

Des cinéastes habités par l'Afrique

Qu'il s'agisse du cinéma français ou des films de réalisateurs d'ascendance africaine, le Septième art a du mal à rendre compte de la relation au pays d'origine comme de la réalité immigrée. Pourtant, les cinéastes africains développent depuis quelques années des stratégies pour documenter et réfléchir leur vécu partagé entre là-bas et ici.

En dehors de quelques films, le cinéma français semble indifférent ou aveugle : d'une part, l'immigration est rarement prise comme sujet à part entière ; d'autre part, comme l'ont récemment souligné les revendications du collectif Égalité, la visibilité des cultures immigrées aussi bien que des immigrés eux-mêmes est limitée à de très rares cas et n'échappe pas aux clichés de rigueur. Le cinéma français rejoue ainsi la contradiction fondamentale du rapport à l'immigré, ancien colonisé dans une culture assimilationniste : l'intégration étant pensée comme le fait de se fondre dans un ensemble en gommant sa culture d'origine, les spécificités culturelles des citoyens sont hors-sujet. Les producteurs suivent ce qu'ils croient être l'absence de demande du public et mettent de côté les scénarios, en confondant souvent prise en compte de la présence immigrée et discours social rébarbatif.

Plus encore, les acteurs d'ascendance immigrée (ou français n'ayant pas la peau blanche comme les Antillais) se voient confinés aux rôles stéréotypés réservés à leur position sociale ou imaginaire : ouvrier (de toute façon rare au cinéma), femme de ménage, nounou, prostituée, domestique, videur, musicien, danseur, etc. Il n'y a que de rares cinéastes, comme Claire Denis dans *Nénette et Boni* (1996), pour faire jouer à un acteur noir, Alex Descas, le rôle d'un gynécologue sans que sa couleur de peau n'intervienne spécialement dans le scénario, ou plus récemment le rôle d'un médecin dans *Trouble every day* (2001). Lorsque, dans *Romuald et Juliette* (Coline Serreau, 1988), la femme de ménage noire (Firmine Richard) accueille chez elle le PDG (Daniel Auteuil) parce qu'il a des ennuis, c'est encore une immigrée qui se met au service du Blanc.

Leur image est récupérée pour être mise au service d'intentions qui les dépassent : faire-valoir, touche exotique, trait d'humour, repoussoir, sexe-symbole, alibi social, figure ancestrale... Isaach de Bankolé est, dans *Vanille fraise* (Gérard Oury, 1989), associé à la glace à la vanille et raconte hilare qu'il devient blanc quand il a des crises d'asthme. Son discours est truffé de proverbes prétendument africains ("*Celui qui n'a pas encore traversé la rivière ne doit pas se moquer de celui qui se noie*") prononcés avec un fort accent. Il a trois femmes qu'il qualifie de

par **Olivier Barlet**, critique de cinéma et rédacteur en chef de la revue *Africultures**

* Dernier ouvrage publié : *Les cinémas d'Afrique noire : le regard en question*, L'Harmattan, Paris, 1996.

“marmites” et indique qu’elles l’attendent le soir “*l’une avec mes pantoufles, l’autre avec ma robe de chambre, la troisième avec mon journal*”. Ce qui permettra à Sabine Azéma de lui dire ensuite : “*Tu es différent !*” Le même Isaach de Bankolé incarne des personnages machos, dans *Black mic mac* (Thomas Gilou, 1986) ou *Les Keufs* (Josiane Balasko, 1987). Nous sommes encore loin d’un cinéma qui ne prendrait le particularisme de ces acteurs que comme un simple moyen de représenter la pluralité de notre société.

Le cinéma français ne fait ainsi que refléter un malentendu permanent dans notre rapport à l’immigré : volonté d’assimilation et en même temps mise à distance. L’intégration ne va pas jusqu’au métissage culturel, en parfaite continuité avec le cinéma colonial qui le présentait comme un danger pour sa propre intégrité⁽¹⁾. Le mélange des corps est peu montré, les couples font preuve de peu d’amour. Pourtant, le Noir est objet du désir, de la part de judéo-chrétiens frustrés dans leur rapport au corps par le refoulement des pulsions, les normes conjugales, l’utilité sociale des comportements. La projection exotique envers le supposé état sauvage du Noir mêle la banane et la machette : éternelle contradiction entre un grand enfant bon sauvage rassurant qui ne demande qu’à être éduqué (civilisé) et un archétype de brutalité sauvage inquiétant voire effrayant.

Seuls des films à petits budgets traitent d’immigration

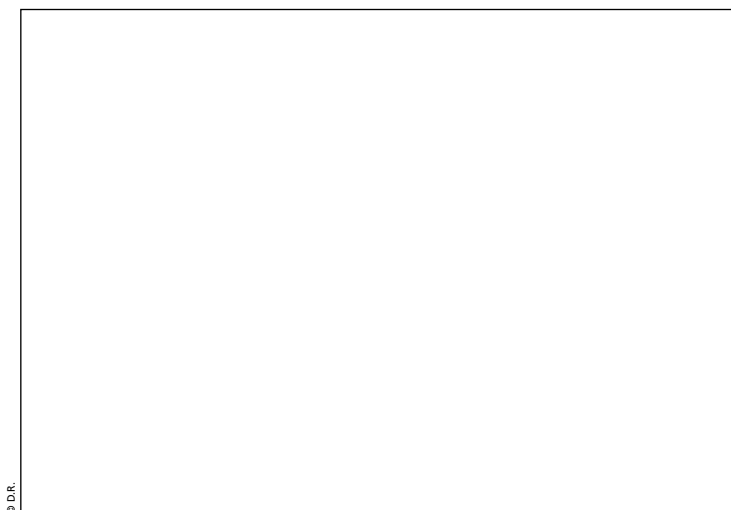
C’est certainement Claire Denis qui théorise avec la plus grande acuité cette relation ambiguë, tout d’abord dans le contexte colonial (*Chocolat*, 1988), puis actuel dans *S’en fout la mort* (1990) et *J’ai pas sommeil* (1994). Exacerbant le regard sur le corps noir et son instrumentalisation aliénante, elle met également en scène son affranchissement. Les couples de ces films échappent aux normes et ne constituent aucunement un facteur d’intégration ou de promotion sociale comme c’était le cas dans *Les Keufs* ou *Romuald et Juliette*. La rencontre des différences ne les dilue pas, mais les met en exergue, comme des richesses à partager⁽²⁾.

De leur côté, les films faits par des réalisateurs d’ascendance africaine n’abordent que peu la condition immigrée parce que leur financement le leur interdit ! À la différence de l’Angleterre, où les autorités municipales londoniennes – le Greater London Council – avaient, avant que Margaret Thatcher ne les démantèle, favorisé l’émergence de *workshops* cinématographiques où pouvaient s’exprimer les communautés immigrées (ce qui avait finalement fait école avec le Black British Film), la France a toujours considéré que les Africains devaient tourner en Afrique et en a fait un critère sélectif pour le Fonds Sud, guichet interministériel de financement des films où les cinéastes d’origine afri-

1)- Olivier Barlet, “De la phobie du métissage à l’ambivalence au cinéma”, in *Africultures*, n° 43, dossier “La colonie revisitée”, L’Harmattan, décembre 2001.

2)- Frédéric Darot, *Représentations de Noirs dans le cinéma français contemporain*, DEA d’études cinématographiques, 1997.

caine peuvent s'adresser au même titre que les autres cinéastes de la "zone de solidarité prioritaire". Et cela bien que le premier film africain se dénomme *Afrique sur Seine* et fut réalisé par des étudiants noirs de l'Idhec (Paulin Soumanou Vieyra et Mamadou Sarr, 1957). Les rares longs métrages à émerger sur ce sujet ne se feront donc qu'avec de très faibles budgets. *Soleil O* (Med Hondo, 1969), dénonce le racisme quotidien, de même que *Nationalité immigrée* (Sidney Sokhona, 1974) ou *Bicots nègres nos voisins* (Med Hondo, 1974). *Bako, l'autre rive* (Cheick Doukouré et Jacques Champreux, 1978) est une plongée dans la misère des clandestins alors que *Toubab bi* (Moussa Touré, 1991) raconte une découverte humoristique de la France plurielle et que *Le Cri du cœur* (Idrissa Ouedraogo, 1994) explore la relation imaginaire d'un enfant immigré à l'Afrique. *Lumière noire* (Med Hondo, 1995) évoque les charters de Maliens, et dans *Le 11^e commandement* (Mama



Walo Fendo,
de Mohamed Soudani
(1997).

Keïta, 1997), un jeune métis poursuit son père pour connaître son origine. *Watani, un monde sans mal* (Med Hondo, 1997) rapproche la problématique immigrée de celle de l'esclavage, tandis que *Walo Fendo* (Mohamed Soudani, 1997) décrit à la manière d'un blues la condition immigrée en milieu urbain.

Confrontés à l'enfermement dans le regard de l'Autre, les cinéastes afro-européens ont dû développer des stratégies. Alors que dans les années quatre-vingt, l'antiracisme avait revendiqué "le droit à la différence" pour rejeter l'universalité dévorante de la culture dominante, dans les années quatre-vingt-dix "le droit à l'indifférence" revendique le fait d'être considéré comme "monsieur tout-le-monde" dans une société acceptant de se reconnaître plurielle.

On retrouve bien sûr le même mouvement au cinéma, reflet du monde. Dans les années quatre-vingt, une certaine reconnaissance des



3)- Olivier Barlet,
"La critique occidentale
des images d'Afrique",
in *Africultures*, n° 1, dossier
"La critique en questions",
octobre 1997, pp. 5-11 ;
"Cinéma d'Afrique noire :
le nouveau malentendu",
in *Cinémathèque*, n° 14,
automne 1998,
Cinémathèque française,
Paris, pp. 107-116.

films d'Afrique se fait jour, alors même que le cinéma occidental est à la recherche d'un "supplément d'âme" face à la menace télévisuelle. Des films comme *Yeelen* (Souleymane Cissé, 1987) ou *Tilai* (Idrissa Ouedraogo, 1990) obtiennent le prix du Jury à Cannes et un succès certain en salles. Mais cette reconnaissance masque une méconnaissance : la projection exotique joue à fond et on loue des films "primitifs, contemplatifs, naïfs, ingénus" etc. Lorsque dans les années quatre-vingt-dix, les banlieues explosent et que la crise s'installe, l'exotisation de l'autre n'est plus de mise. Le public cherche le miroir de sa propre crise ailleurs, notamment dans le cinéma asiatique qui sait trouver dans une forme nouvelle l'expression des brisures identitaires, et délaisse les films d'Afrique qu'il juge trop ruraux, désuets et passésistes⁽³⁾.

Comment échapper aux étiquettes ?

Dans un cas comme dans l'autre, les films d'Afrique ne sont pas considérés pour ce qu'ils sont, mais tels qu'on a besoin qu'ils soient. Confrontés au regard occidental réducteur, les cinéastes ont tenté d'échapper à la catégorisation et à l'enfermement dans un genre : ils se sont réclamés d'un statut indifférencié : "cinéastes tout court" – ce sont des cinéastes, ils font du cinéma. Ce qui fut à la source de nouveaux malentendus : alors que chacun explore ses racines, cette indifférenciation ne pouvait tenir compte des spécificités qui définissent l'originalité ; de plus, renier les contingences culturelles tendait à les situer en dehors des rapports de force postcoloniaux.

Comment s'en sortir ? Comment être soi-même et échapper à l'étiquetage ? Et comment rendre compte d'une identité hybride, de cet entre-deux culturel que vivent tous les cinéastes, ce que le Guinéen Gahité Fofana exprime en disant : "*Je vis à Conakry, mais j'habite à*

L'Afance,
d'Alain Gomis (2001).



© D.R.

Paris.”⁴⁾ Comme l’écrivain congolais Tchicaya U Tam’si qui vivait en France, mais lançait : “*Le Congo m’habite*”, ils sont profondément marqués par l’état de l’Afrique aujourd’hui. Vivant dans un transit physique et culturel permanent, n’étant ni d’ici ni de là-bas, ils ne peuvent se rattacher à une vision figée de l’identité, pourtant encore largement revendiquée sous de multiples formes. Au contraire, pour sortir des simplifications réductrices, ils cherchent à complexifier le rapport à l’Afrique en brouillant les repères. Le métis qui cherche son père dans *Immatriculation temporaire* (Gahité Fofana, 2001) aurait pu le trouver rapidement s’il avait mené son enquête sans tenir compte de son environnement. Mais les choses ne sont pas aussi simples : le récit adopte son incertitude, l’image reflète le flou des rapports. Il lui faudra partager la vie de jeunes marginaux, prendre des risques avec eux, pour entrevoir les pistes qui le mèneraient au fond de sa recherche.

Les films actuels des cinéastes noirs-africains de la diaspora reflètent ce souci de laisser flotter le personnage sans en faire un modèle ou le symbole emblématique d’une cause. El Hadj est, dans *LAfrance* (Alain Gomis, 2001), un étudiant sénégalais qui avait construit sa solidité sur le projet de revenir au pays après ses études pour y enseigner et contribuer à son renouveau. Il se gorge de phrases des héros de l’indépendance et de la décolonisation. Se retrouvant sans papiers pour avoir trop tardé à les renouveler, il perd cet équilibre théorique et dérive comme le Samba Diallo de *L’Aventure ambiguë*, le célèbre roman de Cheik Hamidou Kane que tout jeune élève sénégalais étudie au lycée. Cela le conduira au bord du suicide, alors même que, profondément déstabilisé, il perd ses valeurs. Lorsqu’il reprend pied, c’est pour partager ce que lui dit une femme du foyer d’immigrés : “*Chez moi, c’est là où j’ai les deux pieds !*” C’est la revendication citoyenne qui permet de s’affirmer dans la société d’accueil, et c’est en sortant de l’autochtonie que l’on naît comme sujet.

Il est frappant que la caméra de *LAfrance* se rapproche tant du corps de l’immigré : cette sensualité sans érotisme pour la peau noire manifeste et revendique l’appartenance à un corps plus large, le corps social, la société d’accueil. Cet ancrage est permanent dans les films réalisés en France. Le métis Zeka Laplaine, qui joue lui-même le personnage principal de son film (*Paris (xy)...*, 2000), est un “monsieur tout-le-monde”, qui bosse trop, délaisse sa femme blanche de temps en temps pour une maîtresse noire, traîne un peu trop au bistrot... Lui aussi flanche, quand sa femme, excédée par le report de vacances prévues depuis longtemps, le quitte avec leurs deux enfants. Il erre entre son machisme naturel et sa velléité de changement, consulte les copains, va voir un marabout, fait des faux-pas, tente des réconcilia-

4)- *Africultures*, n° 45, dossier “Cinéma : l’exception africaine”, L’Harmattan, février 2002, p. 33.

Les films réalisés par des Africains cherchent à échanger sur ce qu’ils sont, ce qu’ils ressentent de chances comme de brisures dans leur culture en morceaux, dans leurs identités partagées.

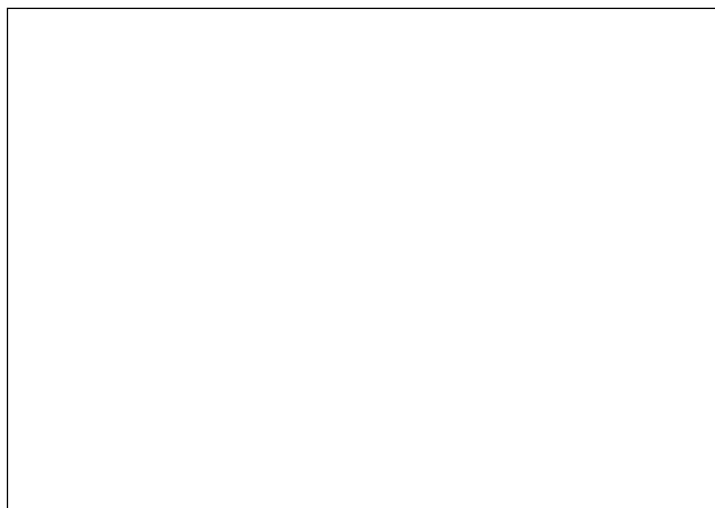
tions ou bien laisse tomber, bref la vie toute banale, et c'est ce qui fait la force de ce film très humain qui n'existe pas tant par son sujet que parce qu'il dévoile de présence dans les aléas de la vie. Un bout de condition humaine bien partagée, saisie dans l'instant présent, et dont la simplicité confère à son spectacle une véritable force poétique.

Filmer l'errance, montrer le vide

Le but ? Affirmer l'humain. Loin des grandes démonstrations, ces films jouent la carte de l'intime pour révéler un rapport au monde. L'Afrique n'y est pas globalisée : elle est une de ces Afriques particulières, le destin d'un individu dans ses relations, en un lieu et un temps donnés. L'africanité des films d'Afrique est aujourd'hui de se situer là où on ne les attend pas ! *Bye bye Africa* (Mahamat Saleh Haroun, 1999) débute à Bordeaux dans un lit : le téléphone sonne et le réalisateur (qui joue ici encore son propre rôle) apprend le décès de sa mère au Tchad. Le film est à la première personne et, partant de ce voyage au pays forcément dominé par la question de la mémoire, explore l'état des salles de cinéma à N'Djamena autant que la difficulté d'y faire un film (qui se serait appelé *Bye bye Africa*), c'est-à-dire la question de savoir de quelle image a besoin aujourd'hui l'Afrique. Le film balance entre le dépaysement – dans ce pays où “*la guerre est devenue une culture*” – et l'ailleurs de l'exil, de la même façon que tout Africain de France ne peut que se sentir déplacé en lui-même. Ce réalisateur, qui se trouve être africain, partage avec le spectateur ses propres pertes d'identité, ses propres manques, ce vide qui marque une histoire de l'errance, un vide qu'il ne peut combler mais qu'il tente de cerner pour se définir dans le présent.

Obsédé par cette mémoire absente, Haroun en finira même par donner sa caméra au jeune de *Bye bye Africa*, dans l'espoir qu'il lui

Bye bye Africa,
de Mahamat Saleh Haroun
(1999).



© D.R.

transmette des images d'Afrique... Il faut vivre cette errance et connaître les exclusions et les rejets pour ressentir ce vide et pouvoir le retranscrire au cinéma. Les films sur l'Afrique des cinéastes français, aussi honnêtes et humbles soient-ils dans leur désir de capter une réalité africaine, sont des films du plein : ils saisissent l'anecdote, la relation, la sociologie d'un environnement qu'ils découvrent, et les illustrent en images. Ils cherchent à transmettre ce qu'ils ont compris. Les films réalisés par des Africains cherchent à échanger sur ce qu'ils sont, ce qu'ils ressentent de chances comme de brisures dans leur culture en morceaux, dans leurs identités partagées. Et cela dans une douloureuse et prégnante conscience des enjeux et des misères de leur continent. Le Tchad, encore, avec *Daresalam* (Issa Serge Coelo, 2000) : deux amis partagent la même révolte et s'engagent dans la résistance armée. Entre mirages révolutionnaires et réalité des compromissions, ils prendront des voies opposées. Même si l'un est plus intègre que l'autre, jamais le cinéaste ne juge ses personnages, n'élit le bon au détriment du mauvais. Ce qui lui importe est ailleurs : non leur singularité qui les divise, mais ce qui les unit, ce en quoi ils restent semblables. Car face à la guerre qui pervertit, seul le sentiment d'appartenance à l'humanité permettra de retrouver pacifiquement une place dans le monde.

La violence, l'Afrique connaît. Son histoire en est pétrie. Elle la traîne comme un boulet sur les chemins du monde chaque fois qu'on lui refuse d'être un *alter ego*, un semblable. C'est la dignité humaine qui est en cause et c'est elle qu'il faut mettre en avant en rappelant combien elle a été et est encore bafouée. Esclavage, colonialisme, apartheid : ce triptyque de la douleur continue de jeter ses filets sur la pensée et de ronger la dignité. Le travail de mémoire est essentiel pour restaurer l'être humain. Ce n'est pas un devoir mais une nécessité : le problème n'est pas la culpabilité et la repentance du bourreau. Ce n'est pas une question morale mais un travail sur soi. Quand la caméra d'*Asientos* (François Woukoache, 1995) longe les murs nus de la maison des esclaves de Gorée à la recherche de l'impossible mémoire, ce n'est plus pour dénoncer mais pour s'interroger. Lorsque les rois négriers trafiquent dans *Adanggaman* (Roger Gnoan Mbala, 2000) avec les esclaves capturés par les amazones, c'est une véritable introspection historique qui s'impose, un tabou qui est levé. Quand les Noirs de *Fools* (Ramadan Suleiman, 1997) voient à quel point ils ont intégré la violence de la société d'apartheid et le travail qu'il leur faut pour

© D.R.

Immatriculation temporaire,
de Gahité Fofana (2001).



s'en débarrasser, c'est un cinéma qui délaisse une position victimaire d'esclave échappant à toute autocritique et prend le passé à bras le corps pour préparer l'avenir.

Un nouveau cinéma de l'intime

C'est un cinéma qui refuse de rester dans la logique d'une fatale castration pour explorer ce qui y a conduit et les conséquences pour l'inconscient de toute cette violence. Les combats fratricides, qui déchirent la planète et n'épargnent pas – au Rwanda, au Liberia ou ailleurs – une Afrique qui croyait que la barbarie était occidentale, obsèdent les cinéastes. Un Cheick Oumar Sissoko va même jusqu'à se saisir du texte fondateur d'une civilisation et d'une religion qui n'est pas la sienne pour tenter d'en comprendre les causes : dans *La Genèse* (1999), il en appelle lui aussi à un travail sur soi, cette lutte avec Dieu de Jacob qui ne laisse pas indemne.

Cela passe par la responsabilité, tant dans les relations hommes-femmes que dans le rapport à l'Afrique ou à la société d'accueil : ce nouveau cinéma joue l'intime, l'introspection du quotidien, cet entre-deux culturel, plutôt que de se fixer sur une identité impossible à cerner, une authenticité qui se révèle toujours être le fantasme de l'autre.

La responsabilité, c'est prendre sa place dans le monde, se positionner, se solidariser avec tous ceux qui résistent à l'uniformisation. Ce cinéma cherche à dire où l'on est, d'où l'on vient et où l'on voudrait aller, en somme il interroge sa propre réalité, ses blessures, ses limites et ses chances, pour affirmer sa spécificité, non comme une vérité à revendiquer mais comme l'affirmation de la fécondité du vide dans ce qu'il comporte d'interrogation sur soi, de besoin de l'autre, d'ouverture au monde, d'aspiration au progrès. Il ne s'agit pas de combler un retard mais de trouver les voies de sa propre affirmation. L'Afrique, leurs Afriques, habite ces cinéastes, même lorsqu'ils n'y habitent pas. ◀



Christian Bosséno, "Cinéma noir et blanc en version française"
► Dossier *Les Africains noirs en France. II – La vie culturelle*, n° 1132, mai 1990

