

# ÉCRANS

## Mozambique:

### communiquer en

# « Super 8 »

PAR DOMINIQUE TERRES

*L'expérience menée tant à Maputo qu'en province a permis d'associer plus étroitement les personnes filmées au travail des réalisateurs.*

Le « Super 8 » est en train de devenir en Afrique un moyen d'expression cinématographique privilégié. En témoignent notamment les festivals organisés ces derniers mois en Algérie, à Tizi-Ouzou, et, en Tunisie, à Kelibia. Au sud de l'Afrique, c'est au Mozambique que ce format semble actuellement connaître une certaine vogue.

Depuis juin 1978, la République populaire du Mozambique poursuit une expérience cinématographique à laquelle participent quatre cinéastes liés au Comité du film ethnographique et à la section de cinéma Paris X-Nanterre : Miguel Alencar, Jacques d'Arthuis, Philippe Costantini et Nadine Wannono. Lors de la phase initiale du projet, aujourd'hui terminée, ils ont organisé un cours de formation aux techniques du « Super 8 » à l'université de Maputo et réalisé avec leurs étudiants une vingtaine de courts métrages.

La phase de formation proprement dite visait à initier un groupe de Mozambicains aux méthodes du « cinéma direct » afin qu'ils puissent créer des noyaux de réalisation dans les administrations qui les avaient envoyés suivre le cours (Culture, Santé, Agriculture). Elle a commencé par un programme de projections de films destiné à familiariser les étudiants — qui, souvent, n'avaient jamais eu de contact avec le cinéma, voire l'itinage animée — au langage cinématographique. Les étudiants ont ensuite appris à manier caméras et micros avant de tourner de petits films.

La réalisation de films plus élaborés a succédé à ces premiers exercices. Leurs sujets ont été arrêtés, soit en fonction de la demande des services administratifs ou de la direction de l'université, soit en fonction du choix des élèves. Sept films ont été réalisés, chacun d'eux por-

tant sur un aspect particulier de la réalité mozambicaine : une école de la banlieue de Maputo, un marché d'artisans, le conseil de base d'un hôpital, l'utilisation du matériel didactique dans une école de professeurs, un marché alimentaire, une ferme d'Etat, une crèche.

Ensuite, les équipes se sont dispersées dans les campagnes du nord et du sud du pays où ont été réalisés cinq films. La rapidité des résultats doit beaucoup à l'apport du matériel utilisé et aux possibilités qu'il offre dans le domaine pédagogique. Caméras, visionneuses, projecteurs et l'appareil « processor » Kodak, qui assure le développement immédiat des pellicules impressionnées, ont permis au groupe de fonctionner de manière autonome. Ils ont également favorisé la réduction des délais techniques qui président à la fabrication d'un film. Grâce à eux, les étudiants ont pu tourner le matin, développer la pellicule l'après-midi et voir les rushes le soir ; c'est-à-dire avoir en une journée une appréhension générale de la chaîne de production. Le même matériel a favorisé la projection des films dans les milieux où ils avaient été réalisés. Aspect essentiel de l'orientation du projet qui a permis aux cinéastes d'associer plus étroitement à leur travail les personnes filmées, dont les critiques et les commentaires ont pu guider les enregistrements ultérieurs. Au cours de ces projections ont été abordées les questions liées à la compréhension de l'image et du montage. Certains films controversés ont placé les débats sur le thème du réalisme. Quelles images montrer ? Comment les montrer ?

Parallèlement à cette expérience, se sont posés les problèmes de l'utilisation des films produits au regard de leur impact. Si, au début du projet, les films à venir avaient été conçus comme des « cartes postales », il est apparu très rapi-

dement qu'ils pouvaient être « autre chose ». En effet, un film comme « Maes Moçambicanas » (« Mères mozambicaines »), qui porte sur l'organisation d'un service de pédiatrie de l'hôpital central de Maputo, où il est demandé aux mères de participer à la prise en charge de leurs enfants malades, a révélé un double intérêt. D'une part, il montrait le fonctionnement du service ; d'autre part, il offrait au personnel de l'hôpital un matériel audio-visuel qui pouvait servir à des fins pédagogiques ou de formation professionnelle.

Dès lors, il a fallu trouver le moyen de leur assurer une plus large diffusion sans que les pellicules, très fragiles en « Super 8 », ne soient endommagées par une utilisation trop fréquente. La première solution envisagée a été le repiquage des films sur bandes vidéos. Mais cela ne permet pas de régler le problème de la diffusion des films à un large public. (N'oublions pas qu'il n'y a pas de télévision au Mozambique.) La seconde consiste à tirer des copies en filmant l'écran de projection. Les premiers résultats sont encourageants sans être satisfaisants. Anecdote : au cours d'une projection de brousse de la copie d'un film, les paysans ont vivement critiqué la mauvaise qualité de l'image, dont les couleurs ne correspondaient pas à celles auxquelles ils étaient habitués.

### En province

Ce travail de recherche sur les copies se poursuit actuellement à Paris et au Mozambique où la seconde phase de l'expérience, visant à mettre en place des centres de production cinématographique dans les villes de province, a débuté. Un premier centre a été créé à Nampula, au nord du Mozambique. Toutefois, quelques incidents techniques gênent le développement de cette dernière phase. Le matériel endommagé doit souvent être envoyé à Maputo pour être réparé, ce qui retarde le travail effectué sur le terrain. En outre, l'appareil « processor » révèle une certaine fragilité après huit mois d'utilisation.

L'expérience mozambicaine souligne les points nodaux de la problématique dans laquelle s'inscrit le cinéma direct — lorsqu'il se veut d'intervention sociale — tant du point de vue esthétique et politique que du point de vue économique (les moyens mis en œuvre pour la réalisation de ce projet sont, sans aucun doute, supérieurs à ceux qu'aurait pu fournir le seul Mozambique). Elle est exemplaire dans la mesure où elle ouvre de nouvelles perspectives au cinéma que défendit, depuis le début des années 1960, des cinéastes comme Richard Leacock aux Etats-Unis, Michel Brault au Québec ou Jean Rouch en France.

D. T.