



HAL
open science

L'énergie radicale de Touki Bouki

Emmanuelle Chérel

► **To cite this version:**

Emmanuelle Chérel. L'énergie radicale de Touki Bouki. *Multitudes*, 2015, 58 (1), pp.33-40. 10.3917/mult.058.0033 . hal-04119382

HAL Id: hal-04119382

<https://hal.science/hal-04119382>

Submitted on 6 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

L'énergie radicale de *Touki Bouki*

Emmanuelle Chérel

DANS **MULTITUDES** 2015/1 (N° 58), PAGES 33 À 40

ÉDITIONS **ASSOCIATION MULTITUDES**

ISSN 0292-0107

DOI 10.3917/mult.058.0033

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2015-1-page-33.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Association Multitudes.

Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International (CC BY-NC 4.0).



Emmanuelle Chérel

L'énergie radicale de *Touki Bouki*

Le film magistral de Djibril Diop Mambety, *Touki Bouki* (en français, *Le voyage de la hyène*), restauré par la World Cinema Foundation¹ en 2008, produit encore aujourd'hui un choc qui continue de nous interpeller². Considéré comme un classique du cinéma (il a reçu en 1973 le Prix de la Critique Internationale du festival de Cannes et le prix du Festival International du Film de Moscou), ovni troublant, clairvoyant, *Touki Bouki* est chargé d'une imagination critique et poétique loin d'être épuisée. Il a marqué un tournant stylistique pour le cinéma (africain). Née après les Indépendances, cette œuvre est un exemple de l'invention d'un cinéma en Afrique affirmant le droit de se réapproprier l'espace et le temps, de décoloniser la pensée et l'imaginaire. Observation subtile de l'histoire de la vie de ses contemporains et d'une société africaine en pleine mutation, *Touki Bouki* rompt avec les images projetées sur l'Afrique, celles d'un grand corps, naturel, éternel et dangereux, soumis à une succession de crises, de guerres, d'autodestructions, d'exodes. Ce film dense, parfois violent, marqué par la radicalité de sa liberté formelle, par ses ruptures esthétiques et ses confrontations multiformes (réalisme et fiction, farce et tragédie, romanesque et ironie, hallucination et dénonciation), par une incroyable énergie dans son rythme peut être appréhendé comme un conte philosophique, un voyage initiatique, une épopée, une recherche: « Je me suis concentré sur la notion de liberté, qui comprend la liberté de ne pas savoir »³.

1 En 2008, à l'initiative de Martin Scorsese.

2 Il est réapparu dans les salles de projections françaises lors de la sortie de *Mille soleils* de Mati Diop (Grand prix du FID de Marseille 2013), un hommage à ce premier long métrage de son oncle.

3 N. Frank Ukadike, « The Hyena's Last Laugh [interview with Djibril Diop Mambety] », *Transition* 78, (vol.8, no. 2 1999), p. 136-53. Copyright 1999, W.E.B. Dubois Institute and Indiana University Press. Posted with Permission. View at www.jstor.org/stable/2903181

Aujourd'hui *Touki Bouki* est à interpréter au regard des relectures des modernités africaines entreprises depuis les années 1990 qui considèrent la construction des modernismes africains dans leurs relations complexes (modernités enchevêtrées et brutales) avec le modernisme occidental. Loin de l'afro-radicalisme, du nativisme topographique et de l'essentialisation de l'Afrique, il amène à penser non seulement la question de l'altérité, de la singularité plurielle, de la multiplicité, mais aussi du semblable qui permet d'envisager une éthique du prochain. C'est une œuvre qui porte en elle l'ambivalence analysée par la critique déconstructive postcoloniale. Elle joue dans un mouvement dialogique au sein duquel elle est l'objet d'une dialectique, de négociations de réalités antagonistes découlant de la colonisation et ses suites (aspirations paradoxales, références hybrides, conflit intérieur) et témoignant de l'émergence de nouvelles identités culturelles.

La perspicacité de sa critique sociale résonne avec les enjeux actuels du Sénégal : nouvelles définitions d'un projet de société, débat intergénérationnel entre les protagonistes de 1968 et le collectif *Y en a marre*, vitalité et vigilance démocratique, transformations économiques, sociales et culturelles rapides sous les impacts de la mondialisation, immigration clandestine ou non, contrôle de la sexualité lié à la montée des religions, affaiblissement du cinéma et de son impact politique supplanté par les vidéoclips du net, etc. Mais cette perspicacité mène également au cœur de problématiques entre l'Afrique et la France – remontant à l'époque coloniale – et qui, malgré des changements⁴, continuent à hanter le présent (politiques d'immigration et de coopération). Elle vient heurter l'impensé d'une forme d'ethno-nationalisme racialisant⁵ existant en France, briser l'afropessimisme ou encore les approches africanistes.

L'histoire est celle d'un jeune couple insolite, Anta, farouche, garçonne est une étudiante, issue des bidonvilles de Dakar générés par l'exode rural des années 1960. Mory, ancien berger d'un troupeau de zébus, erre dans les rues de la capitale en chevauchant sa moto japonaise dont le guidon est doté d'une paire de cornes. Tels *Bonnie and Clyde*, à l'instar d'autres jeunesses du monde, ils semblent tous deux en déshérence, fascinés par l'aventure, la richesse, ses illusions et ses possibles. Anta et Mory incarnent une jeunesse qui conteste et adhère à une envie de liberté et de changement : elle a choisi d'explorer son émancipation du contrôle colonial en se détachant de ce qu'elle identifiait comme mentalité colonisée et vieilles coutumes transmises par les autorités politiques et familiales, mais sans se confronter ni à l'idéologie marxiste, ni au révisionnisme traditionnel des théoriciens de l'indépendance. Mory et Anta manifestent une rébellion dans l'air du temps en rejoignant la « diaspora esthétique » des codes de la jeunesse Yé-yé qui circulent⁶.

4 Alors que la relecture de l'histoire coloniale s'avère nécessaire pour la France afin de comprendre ses enjeux sociaux actuels, l'histoire coloniale devient un arrière plan pour le Sénégal qui tend à s'effacer sous l'effet des mutations sociales de ces dix dernières années.

5 Nicolas, Bancel, Florence Bernault, Pascal Blanchard, Ahmed Boubeker, Achille Mbembe, Françoise Vergès, *Ruptures postcoloniales, Les nouveaux visages de la société française*, La Découverte, Paris, 2011.

6 John Peffer, *La diaspora des images de l'Afrique*, Multitudes n°54, (dir.) Kantuta Quiros & Aliocha Imhoff, Majeure « Histoires afropolitaines de l'art », automne 2013, p. 54.

Au regard des difficultés sociales, de l'échec de la révolution⁷ et des nouvelles divisions sociales au sein de la société indépendante, mais aussi des impasses individuelles (dettes, sans emploi), Anta et Mory décident d'un départ en bateau pour la France (« *Paris, Paris, Paris... C'est sur la terre un p'tit coin de paradis* » chanté par Joséphine Baker revient sans cesse), un projet très éloigné des réalités de ces vingt dernières années poussant les jeunes gens à courir les risques de l'immigration au péril de leur vie. Toutefois, au moment d'embarquer sur l'Ancerville, les mugissements des zébus de l'abattoir se mêlent à la sirène du bateau, et Mory s'enfuit retrouver sa paire de corne désormais brisée.

L'association de plusieurs techniques narratives, l'invention de figures fortes et composites, une pléiade de scènes et d'images surréalistes voire épiques créent des images fantasmatiques ou fantaisistes des défaillances postcoloniales de la société sénégalaise. *Touki Bouki* montre les limites de l'indépendance et la crise de cette société sénégalaise, contrastée, avec des inégalités sociales, schizophrénique, partagée entre « traditions » et modernité. Dix ans après la décolonisation, les liens rapprochés avec l'ancien colonisateur empêchent toute véritable liberté (La communauté Lébou a organisé un combat de lutte pour financer un mémorial à Charles de Gaulle, la malle devant contenir la recette recèle un fétiche composé d'ossements humains, un fantôme persistant du Général traduisant la relation fantasmatique – crainte, subie et désirée – à la France héritée de l'imaginaire colonial). Loin d'une vision simpliste, ce film vient questionner les déchirures d'une société dont les membres sont écartelés entre ici et fascination pour l'ailleurs, entre quotidien des quartiers pauvres de Dakar et représentation d'un Paris plus symbolique que réel, entre rêve et réalité. Il le fait avec ardeur, exubérance, insolence en s'appuyant sur des figures de la marginalité et du non-conformisme qui, loin des conventions sociales, de leur hypocrisie, troublent l'ordre. Avec son nom, *Touki Bouki* convoque avant tout la hyène, un animal ambigu, central dans les contes en Afrique de l'Ouest. « Hyène est mensonge, une caricature de l'homme. L'hyène ne sort que la nuit ; elle a peur de la lumière du jour, comme le héros de *Touki Bouki* – il ne veut pas se voir par la lumière du jour. Il est un menteur »⁸.

Filmés en extérieur, comme un *road movie* (les images de déplacements à moto puis en voiture sont nombreuses), les protagonistes traversent différents paysages (la brousse et ses baobabs, Dakar, ville kaléidoscopique avec ses banlieues populaires, son quartier colonial et son port) et des milieux divers qui dressent un panorama de la société sénégalaise tout en explorant les paradigmes de l'itinérance avec ses processus de dispersion et d'immersion. Se succèdent des scènes brutales et burlesques. Des scènes dont

⁷ Il faut rappeler que le Sénégal sous l'impulsion de Léopold S. Senghor et des relations à la France a accédé à l'indépendance sans lutte armée et a ensuite déployé un régime présidentiel fort, réprimant les revendications dans la mouvance de 1968.

⁸ « Entretien de June Giovanni avec Djibril Diop Mambety », *African conversations*, British Film Institute/Screen Griots, 1995.

les exagérations, l'absurdité, la parodie rappellent les comiques de situation des films africains, indiens⁹ ou du cinéma occidental (de Buster Keaton à Jacques Tati). Elles jouent du pouvoir donné au rire en Afrique, comme valeur cathartique et auto-dérision. Des figures, puisées dans l'imaginaire des contes et les mythes du cinéma, structurent le récit : la sorcière/griotte, un homme blanc en peau de bête descend de son arbre, fasciné par la moto, allégorie d'un « civilisé » ayant eu une révélation pour une Afrique « primitive » avec ses mirages paradoxaux d'une humanité originelle ou encore de Tarzan avec ses désirs de sauvagerie romantique qui finit par mourir dans une ambulance.

L'espace urbain devient théâtre, comme dans l'incroyable scène où Anta et Mory, sapés comme des stars hollywoodiennes, défilent en traction américaine dans les rues à l'architecture moderne du Plateau où ils sont salués par la foule comme un couple présidentiel (un plan monté avec les images documentaires d'un véritable défilé). Le quartier et son esthétique coloniale apparaissent alors tel un décor (accentué par l'absence de raccords entre les plans), imposé par d'autres, sans lien avec le reste de l'histoire de l'Afrique. Le Palais présidentiel est, lui aussi, une sorte de pastiche. Ces scènes ne sont pas sans évoquer les artifices de la société coloniale et la construction du sujet colonial à travers des injonctions au mimétisme, dont l'ambivalence a été pensée par Frantz Fanon ou Homi K. Bhabha¹⁰ (l'appropriation des cultures visuelles et politiques colonialistes européennes avec leurs propres rites donne au sujet colonisé un pouvoir sur le maître colon et détruit son autorité). Elles dénoncent la continuité du pouvoir et de l'autorité qui passent des colons aux hommes d'État africains sans changer de logique et le fantasme de la richesse et du pouvoir.

Les interactions entre le politique, le symbolique et le rituel dans la constitution de la sphère publique officielle sont exprimées telles la dialectique entre coercition et consentement, la carnalisation des échanges entre dominants et dominés postcoloniaux ou encore la logique de corruption mutuelle les unissant dans une même épistémè. Pour Mambety, les Africains ont « trahi les espoirs d'indépendance pour les fausses promesses du matérialisme occidental ». « Nous avons vendu nos âmes trop bon marché »¹¹.

Les références aux sacrifices rituels d'animaux semblent le confirmer. Alors qu'en Afrique de l'Ouest, le zébu participe aux rites de la médecine traditionnelle (il est offert à l'esprit qui en veut, au malade, son sacrifice est nécessaire à la guérison), des plans documentaires, très crus, montrent que les zébus sont désormais tués à l'abattoir. Cadrage serré et plans rapprochés accentuent cette mise à mort en masse et exposent l'effroi des bêtes soumises, attendant leur exécution et se vidant de leur sang, symboles des « conditions faites aux méprisés de ce monde, au sang des misérables »¹². Référence directe au

9 www.cairn.info/revue-presence-africaine-1998-2-page-173.htm

10 Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Payot, Paris, 2007, p. 147-158.

11 Frank Ukadike, *op. cit.*

12 Entretien d'Olivier Barlet avec Mati Diop à propos de 1000 soleils, article 7669 sur africultures.com – www.africultures.com/php/?nav=article&no=7975#sthash.Qed62fwC.dpuf

Sang des bêtes de Georges Franju (répandue dans le tricontinentalisme¹³). Ces images sont associées à la Place de l'Indépendance, avec ses immeubles blancs et neufs, comme une métaphore de l'Afrique exsangue, pillée par le monde comme par ses élites.

Le film se termine ainsi par une difficile question : Peut-on partir en Occident quand l'Afrique semble dépérir ? Les relations néocoloniales sont nommées avec un humour acerbe. Sur le pont de l'Ancerville, un couple de coopérants français pense tout haut : « J'ai dit le premier jour à mes élèves de mettre à la porte le néocolonialiste que j'incarne ! ».

La transfiguration de Dakar, de ses recoins, ses fractures, ses métamorphoses et ses chimères est d'autant plus forte que *Touki Bouki* joue de rapports complexes entre différents genres esthétiques (le western, les films d'Ousmane Sembene et Souleymane Cisse, la Nouvelle Vague). Il est construit sur une narration complexe, fragmentaire, une écriture paradoxale alliant superpositions et contrepoints, connotations multiples et ambivalence des images. Dès les premières minutes du film, tous les effets et moyens du cinéma des années 1970 sont utilisés : plans séquences lents, caméra subjective, plans panoramiques, cadrages très serrés, contre-plongées se succèdent, générant une vision morcelée et contrastée. Les plans sont montés en une architecture exigeante, un collage non conventionnel d'images (souvent des raccords secs) qui privilégie les tensions dynamiques. Des sauts, des collisions, des répétitions, des ellipses génèrent une ambiance obsessionnelle. Ces plans de boucles saccadées, hypnotiques sont très proches du jaillissement onirique et lyrique, le rêve est expression d'une interrogation intérieure.

Scènes et figures jouent le jeu d'incertitude entre le réel, l'imaginaire ou l'illusoire, un jeu d'illusions entre pensée et mirage, champ et hors champ, au gré d'espaces culturels composites. Des plans symboliques et allégoriques prennent une dimension poétique et lyrique voire inquiétante et cauchemardesque. Les symboles convient le spectateur à un raisonnement analogique, manifestent une ubiquité qui fait énigme, mettent en œuvre un langage parfois obscur et métaphorique, ils suggèrent une participation au jeu des forces vitales qui animent le monde. Avec sa convocation des énergies naturelles, sexuelles¹⁴, sociales, métaphysiques, ce film joue du jaillissement de métamorphoses au rythme échevelé des courses poursuites, des errances des héros partis à la recherche d'eux-mêmes.

L'ensemble tient par un enchevêtrement de sous-intrigues montrant que la vérité contient des dimensions multiples. Mais, plus précisément par sa fin, le montage de *Touki Bouki* ressemble à une spirale prise dans le grand cercle de « l'origine » symbolisée par des zébus aux larges cornes reliant le cosmos à la terre¹⁵. Cette puissance animale est

¹³ Voir Fernando E. Solanas, *La hora de los hornos* (1968), Eduardo Galeano, *Las veinas abiertas de america latina* (1971).

¹⁴ Pour analyser les enjeux des systèmes symboliques liés au sexe dans *Touki Bouki* (les relations homme/femme comme la question de l'homosexualité), les thèses de Judith Butler et l'introduction d'Achille Mbembe, *De la postcolonie*, Karthala, Paris, 2002, p. XXVII-XXX, peuvent être utiles.

¹⁵ Olivier Barlet, *Les cinémas d'Afrique noire, le regard en question*, L'Harmattan, Paris, 1996, p. 193.

ensuite transformée par celle de Mory sur sa moto à cornes, image incroyable d'une force animale et humaine motorisée, d'une chimère avec ses gris-gris. L'hybridité de la figure et son ambivalence sont des points de départ critique de l'œuvre¹⁶, elles transcendent le dichotomique, subvertissent les binarismes nature et culture, ancien et moderne, exposent l'ambiguïté postcoloniale du signe alliant recodage des signifiés, symbole de la transition et d'interactions d'actions complexes. Cette figure détient une force indomptée (et ce, même si la paire de corne est finalement brisée sous l'assaut des croyances *faitiches*¹⁷). Ce plan final témoigne de la position spirituelle et intellectuelle de Djibril Diop Mambety, l'homme est aussi lié aux forces naturelles et symboliques. Et la vie est une péripétie transitoire qui s'inscrit par de multiples rites de passage, en permanente création. La structure cyclique du film, composée de fragments qui viennent la fragiliser, fait écho aux cosmologies réfutant les oppositions manichéennes et les absolus métaphysiques et ontologiques, elle rappelle que le monde possède une diversité épistémologique.

Ainsi, *Touki Bouki* pense des systèmes dynamiques instables qui s'opposent à l'hypothèse d'équilibre unique pensée par la modernité occidentale. L'écriture cyclique demande un effort de synthèse et de réassemblage au spectateur, elle ouvre à une dynamique de l'imaginaire. Mais l'hétérogénéité intertextuelle du film montre que toute époque est une combinatoire de plusieurs temporalités. L'Histoire, tout comme le temps, devient la vérité de durées multiples, ses contradictions sont incarnées par un découpage de divers angles de la réalité sociale (traces, empreintes, fissures, séquelles, etc.). Autrement dit, le temps de l'expérience africaine n'est ni un temps linéaire, ni un simple rapport de succession, il est un emboîtement de présents et de passés.

L'histoire des sociétés africaines nous renvoie à l'idée d'une pluralité d'équivalents, et au fait qu'en tant que sociétés historiques, elles ne convergent pas nécessairement vers un point, une tendance ou un cycle unique, mais qu'elles recèlent en elles la possibilité de trajectoires fractionnées, ni convergentes, ni divergentes, mais imbriquées, paradoxales. « Il nous a alors semblé que ce qui distingue l'expérience africaine contemporaine des autres, c'est le fait que ce temps à l'état naissant est en train de surgir dans un contexte où l'horizon d'avenir est, aujourd'hui, apparemment fermé, alors même que l'horizon de passé s'est apparemment, éloigné et de futurs qui tiennent toujours leurs propres profondeurs altérant et maintenant toutes les précédentes »¹⁸.

Dans cet univers hybride qui est le sien, avec le sentiment d'y être étranger, Djibril Diop Mambety réévalue son ancrage social. Attaché à l'Afrique qu'il n'a jamais quittée, il affirme la nécessité de l'introspection et d'une individuation, l'idée de faire sa place en se définissant soi-même : sur la route, dans une traction aux couleurs bleu

¹⁶ Sur l'ambivalence du signe, voir *De la grammatologie* de Jacques Derrida, Minuit, Paris, 1967, dont la thèse fut reprise par les théories postcoloniales (notamment Bhabha) pour lesquelles la signification d'un signe n'est pas l'évocation d'une simple opposition entre ce qui est et ce qui n'est pas, elle en est la représentation simultanée.

¹⁷ Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, La Découverte, Paris, 2009.

¹⁸ Achille Mbembe, *op. cit.*, p. 37.

rouge blanc du drapeau américain « la rage de mon père est en moi maintenant », Mory, nu (le roi est nu), le poing levé bras tendu en révolte, un hommage aux Black Panthers (?), s'engouffre dans le monde. Si c'est bien à l'espace social que Mambety s'attache, c'est par le biais d'une quête et non d'un regard figé sur une tradition référentielle. Le non-conformisme pose à tous les questions de l'origine, il est un passage obligé pour penser le rapport à la tradition. Dès lors, le cinéaste n'explore pas le choc entre tradition et modernité mais l'espace qui les sépare et les relie, la dynamique intérieure d'une tension et les parcours des individus qui composent avec différents éléments¹⁹.

Touki Bouki, « objet difficile », métisse, résultat de la mise en tension d'éléments symboliques et esthétiques différents conduit à un retour sur les chocs et les collisions liés à la colonisation et la mondialisation. L'association de références narratives et symboliques génère des zones d'ambiguïté, de flottements, d'alternances entre plusieurs interprétations, instables et mouvantes. « Vous ne devez pas attendre que je coupe le patrimoine de l'esprit en morceaux et fragments. Un film est une sorte de réunion ; il est donner et recevoir. Tous ces éléments sont destinés à ouvrir les horizons, à rendre le film universel. Le film dépeint un drame humain. Ma tâche était d'identifier l'ennemi de l'humanité »²⁰.

Touki Bouki rappelle que les cultures, ne recouvrent jamais d'ensembles ensembles stables, même si ce fantasme flatte notre obsession des origines (et de l'authenticité). Ce sont les sociétés, c'est-à-dire des individus, des groupes et des classes sociales qui s'affrontent et se mêlent en échangeant ou en imposant des fragments des patrimoines dont ils sont consciencieusement ou non les porteurs. La représentation de l'autre n'est pas séparable de soi. Et réciproquement. Choix, sélections, impositions, emprunts mais aussi exclusions ou dépérissements réagissent toujours à des rapports de force et donc à des contextes historiques changeants dont on ne saurait faire abstraction si l'on désire saisir les mécanismes des métissages, leur alchimie imprévisible et leur déconcertante complexité. La différence et l'altérité peuvent également exister dans un même espace culturel, l'identité n'est pas fixe, mais ambiguë et en constante métamorphose.

Touki-Bouki nie les catégories et joue de l'ambivalence (entre deux, traduction, différence²¹), de la négociation d'instances contradictoires et antinomiques. Il fait surgir une histoire dialectique que seule l'ambivalence de la fiction peut faire ressortir. Il oblige aussi à repenser les présupposés hégémoniques qui réduisaient la production visuelle caractérisée comme non occidentale à une production immuable soit en retard sur ou imitative du modernisme occidental et de l'expérimentation des avant-gardes, sans avoir recours à des présupposés eurocentriques sur « l'altérité fondamentale » de l'Afrique. Les conditions spécifiques à la modernité sociale et artistique sont historique-

19 Olivier Barlet, « *Touki Bouki*: de quelle hyène parle-t-on ? », intervention lors du colloque d'hommage à Djibril Diop Mambety organisé aux 4e rencontres cinématographiques d'Hergla, 20 et 21 juillet 2008, *Africultures*, www.africultures.com/php/?nav=article&no=7975

20 N. Frank Ukadike, *op. cit.*

21 Terme de Jacques Derrida, conférence prononcée en 1968 à la Société française de philosophie.

ment déterminées et ne peuvent être examinées de manière profitable que par une étude minutieuse du contexte historique unique de chaque expérience moderniste sans nier les rapports de force géopolitique ou géoépistémique. Tour de force de narratif et technique avec son montage non conventionnel, son esthétique composite, son style allègre, altier, irrévérencieux, plein d'inventions et de désinvolture, ses représentations complexes, *Touki Bouki*, de par sa vitalité, sa fougue, est définitivement une performance politique qui oblige à ouvrir les yeux et fait réfléchir.

« L'Afrique est immensément riche en potentiel cinématographique. La tradition orale est une tradition d'images. L'imagination crée l'image et l'image crée le cinéma, nous sommes donc dans la lignée directe des parents de cinéma. Parlons de faire des films en Afrique. La motivation c'est toujours des photos de l'endroit où vous êtes né, l'endroit d'où vous venez »²².

²² N. Frank Ukadike, *op. cit.*