

Voix d'Afrique au cinéma un regard salutaire

Olivier BARLET *

**Le rapport à l'Autre et à l'ailleurs
est une "question intime,
terriblement intime". Ce détour
intérieur, projeté sur l'écran d'une
"passion", le cinéma africain,
dévoile cette tension propre :
la quête identitaire, toujours
inachevée, dans la décolonisation
du regard sur l'autre et sur soi...
un "regard salutaire".**

Lorsqu'on me demande pourquoi je me suis intéressé aux cinémas d'Afrique noire au point de passer quatre ans à en faire un livre et à la culture africaine au point de vouer aujourd'hui tout mon temps à la revue *Africultures*, je suis un peu gêné pour répondre : la question est intime, terriblement intime. C'est toute mon histoire personnelle qui se met à vibrer, mes interrogations, mes incertitudes, ma vie affective, mon rapport à ma culture, à mon origine. Si pourtant j'ose débuter cet écrit par ce genre de considérations, c'est que je ne peux différencier mon itinéraire de la question posée du rapport entre création et migration. Sans doute pour avoir vécu à quel point être créatif passait par un voyage dans un ailleurs culturel, tant géographique qu'intérieur. Sans doute pour avoir eu la chance de rencontrer les cinéastes africains, marqués par la migration permanente de leur culture et leur nécessité de passer eux-mêmes par un ailleurs.

Je m'explique. Enfant du siècle, j'ai dû moi aussi dépasser, non sans douleurs, le dogmatisme des visions et attitudes forgées dans le gauchisme puis dans le courant antiautoritaire post-soixante-huitard. Une fois tombées les illusions de la marginalité, se posait la question de ma place dans le monde, de mon appartenance à l'Histoire. Me reconnaître semblable à mes concitoyens me permettait non de les rejeter et de les mépriser du haut d'une différence affirmée comme nouvelle vérité, mais d'envisager une solidarité pour le changement social, non celui d'une élite mais de la société toute entière.

Cela ne pouvait aller sans le passage par l'Autre et par l'ailleurs. "Les hommes sont deux mains sales : l'une ne se lave qu'avec l'autre", dit un proverbe peul. L'Afrique m'a simplement aidé à trouver des repères,

* Rédacteur en Chef de la revue *Africultures*

à répondre à mes questions, à cesser de considérer que du passé il faille faire table rase. Un autre continent l'aurait peut-être aussi bien fait, mais il s'est trouvé que c'est l'Afrique qui, dans sa quête angoissée des origines, c'est-à-dire des valeurs sur lesquelles baser la survie de l'humain, m'a éclairé dans mon désir de mettre des mots sur ce que je ressentais : c'est le marronnage que je retiens de l'histoire de la traite négrière, c'est la résistance que je retiens de l'histoire coloniale, c'est le rire que je retiens de la dureté des conditions de vie constatée sur place... Je désire moi aussi résister contre l'inhumain, l'exclusion, la barbarie qui s'installe : les Africains ont une sacrée expérience à partager. Mais pour apprendre, il me faut extirper de mon regard prétendument universel ce qui remplace solidarité par pitié, compréhension par séduction, partage par projection...

Quête d'identité

Rien ne remplace le contact humain : c'est là que se joue l'émotion qui fait bouger, c'est lui qui fonde l'envie d'en savoir plus sur l'Autre, en somme de connaître son histoire et sa culture. Découverte de l'Afrique et passion pour le cinéma m'ont naturellement conduit à vouloir voir les films d'Afrique. Le voyage au Fespaco de Ouagadougou, formidable fête d'une ville entière autour des films d'Afrique projetés dans toutes les salles de la capitale du Burkina Faso, alliait amitiés et cinéma, rencontres et découvertes. Je reconnus dans les films d'Afrique une tension qui m'était propre, celle d'une quête de soi dans un monde où les modèles du pouvoir et du profit s'immiscent dans les moindres relations humaines. Sans plus pouvoir différencier ce qui était du cinéma et ce qui était de ma découverte générale de la culture africaine, je sentis que j'apprenais sans cesse, à la manière de ce que me disait un jour Flora Gomes, cinéaste de Guinée Bissau : " se poser la question, c'est déjà comprendre quelque chose ". Je comprenais que ma recherche identitaire ne pouvait se figer.

Après les Indépendances, les cinéastes africains, conscients de leur rôle sur un continent où l'oral prédomine sur l'écrit et où l'image reste le meilleur moyen d'atteindre le plus grand nombre, se sont attelés à une lourde tâche : décoloniser ! Il s'agissait de se réapproprier son espace et sa pensée. Et donc de représenter son peuple différemment que ne l'avaient fait les ethnologues européens : non un regard extérieur prenant l'Autre " comme un insecte ", comme le

disait Sembène Ousmane à propos de Jean Rouch et du regard ethnographique en général, mais un regard sur soi. Le problème n'est pas que l'ethnologue soit Blanc ou Noir : " La question du regard ethnographique, dit le cinéaste sénégalais Joseph Gaye Ramaka, n'est pas de savoir qui le porte mais quel est le contenu de l'ethnographie elle-même. Il faut savoir ce qu'on a envie de voir avant de savoir comment le regarder : l'Autre pour ce qu'il est et que je vais décortiquer ou bien l'Autre en ce que je me sens proche de lui et en ce qu'il est proche de moi ". Il s'agit de témoignage et d'écoute : " J'étais observatrice, je n'ai fait que les écouter. Je ne bougeais pas de ma place et j'ai tout filmé comme si j'étais celle à qui l'on s'adressait ", déclarait Safi Faye à propos de *Lettre paysanne* (1975), le premier long métrage tourné par une femme africaine.

Lorsque dans *Fad'jal* (1979), elle épouse en de longs panoramiques la brousse africaine, c'est pour s'arrêter finalement sur le travail des hommes. L'Afrique n'est plus un décor, elle est le lieu de l'activité humaine. A la pause, durant la récolte, les enfants se précipitent vers le grand-père :

" Grand-père, raconte-nous notre histoire à présent.
- Vous avez raison, vous devez la connaître. "

Fallait-il convoquer une Afrique précoloniale forcément mythique pour retrouver les valeurs qui puissent fonder une indépendance ? Ce fut l'ambiguïté du mouvement de la Négritude. Les cinéastes explorèrent une opposition entre tradition et modernité pensée comme une relation à un Occident vécu à la fois comme rêve et comme cauchemar, fascinant par sa réussite technique et repoussant par son inhumanité et sa prétention hégémonique d'universalité de son modèle.

Je ne pouvais que vibrer à une telle problématique, tant elle correspondait à mon ressenti dans un Occident qui me comblait tout en me déroutant. Face à la mondialisation et aux aspirations légitimes au bien-être et à l'individualité, les cinéastes se sont mis à explorer la crise que représente pour l'homme cette dualité entre une tradition structurante mais souvent rétrograde et aliénante et une modernité importée, facteur tant de progrès que de récession humaine et environnementale. Ils se sont confrontés à la crise politique que représentait les dictatures d'élites gonflées de mimétisme envers leur ancien colon et maître et les dramatiques conflits ethniques agitant des populations enclines à la projection sur son plus proche des

jeux économiques et stratégiques mondiaux. Ils sont peu à peu sortis du didactisme pour ouvrir les horizons de l'intimité, de la dérision, de l'inquiétude et du doute.

Transit par l'origine

Leur réponse passe souvent par la fabulation, non par passéisme ou académisme comme on leur reproche souvent, mais par souci de réécrire pour le présent la parole ancestrale, celle des mythes qui comportent les valeurs essentielles fondant l'humain. Aujourd'hui encore, pour traiter de la réalité algérienne et dénoncer l'intolérance, Mohamed Chouick choisit de raconter une fable dans *L'Arche du désert*. Pour proposer dans les relations hommes-femmes une "égalité dans la différence", le Malien Adama Drabo raconte une légende dogon dans *Taafe fanga* où les femmes prennent le pouvoir sur les hommes. Quant au Malien Cheick Oumar Sissoko, il se saisit d'un texte fondateur chrétien, *la Genèse*, et retranscrit en Afrique le combat fratricide entre Jacob et Hamor pour conjurer les affrontements ethniques...

Ce retour au mythe permet de dénoncer la tradition, norme érigée par des modernités accumulées venant remettre en cause les traditions successives. Relisons Deleuze : "La fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs" (*L'image-temps*, Ed. de Minuit).

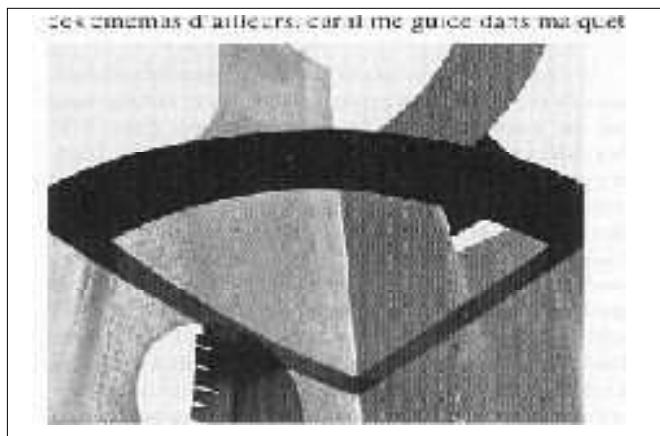
C'est ce rapport au politique qui m'intéresse dans ces cinémas d'ailleurs, car il me guide dans ma quête

identitaire : ce passage par l'origine, ces valeurs contenues dans les récits fondateurs et les mythes qui fondent l'humain, permet de retrouver l'énergie de vivre quand tout semble s'écrouler, confirme le sens de la vie et la direction à suivre si l'on veut bien les actualiser. Mais ce transit par l'origine, s'il est un passage obligé pour préciser ses repères, comporte le danger de l'intégrisme : figer, folkloriser, enfermer le mythe dans les normes d'une tradition sans évolution. En somme, le risque du repli sur soi, du nationalisme, de la bêtise.

Entre-deux

Les Africains comme chacun sont confrontés en permanence à ces thématiques. Pourtant, leur capacité d'intégrer l'Autre est bien supérieure à la nôtre. Sans doute parce que leur façon de résister à 500 ans de traite nérière, d'esclavage et de colonisation fut de développer le syncrétisme dans leur culture. Pour exister dans le monde, il leur faut aujourd'hui encore apprendre notre culture en même temps que la leur. Notre langue est leur langue officielle et/ou de communication. Ils nous connaissent bien mieux que nous ne les connaissons. Ce métissage culturel et l'errance historique des diasporas ont fait d'eux des spécialistes de l'entre-deux ! Où qu'ils se trouvent, ils sont exilés en leur culture. Ceux pour qui s'ajoute le déplacement géographique vivent l'ambiguïté d'un transit permanent : confrontés à une société qui cherche à les assimiler sans jamais les intégrer pour ce qu'ils sont et travaillés par le mythe d'un retour dont la réalité s'éloigne d'année en année, ils conservent, comme le notait Yamina Benguigui à propos de son admirable *Mémoires d'immigrés*, des cartons dans le couloir en sachant parfaitement qu'ils ne les utiliseront plus (1).

Mais cet entre-deux a toute la richesse du doute et de l'incertitude qui font bouger. Les immigrés sont confrontés en permanence à une demande d'authenticité dans leur expression artistique de la part du pays d'accueil, une demande d'autant plus hypocrite qu'elle est davantage recherche de séduction que de compréhension et qu'elle masque une mise à l'écart en enfermant l'Autre dans sa différence tout en proclamant son intégration. Comment dès lors se définir si ce n'est en affirmant une origine sans s'y figer pour, fort de ces références, revendiquer ce que l'on est dans l'ici et le maintenant ? On a ainsi vu le mouvement



immigré passer d'une revendication du droit à la différence au rejet de l'enfermement dans cette différence pour être enfin considéré comme Monsieur tout le monde, au même titre que chacun. Ce sont ainsi surtout les cinéastes africains vivant en France (souvent parce qu'il est extrêmement difficile de faire du cinéma en restant basé dans leur pays, dans l'isolement et loin des sources de financement) qui revendentiquent de faire du cinéma et non du cinéma africain : ils refusent l'étiquette de cinéaste africain qui les enferme dans un genre trop normé, pour être enfin considérés comme cinéastes "tout court".

En refusant les étiquettes et en explorant toujours davantage leur entre-deux culturel, ils m'encouragent à rejeter l'enfermement identitaire. En décrivant dans le cinéma afro-américain, le *black british film* ou les réalisations afro-françaises qui commencent enfin à pouvoir émerger (c'est-à-dire qui trouvent, phénomène nouveau, le financement nécessaire) l'expérience d'une communauté minoritaire qui sans cesse doit se reconstruire une image face aux dénégations de l'Autre, ils affirment que l'identité est un processus jamais terminé et que c'est le processus qui est l'objet de la quête.

Le nègre des Blancs

Ce regard sur soi qui passe si souvent par une dérision sur le regard de l'Autre agit comme révélateur, remettant en cause les représentations de soi, largement inspirées des représentations que l'Autre se fait de soi. Il s'agit en somme d'extirper le nègre du Noir et le bougnoul de l'Arabe, c'est-à-dire de remettre en cause les imaginaires de ceux qui produisent la représentation commune de l'Afrique et des Africains, mais que ceux-ci intègrent malgré eux comme tout message dominant. Le dernier film de l'Ivoirien Henri Duparc, *Une couleur café*, décrit les tribulations rocambolesques d'un immigré africain polygame dans ses aventures amoureuses et ses confrontations avec l'Administration. La salle se tord de rire, Européens et Africains confondus. Tous les clichés sont évoqués : le film va-t-il les renforcer ou les exorciser en les regardant en face ? Le public africain qui sait rire de lui-même ne s'y trompera pas mais l'ambiguïté demeure pour un public occidental qui risque de se gausser de l'Autre.

A l'opposé, le très beau *Waalo fendo* du Noir algérien Mohamed Soudani (1997) décrit en de superbes images intimistes la réalité de l'immigration. La

violence est évoquée par touches, des récits sont menés à la première personne, le vécu est ressenti dans sa dureté tandis que la chaleur du groupe permet de survivre dans "le pays où le sol gèle", traduction du titre. Un montage sensible et sensé entremêle vie et mort, blues et énergie de vivre...

Si ce film était une fiction, peut-être serait-il moins bien accepté. Idrissa Ouedraogo, cinéaste burkinabé confirmé, prix du jury à Cannes 90 pour *Tilai*, n'a pas encore digéré l'expérience du *Cri du cœur* (1994). La critique a surtout porté sur l'invraisemblabilité du couple d'immigrés, tout simplement parce que présentés comme "normaux" (classe moyenne, bien habillés, parlant correctement le français etc), ils ne correspondaient pas à l'image que l'on s'en fait. Rapelons l'intrigue. Un jeune Africain venu vivre en France, Moctar, est obsédé par une hyène qu'il croit voir évoluer dans les rues de Lyon. Ses parents s'inquiètent, l'emmènent voir un psychologue, ont peur qu'il leur attire des ennuis : "On est des étrangers ici, lui dit son père (Alex Descas). Tu comprends pas qu'il faut savoir rester discret". Sa rencontre avec un marginal joué par Richard Bohringer lui ouvre une autre compréhension, situant la hyène non comme une tare mais comme l'intervention de son inconscient : "Il y a des millions de gens qui croient à la Vierge Marie ; il y en a même qui l'ont vue ! Toi, tu vois des hyènes, c'est tout !". Il finira par la voir lui aussi lorsque Moctar ouvre le cercle de feu où il l'a capturée. Symbolique de la relation contradictoire de l'enfant à l'Afrique, la hyène, avant de disparaître, prend les traits de son grand-père.

Le réalisateur reconnaît lui-même que son film peut avoir des défauts, notamment d'être "peut-être trop démonstratif", mais regrette qu'il soit jugé en comparaison avec son travail antérieur. Les critiques sont déçus par une caméra "qui ne parvient pas à retrouver sa grâce africaine" (2), et lui conseillent de "rassembler ses esprits pour reprendre une route désormais dégagée" (3). Cet Africain devrait faire du "cinéma africain" et ne pas "quitter les paysages et les villages de son pays" puisqu'il parvenait si bien à "nous enchanter dans ses précédents films" (4). Le film, restreint à deux salles, ne fera que 1180 entrées à Paris en première semaine.

Vieille histoire en somme : chaque fois que je cherche à enfermer l'Autre dans une différence, j'ai tendance à l'imaginer tel que j'ai besoin qu'il soit.

L'ironie d'un Ouedraogo qui situe au premier plan deux balayeurs des rues non pas Noirs mais Blancs est salutaire : elle met l'accent sur un impossible bien français, cet impossible pour un acteur noir d'être autre chose que le Noir de service, cet impossible pour un réalisateur de distribuer les rôles sans s'arrêter à la couleur de la peau. Il n'y a que des comètes du cinéma français comme une Claire Denis pour oser faire tenir des rôles " normaux " par des Noirs (par exemple le gynécologue dans *Nénette et Boni*).

On est loin de cette banalisation du rapport : entre création et migration, la relation reste marquée par les représentations dominantes. Abordant tout d'abord les cinémas d'Afrique comme un objet, s'est vite imposée à moi la nécessité d'inverser mon regard, de déconstruire les représentations, de considérer l'Autre comme un sujet qui me parle de lui avec son propre texte au sens bakhtinien du terme, et par conséquent aussi de moi. Ce n'est qu'ainsi que je pouvais envisager les solidarités auxquelles j'aspire, dans ce double mouvement qui suppose, comme l'écrit Claude Liauzu, " qu'on reconnaîsse à l'Autre une part de soi mais aussi que l'on reconnaîsse en soi une part de l'Autre " (5).

Des voix d'Afrique et des voix immigrées s'élèvent dans le cinéma comme dans les autres expressions artistiques pour proposer un autre regard sur soi, une roue de secours pour cette société qui refuse avec tant de force sa multiculturalité au risque de se détruire elle-même. Il serait dommage de ne pas les écouter.

■

(1) Cf. son interview dans *African Cultures* n°2, *Les Africaines*, nov. 1997.
 (2) Olivier de Bruyn, *Hyène de vie*, in : *Les Inrockuptibles* n°4, 5 au 11 avril 1995.

(3) P.M. in : *Le Monde* du 6 avril 1995.

(4) C. Helffer, in : *Le Monde de l'Education*, mai 1995.

(5) Claude Liauzu, *Race et civilisation - L'Autre dans la culture occidentale - Anthologie critique*, Syros 1992.

Olivier BARLET est l'auteur du livre : *Les Cinémas d'Afrique noire : le regard en question* (Ed. L'Harmattan) qui a obtenu le Prix Art et Essai du CNC en 1997 et rédacteur en chef de la revue mensuelle *African Cultures* (Ed. L'Harmattan).

Annexe Des films africains sur l'immigration

L'immigration africaine en Europe :

- *Afrique sur Seine*, premier film fait par des Africains étudiants de l'IDHEC, notamment les Sénégalais Paulin Soumanou Vieyra et Mamadou Sarr (1957, 21').
- *Bako, l'autre rive*, du Guinéen Cheick Doukouré et du Français Jacques Champreux (1978, 109') sur la plongée dans la misère des clandestins.

- *Bouzié*, de l'Ivoirien Jacques Trabi (1996, 27') : un immigré fait venir sa mère, ce qui ne va pas sans problèmes.
- *Concerto pour un exil*, de l'Ivoirien Désiré Ecaré (1967, 46'), sur la question du retour.
- *Jenima and Johnny*, du Sud-Africain exilé à Londres Lionel Ngakane (1963, 29'), un classique sur la tolérance entre deux enfants noir et blanc.
- *La Noire de...*, un des premiers films du doyen du cinéma africain, le Sénégalais Ousmane Sembène (1966, 60'), sur la déshumanisation d'une domestique africaine.
- *La Passante de la Sénégalaise Safi Faye* (1972, 10') sur une étudiante africaine à Paris séduisant un Européen et un Africain.
- *Laafi*, du Burkinafoulé Pierre Yaméogo (1991, 98') se déroule en Afrique mais traite de la fuite des cerveaux (les étudiants qui restent en France après leurs études).
- *Le 1^{er} commandement* du Guinéen Mama Keïta (1997, LM) : un jeune métis poursuit son père pour connaître son origine.
- *Le Clandestin*, du Congolais RDC José Laplaine (1996, 15') : la poursuite burlesque d'un clandestin par un policier noir.
- *Le Cri du cœur*, du Burkinafoulé Idrissa Ouedraogo (1994, 85') - cf article.
- *Les Bicots nègres nos voisins* (Med Hondo, 1974),
- *Les Princes Noirs de St Germain des Prés*, du Sénégalais Ben Diogaye Beye (1975, 14'), satire d'une jeunesse africaine débarquant sans argent à Paris et cherchant à séduire.
- *Lumière noire* (Med Hondo, d'après Didier Daeninckx, 1995), qui évoque les charters de Maliens.
- *Nationalité immigré*, du Mauritanien Sidney Sokhona (1974), pamphlet contre le racisme.
- *Octobre*, du Mauritanien Abderrahmane Sissako (1992, 38') : un étudiant africain va quitter la Russie, sa copine russe est enceinte...
- *Paris c'est joli* (Inoussa Ousseini, Niger, 1974, 18') : la clochardisation d'un immigré.
- *Perle Noire*, du Congolais RDC Joseph Kumbela (1994, 27') : un Français oblige sa femme africaine à se prostituer.
- *Soleil O*, du Mauritanien Med Hondo (1969, 102'), une dénonciation du racisme.
- *Toubab ti*, du Sénégalais Moussa Touré (1991, 100'), une découverte humoristique de l'Europe.
- *Waalo Fendo* (Mohamed Soudani, 1997) - cf article.
- *Watani, un monde sans mal* (Med Hondo, 1997, LM) : immigration et esclavage.

Sur le mouvement des sans-papiers :

- *D'une brousse à l'autre*, de Jacques Kébadian (1997, 103') : l'itinéraire d'un sans-papier entre le Mali et la France.
- *La Ballade des sans-papiers* de Samir Abdallah et Raffaele Ventura (88 mn) suit frénétiquement la chronologie harassante des sans-papiers .
- *Carnet d'expulsions* de Philippe Baque et Arlette Girardot (52 mn) se déplace au Mali pour aborder le retour des expulsés.
- *Histoires africaines* de Jacques Kébadian qui montre à quel point le départ pour aider la famille à distance est une tradition et un devoir permettant aux hommes d'acquérir une dignité.
- *Nous, sans-papiers de France* (1997, 3') : un manifeste dit par Madjiguène Cissé.

Sur l'immigration en Afrique :

- *Aube noire*, du Nigérien Djingarey Maïga (1983, 90') : les démêlés familiaux d'un Nigérien épousant une Togolaise chrétienne et monogame.
- *Pawéogo (l'émigrant)* du Burkinafoulé Sanou Kollo (1983, 82') sur les causes et les échecs de l'immigration.
- *The Foreigner* (Afrique du Sud, Zola Maseko, 1997, 13') sur la xénophobie à l'encontre des nouveaux immigrés africains en Afrique du Sud.
- *Le Retour d'un aventurier*, de Mustapha Alassane (Niger, 1966, 34') : de retour des Etats-Unis, un Nigérien transforme un village en western.
- *Moi un Noir*, du Français Jean Rouch (1957, 73'), réalisé par les immigrés nigériens en Côte d'Ivoire.