sa guise. Un film qui veut déranger, bousculer le spectateur.

The Constant Gardener (2005) de Fernando Meirelles, avec Ralph Fiennes : tournée au Kenya, cette adaptation d'un roman de John Le Carré dénonce les pratiques de l'industrie pharmaceutique occidentale en Afrique. Une histoire basée sur des faits survenus au Nigeria, où un grand laboratoire avait testé un médicament sur la population locale, à son insu. **Le Dernier Roi d'Écosse** (2006) de Kevin Macdonald, avec Forest Whitaker : une reconstitution très documentée de la dictature de Idi Amin Ada, qui fut président de l'Ouganda de 1971 à 1979. Le film montre du même coup l'action parfois ambiguë des états occidentaux en Afrique.

Blood Diamond (2006) de Edward Zwick, avec Leonardo DiCaprio : sur fond de guerre civile au Sierra Leone dans les années 90, cette course au diamant éclaire le sort des enfants soldats, et dénonce les profits faits par les Occidentaux dans ce trafic de pierres précieuses éclaboussées de sang.

Le Tchad



· · · · · LES PASSERELLES · · · · ·



L'école coranique

Le roman d'apprentissage



Le Tchad, carrefour dangereux

Ancienne colonie française tardive (1910), le Tchad a accédé à l'indépendance en 1960. Depuis la nuit des temps, sa situation à l'un des grands carrefours de l'Afrique a modelé une histoire marquée, jusqu'à notre époque, par les migrations, les brassages et les guerres ethniques.

L'aube de l'humanité ?

Il y eut d'abord Abel en 1995, Australopitèque vieux de 3Ma et dont la découverte, parce qu'elle se situait à quelque 2000 kilomètres des régions (Kenya et Ethiopie) où les chercheurs avaient cru cantonner ces Hominidés, fit beaucoup de bruit dans le monde de la paléontologie. Puis en juillet 2001 vint Toumaï, âgé de 6 à 7 Ma et découvert par l'équipe du paléontologue français Michel Brunet dans l'erg du Djourab, au centre nord du Tchad. Mais ce *Sahelanthropus tchadensis* est-il déjà un Hominidé ou est-il un grand singe, quand les scientifiques admettent, en l'état actuel des connaissances, que la différenciation entre ces deux branches daterait d'environ 8 Ma ? Les savants en débattent. Ce qui est sûr, c'est que ces découvertes récentes ont fait du Tchad un possible berceau de l'humanité.

Jusqu'à la colonisation

Il est admis que vers 6000 ans avant notre ère (des gravures rupestres en témoignent, découvertes dans le Tibesti et l'Ennedi), des pasteurs bovidiens vivaient dans le Nord du Tchad grâce à un climat alors humide. Des pêcheurs habitaient le Sud du Tibesti. L'assèchement et la désertification progressifs du Sahara les poussèrent vers le lac Tchad où ils rencontrèrent les populations locales. Vinrent ensuite des nomades de l'Est de l'Afrique. Des contacts avec les peuples plus méridionaux s'établirent aussi.

Lieu de passage, le Tchad fut la voie privilégiée qui propagea la technique du fer, venue du Soudan, vers l'Afrique occidentale. Les métissages nord et sud seraient autour de 800 à l'origine du Royaume du Kanem, dont les souverains adoptèrent l'islam à la fin du XI^e siècle et surent utiliser la situation du pays, à

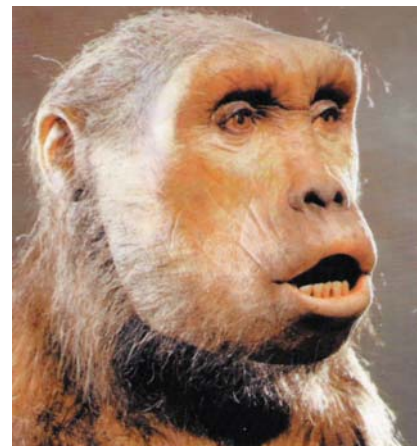
la croisée des chemins, pour asseoir leur puissance.

Des invasions de nomades de l'Est contraignirent le Kanem à se déplacer vers l'actuel Nigeria à la fin du XIV^e, où fut fondé le royaume du Bornou, lequel reconquit l'ancien Kanem au XVI^e, avant de devoir céder le Nord-Ouest aux Touaregs. Trois sultanats musulmans esclavagistes se formèrent à l'Est, parmi lesquels le Darfour. Dès lors, la région ne cessa d'être minée par des guerres intestines et déclina.

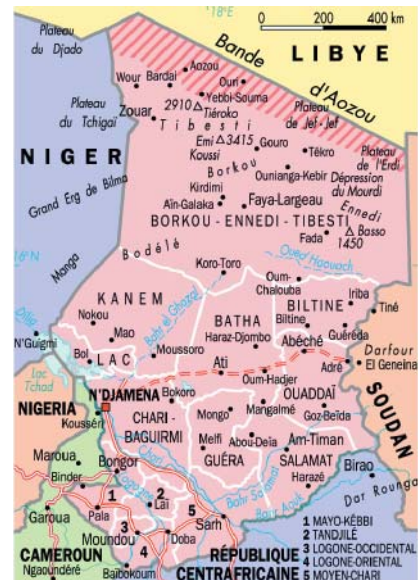
Dans les années 1880, ce sont les trafiquants d'esclaves, musulmans de l'Est, qui ont le plus d'influence, en particulier Rabah Zobeir, un Soudanais arabisé qui possède une véritable armée et soumet une grande partie du pays. Mais il va se heurter aux avancées coloniales des puissances européennes.

L'époque coloniale

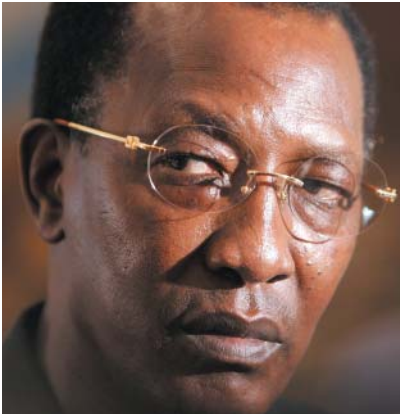
Trois pays européens avaient compris la valeur stratégique de cette région du lac Tchad dans les communications Sahara/Afrique centrale et Afrique orientale/Afrique occidentale. Dès 1890, ils s'attribuèrent trois zones d'influence, allemande, britannique et française. La France va prendre prétexte de la présence de Rabah pour lancer des opérations militaires : les troupes de Fourreau, Lamy et Gentil écrasent celles du marchand d'esclaves le 22 avril 1900. Ainsi commence la conquête de tout le territoire tchadien par la France, jusqu'à son rattachement à l'Afrique équatoriale française (AEF) en 1910 et son statut de colonie française autonome (dotée d'une administration civile), en 1920. Né en Guyane en 1884, Félix Eboué est le premier Noir à devenir gouverneur des colonies : après la Guadeloupe (1936), il est envoyé en fonction au Tchad (1938) dont il fait, en août 1940, la première colonie africaine à rallier la France libre. Nommé gouverneur général de l'AEF par le comité de Londres, Félix Eboué fait de Fort-Lamy une base militaire alliée d'où le 1^{er} régiment de marche du Tchad rejoindra, pour s'y distinguer, les troupes de Leclerc. Félix Eboué prône la mise en place d'une politique progressive d'accès des



Reconstitution de Toumaï à partir du crâne retrouvé.



Carte du Tchad



Le Président Idriss Déby.



Soldats du gouvernement en patrouille dans les rues de N'Djamena. Février 2008.



Manifestation contre l'ingérence de la France dans l'affaire de l'Arche de Zoé.

Africains à l'égalité des droits. Mais il meurt en 1944, peu de temps après la Conférence de Brazzaville dont il a été l'un des inspirateurs et qui, rejetant toute perspective d'indépendance, examine en revanche certains aspects de l'accès à l'égalité (représentation politique, emploi).

Le Tchad indépendant

Fondé en 1946 par François Tombalbaye, instituteur, le Parti progressiste tchadien remporte les élections au suffrage universel du Conseil de gouvernement, en 1956, en application d'une loi initiée par Gaston Defferre accordant un peu plus d'autonomie aux colonies dans leur gestion. En 1959, le Tchad vote l'adhésion à la Communauté française, et sous le gouvernement de Tombalbaye, accède à l'indépendance le 11 août 1960. Élu président en 1962, Tombalbaye met en place un régime de parti unique dès 1964.

Le Tchad ne connaîtra quasiment pas la paix. Des révoltes, en 1963, éclatent dans le Nord islamisé et arabisant, discriminé par Tombalbaye, qui favorise le Sud noir, chrétien et animiste. Cela amène la guerre civile en 1965, à laquelle se mêle la Libye du colonel Kadhafi, qui soutient le Front de libération nationale (Frolinat) : la France intervient en 1969 sans grand résultat. Au Frolinat succède le Conseil de commandement des armées du Nord (CCFAN) d'Hissène Habré, qui se veut socialiste révolutionnaire. Après avoir tenté en vain de réagir en imaginant le concept nationaliste de « tchatitude » et en donnant à la capitale Fort-Lamy le nom de N'Djamena en 1973, Tombalbaye est assassiné lors du coup d'État militaire du 13 avril 1975. À l'homme du Sud vont succéder ceux du Nord, plus dictatoriaux encore : le général Félix Mallum (période de l'affaire Françoise Claustre, ethnologue française prise en otage par la rébellion), puis Goukouni Weddeye avec la guerre civile qui fait rage (Mahamat-Saleh Haroun y reçoit une balle perdue et se réfugie au Cameroun), et Hissène Habré (1982-1990), chacun s'appuyant sur son ethnie d'origine pour prendre le pouvoir par la violence. D'abord soutenu par la France dans sa lutte victorieuse

contre la Libye (qui reconnaîtra son gouvernement en 1988), Habré se révèle un dictateur assoiffé de sang. La France, en restant neutre, favorise sa chute provoquée, en novembre 1990, par son ancien complice Idriss Déby !

Les élections d'Idriss Déby

Comme ses prédécesseurs, Idriss Déby, soutenu au départ par la Libye, reste un homme de clan, mais plus habile, plus « politique ». Il s'astreint à l'ouverture en nommant un Premier ministre du Sud en 1992 puis, face à de nouvelles rébellions ethniques aux visées fédéralistes, il donne au pays une apparence de démocratie : pluralisme, nouvelle constitution, élection du président. Idriss Déby est élu en 1996, et réélu en 2001 avec 60% des voix (victoire non excessive qui plaiderait en faveur de la démocratie, du moins pour l'élection, sinon pour l'exercice du pouvoir).

Dans les faits, le Tchad continue de souffrir de ses antagonismes ethniques. Il subit aussi de plein fouet les conséquences du conflit du Darfour. C'est un pays épuisé, aux infrastructures dévastées, en proie à la précarité alimentaire et sanitaire. En 2007, un nouveau chef de guerre, le général Mahamat Nouri, a tenté sans succès (présence de forces européennes, l'Eufor) de prendre le pouvoir au nom d'une Union des forces pour la démocratie et le développement. Mais le peuple tchadien sait qu'il s'agirait d'un dictateur potentiel de plus. En même temps, l'ONG l'Arche de Zoé a voulu faire passer en France une centaine d'enfants dans des conditions douteuses au prétexte de sauver des orphelins imaginaires, provoquant un scandale au Tchad où ses membres, emprisonnés et condamnés, ont finalement été graciés par le président Déby.

L'école coranique

Dans *Abouna*, Mahamat-Saleh Haroun montre l'école coranique comme un endroit à fuir : c'est plus un lieu de redressement qu'une école de Dieu ou une école d'éveil de l'esprit. Les gosses qu'on y voit sont tristes, malheureux, face à l'autorité du marabout. La mère de Tahir et Amine, pourtant, après les « bêtises » qu'ils ont commises, a cru bon de les envoyer dans une de ces écoles, dans un village à bonne distance de N'Djamena.

À l'origine, l'oral prime la lecture et l'écrit

La place omnipotente du Coran dans l'enseignement du jeune musulman est inscrite dans le mot, al-Qur'an, qui indique dès l'origine une transmission par la récitation à haute voix de ses versets. La religion (l'islam) et la langue arabe (celle par quoi la révélation a été donnée par Dieu) sont ainsi liées. Par voie de conséquence, la transmission orale du Livre en arabe, et sa récitation jusqu'à parfaite mémorisation vont former l'apprentissage de la Loi, des règles de la vie sociale, bien avant que l'on procède à l'apprentissage de la lecture et, *a fortiori*, de l'écriture. L'islam a ainsi imposé l'arabe partout où il s'est installé, comme la seule langue autorisée à transmettre le Coran, dans des pays ayant leur propre langue. Parfois, comme en Iran, il y eut conflit lors de l'arabisation, la langue persane se réservant alors d'être celle de la culture.

Pendant des siècles, le monde musulman n'a pas considéré la maîtrise de l'écrit comme une condition du savoir. Cette maîtrise ne pouvait être que la conséquence éventuelle de l'apprentissage par la récitation. Cela explique aussi la longue réticence du monde musulman à l'égard du texte imprimé. La création d'une imprimerie dans un pays musulman ne date que de 1821 en Egypte, par le vice-roi Muhammad Ali, esprit ouvert à la modernité. Jusque-là, on n'avait jamais imprimé le Coran dans un pays musulman.

La scolarisation moderne

Avant qu'apparaisse un enseignement public, étatique, dans les programmes

duquel prennent place l'éducation religieuse et l'étude de l'arabe, les écoles coraniques avaient déjà fait évoluer ces principes anciens. À l'âge de sept ans, après les années de seule récitation, l'enfant était initié à la lecture, puis à l'écriture, à partir de versets du Coran qu'il connaissait déjà par cœur.

Aujourd'hui, le principe est, généralement, de travailler sur des livrets d'alphabétisation arabe ; on apprend les lettres, on apprend ensuite à les combiner ; on apprend à écrire les mots et les phrases. Les situations sont en pratique très différentes selon les pays. La place de l'école coranique à côté de l'école de l'État dépend à la fois du régime politique, du niveau de vie du pays, du degré d'islamisation. De la Turquie et de la Tunisie au Pakistan et à l'Afghanistan, il y a un monde, de l'Inde laïque au Soudan aussi.

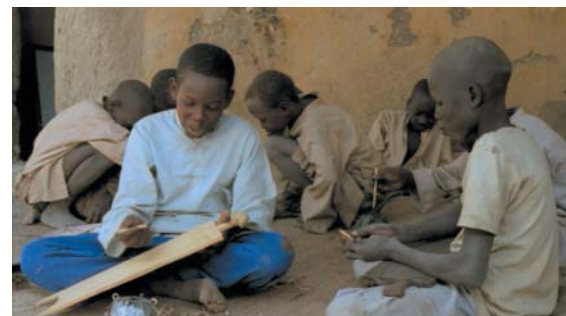
Et au Tchad ?

L'islam est la religion dominante de l'Afrique noire, et d'une grande partie du Tchad, où elle se mélange à des superstitions et des pratiques locales. L'école en arabe se dit *madrasa* (lieu où l'on est formé), et au Tchad, l'école coranique se dit *massik*. On y apprend le *b a ba* de l'islam et quelques prières. Celle d'*Abouna*, nous suggère une réplique du film, est réputée plus douce que bien d'autres ; car « souvent, on demande aux enfants d'aller gagner de l'argent pour les maîtres » (11), en fait d'aller mendier. De nombreuses écoles coraniques fonctionnent anarchiquement, sans aucun contrôle, et ressemblent à des maisons de correction. Les enfants y subissent des sévices corporels, on enchaîne ceux qui ont voulu se sauver et que l'on a rattrapés (comme Tahir dans le film). Les filles n'en sont pas exclues, mais elles sont marginalisées au sein de l'école (12).

Notons que le taux d'analphabétisme qui sévit en Afrique noire ne plaide pas pour la qualité d'apprentissage dans les écoles coraniques africaines. Celles-ci ne compensent en rien les résultats désastreux du système scolaire d'État, dont les problèmes structurels et le manque de moyens sont immenses.



Un disciple « talibé » apprenant le Coran à travers la pratique de l'aumône et de la mendicité.



Le roman d'apprentissage



Illustration du Petit Prince.



11^e tablette de L'Épopée de Gilgamesh.

En plusieurs séquences d'*Abouna* (6, 9, 17), le jeune Amine demande à ce qu'on lui lise un livre en quoi l'on reconnaît *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry. Dans ce récit en forme de conte, un aviateur, en panne dans le désert, rencontre un jeune garçon venu d'une autre planète et souffrant de solitude. S'ensuit un dialogue au terme duquel le Petit Prince meurt (en fait il sera censé rejoindre sa planète), après avoir dit : « Tu auras de la peine. J'aurai l'air d'être mort et ce ne sera pas vrai... C'est trop loin. Je ne peux pas emporter ce corps-là. C'est trop lourd. » Ce dénouement du conte intervient après un échange qui participe du roman d'apprentissage, concept littéraire qu'illustrent aussi les jeunes héros de Mahamat-Saleh Haroun. Comme le Petit Prince, Amine a compris suffisamment de choses pour partir (mourir). Mais contrairement à l'aviateur qui semble rester sur son sentiment de tristesse, Tahir rebondit comme s'il prenait appui sur la mort de son petit frère, pour s'envoler dans la vie.

Un concept inscrit dans la nature même du récit

Si le roman d'apprentissage (nuances possibles : formation, initiation, éducation) raconte un parcours qui amène les personnages à s'ouvrir à l'âge adulte en traversant un certain nombre d'épreuves, alors le principe en est déjà lancé dès l'Antiquité. Dans *L'Épopée de Gilgamesh*, le légendaire (?) roi mésopotamien fait l'apprentissage de la mort par la douleur que provoque la perte de son ami Enkidu. L'intrépide Ulysse de *L'Odyssée* est soumis à un long périple qui forgera sa capacité à devenir le sage roi d'Ithaque. Dans *L'Ancien Testament*, le parcours du jeune berger David jusqu'à son accession au trône est quasiment un archétype du roman d'apprentissage. *Le Satyricon*, roman latin de Pétrone adapté au cinéma par Fellini, fait passer le jeune débauché Encolpe par une série d'épreuves qui lui apprennent la vie. Les expériences que vit le Perceval de Chrétien de Troyes réveillent le jeune chevalier et le révèlent à sa mission : la quête du Graal. On pourrait encore citer les personnages de Gargantua et Don Quichotte, *Les aventures de Télémaque* de Fénelon, *Candide* de Voltaire.

De l'âge d'or du « genre » à l'éclatement

Le *Wilhelm Meister* de Goethe (*Les Années d'apprentissage* en 1796 et *Les Années de voyage* en 1821) ont provoqué la formulation du concept (Bildungsroman), faisant accéder le thème au statut de genre. Avec et après lui, le XIX^e siècle abonde en œuvres dont les personnages font l'expérience de soi. Les circonstances et les rencontres les font se révéler à eux-mêmes, qui mettent leurs désirs à l'épreuve de la vie, deviennent adultes, même si, au début, ils ne sont pas toujours enfants ou adolescents. Ce roman d'apprentissage n'est pas forcément de « bonne moralité » : chez Balzac, l'ambition sociale est un moteur au déclenchement du processus (Rastignac et Rubempré), et le Julien Sorel de Stendhal n'apprend pas que l'envie de réussite, il apprend aussi la haine ; l'Edmond Dantès de Dumas a le temps d'apprendre le sentiment de vengeance avant de devenir Monte-Cristo. Quant à la trilogie de Jules Vallès (*L'Enfant*, *Le Bachelier*, *L'Insurgé*), elle montre, de l'éducation provinciale à la prise de conscience sociale et politique, un parcours qui mène à l'engagement au service des convictions.

À partir du XX^e siècle, le concept perdure mais éclate dans la diversité des sujets, montrant finalement que le processus d'apprentissage, de formation, d'éducation, plus qu'un genre littéraire, constitue d'abord un élément dramaturgique parmi d'autres. À l'apprentissage de la sensualité chez Colette ou celui de l'amitié dans *Le Petit Prince*, entre autres, répond celui du fascisme dans *L'enfance d'un chef*, longue nouvelle (in *Le Mur*) où Sartre parodie assez cyniquement le fameux roman d'apprentissage !

Et comment le roman d'apprentissage ne se serait-il pas invité aussi à la table du récit cinématographique !

À consulter : *Premières leçons sur le roman d'apprentissage*, de N. Demorand, PUF, 1995

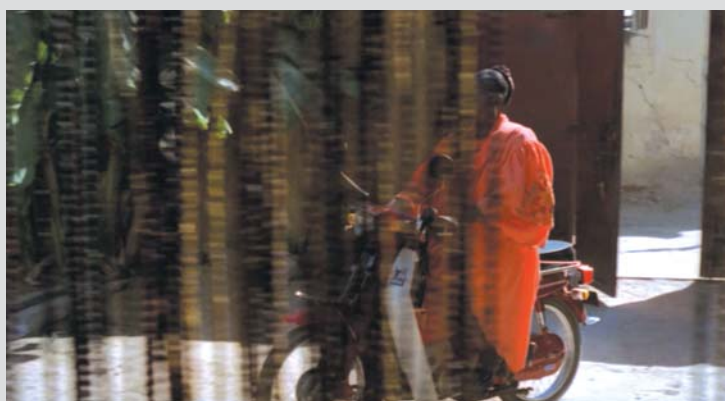


LES PERSONNAGES

LE TCHAD...



• • • • • **LES RELAIS** • • • • •










MISE EN SCÈNE

**ROMAN
D'APPRENTISSAGE**



LES PERSONNAGES


Une galaxie de personnages très élaborée

- Déterminer quel est le personnage principal : Amine, Tahir, le père ? 
Développer la justification des réponses, les trois pouvant être défendues.
- Étudier les oppositions entre Amine et Tahir. L'âge évidemment, mais aussi les couples fragilité/force, parole/silence, solitude/contacts... 
- De quoi la mort de Tahir est-elle le signe, la conséquence ? Pourquoi le réalisateur, Mahamat-Saleh Haroun, a-t-il choisi de le faire mourir et de faire vivre Amine ? 
- Le père, tel qu'il est montré à l'écran, est-il un « véritable » personnage ? Ou une simple image dans l'esprit de Tahir et Amine ?  
- La mère ressent-elle la fuite du père de la même façon que les deux garçons ?  




LE TCHAD

L'Afrique, le Tchad, l'école coranique...

- Le film n'a rien d'un documentaire sur le Tchad ni sur les problèmes qui se posent à l'Afrique sub-saharienne d'aujourd'hui. Pourtant, quelles indications donne-t-il sur la situation économique et sociale du Tchad ? 

- Comment est décrite l'école coranique dans **Abouna** ?

Commencer par une description objective de l'enseignement, des matières, des méthodes (religion – Le Livre/Coran -, l'enseignement oral, la langue, l'écrit (?), etc). 

Que pensent les élèves de cet enseignement ? Tenir compte de l'évolution et de la situation du Tchad. 



MISE EN SCÈNE

Mise en scène et regards

- Montrer comment Mahamat-Saleh Haroun joue fréquemment et de façon très contrôlée et précise de la largeur du cadre sur un espace immense (souvent désert) et du plan rapproché, faisant varier, parfois brutalement, la distance entre la caméra (notre œil) et le(s) personnage(s). Cf. le premier plan du film. 13
 - La présence fréquente de voiles, rideaux, voilages entre personnages et caméra ne joue-t-elle pas le même rôle ? 10 13
 - Montrer comment Haroun simplifie sa mise en scène en jouant du désert, des plans presque vides, d'un décor épuré mais pourtant réaliste, de l'alternance du lumineux et de l'obscur.
 - Rechercher les regards adressés par les personnages à la caméra. 13
- Rappeler qu'il s'agit d'une figure interdite dans le cinéma classique (pourquoi ?).
Que signifient ces divers regards-caméra dans *Abouna* ? 10
Introduire une réflexion sur le cinéma à partir de ces regards et des éléments aisément repérables : salle de cinéma, père (?) sur l'écran, affiche, poster, etc. 10 13



ROMAN D'APPRENTISSAGE

Dramatisation et roman d'apprentissage

- Définir le roman d'apprentissage et montrer en quoi *Abouna* en relève. 9 24
- Montrer également en quoi le film se distingue aussi du genre.

Le roman d'apprentissage montre une évolution progressive du ou des héros vers une situation que la connaissance allège, améliore. Dans *Abouna* au contraire, est à l'œuvre un « principe d'aggravation », avec diverses étapes allant de la disparition du père à la mort d'Amine, puis à la solitude de Tahir... 9

