

A propos du cinéma africain :

la problématique culturelle de *La Noire de...*

Depuis dix ans qu'existe un cinéma négro-africain, ses réalisations n'ont cessé de se diversifier, tout en affermissant leur ancrage spécifique. Mon propos* n'est pas de tenter ici un bilan esthétique, qui serait aussi prématuré dans ses conclusions qu'il pourrait être contestable dans ses postulats d'universalité. Plus que conclusive, cette intervention se veut encore exploratoire : elle visera d'abord à définir quelques critères d'appréciation, avant de procéder à l'analyse d'un film particulier — en l'occurrence *La Noire de ...*, réalisé par Sembène Ousmane — afin d'y chercher un exemple des problèmes d'expression rencontrés par le cinéma africain et des voies qu'il s'est ouvertes pour les résoudre.

Spécificité d'un cinéma africain ?

L'évaluation de la production cinématographique africaine, comme de toute production cinématographique nationale, exige de prendre en considération les conditions dans lesquelles elle est appelée à se manifester. Un premier critère apparaît dans la rencontre singulière, privilégiée, que fait le langage du cinéma avec le mode de communication culturelle traditionnellement développé en Afrique : par la spécificité audio-visuelle des

matériaux qui le composent, le film engage une perception sensorielle directe, et multiple, analogue à celle que mobilise le conteur, ce metteur en scène de faits et de paroles, qui parfois s'aide du geste, du mime, de la musique. La possibilité de cette convergence perceptive entre la culture traditionnelle et l'expression cinématographique qualifie particulièrement le cinéma africain pour assurer le renouveau d'une culture populaire : dans un continent où l'analphabétisme est encore important, l'accès à la production littéraire reste le privilège d'une élite ; en n'exigeant pas le préalable de l'alphabétisation pour être compris, le cinéma peut constituer en Afrique un instrument culturel de base, et retrouver le rôle que joua le mode oral de communication — non parce qu'il répéterait ou adap-

terait les messages véhiculés par la tradition, mais parce qu'il saurait d'abord en retrouver la fonction d'animation collective.

Pour devenir effective, cette vocation suppose réalisée la maîtrise de l'instrument. Le type de perception impliqué ne définit qu'un aspect du langage cinématographique — celui par lequel il renoue avec des modes artisanaux d'expression ; sa modernité apparaît en revanche dans les techniques qu'il utilise, donc dans les conditions économiques de sa réalisation et de sa diffusion. Par les investissements nécessaires pour sa production, le film, plus encore que le livre, appartient au domaine marchand et fait à ce titre l'objet d'une exploitation commerciale dominée par les pays industrialisés. Ces contraintes sont bien connues, en Afrique tout particulièrement, où prolifèrent les réalisations étrangères, mais où la circulation d'un film africain paraît souvent plus problématique encore qu'en Europe. Aussi l'avenir d'un cinéma national n'exige-t-il pas seulement que des films prennent en charge la représentation du pays, de son histoire passée, ou de ses contradictions actuelles ; encore faut-il que ces films soient vus par les spectateurs concernés au premier chef. Dans son prologue, le dernier film de Med Hondo — **Les bicots-nègres vos voisins** — souligne le sens de cette exigence. En arrachant les affiches de westerns et de policiers, des **Tarzan** et des **Liane** qui l'entourent, un meneur de jeu indique au spectateur la visée initiale du propos : parler de l'Afrique certes, mais en la libérant de la production cinématographique dominante ; parler à l'Afrique donc — fût-ce celle de ses travailleurs émigrés en Europe.

Et lui parler sur un mode nouveau : par les affiches arrachées, ce n'est pas seulement à une libération économique qu'appelle Med Hondo ; c'est aussi le poids d'un modèle idéologique qu'il rejette, un certain type de réalisation qui, par son écriture autant que par ses thèmes, produit un spectateur fasciné.

* Communication présentée au Colloque de l'Université d'Abidjan sur la littérature et l'esthétique négro-africaines (décembre 1974) et reproduite ici avec l'aimable autorisation des organisateurs du Colloque.

passif, acceptant ces héros et ces aventures étrangères parce que les mécanismes du récit lui donnent l'illusion de leur réalité et la possibilité de se projeter individuellement en eux. La représentation de la réalité, au cinéma, procède d'un ensemble de codes, qui imposeront d'autant plus un discours sur le réel que celui-ci se cachera davantage sous l'apparence d'une reproduction neutre, transparente, des hommes et des choses enregistrées : ainsi le modèle réaliste, et son développement dans le récit à identification subjective, reposent sur l'effacement conventionnel du montage, le libre jeu apparemment laissé à une restitution analogique du monde, qui favorisent toutes les confusions entre l'histoire racontée et le réel connu. Faire du cinéma un instrument de réappropriation culturelle — et c'est la tâche que se sont fixés les cinéastes africains lors du récent colloque du Ouagadougou (1) — implique donc aussi de rompre avec ce système de persuasion clandestine et de fascination individuelle, qui caractérisent les films les plus diffusés sur le continent africain ; et par l'affirmation d'une écriture productrice, d'inventer un autre spectateur capable de retrouver au cinéma la conscience collective et l'aptitude au discernement que supposaient les modes narratifs de la tradition. C'est ce spectateur qu'invoque, dans *Les bicots-nègres*, le meneur de jeu, monologuant face à la caméra, longuement, avec le temps pour lui ; c'est son activité, l'exercice de sa lucidité, qu'appelle au cours du film la distinction soigneusement établie, et l'alternance dialectique maintenue, entre ce qui relève du reportage et ce qui appartient à la fiction, le rôle de cette dernière étant alors de constituer une reprise, un déplacement théorique des documents présentés. Et que Med Hondo, ce faisant, s'inscrive dans la lignée de Brecht autant que dans sa propre culture, désigne peut-être ici le point exact où intervient le partage : entre deux

(1) « Le rôle du cinéaste africain dans l'éveil d'une conscience de civilisation noire », 8-13 avril 1974, *Présence africaine*, n° 90, 2e trim. 1974. Voir dans ce numéro p. 43.



Le Mandat.

modes de réalisation, autant — sinon plus — qu'entre deux civilisations.

En cela, la référence au film de Med Hondo permet de proposer un dernier critère d'évaluation — le plus décisif : la spécificité d'un cinéma africain ne saurait se mesurer à sa seule capacité de représenter les réalités africaines, historiques ou présentes ; la représentation de l'Afrique commence à son mode de représentation, qui en détermine le sens. Aussi l'analyse d'un film africain n'échappe-t-elle pas aux exigences méthodologiques qui conditionnent toute analyse filmique : c'est dans son système d'articulation, dans son dispositif général — bref dans son écriture — que la signification d'un film est d'abord à déchiffrer. Parler d'écriture, à propos du cinéma, n'implique nullement de choisir l'expression littéraire comme modèle pour une appréciation esthétique ; c'est simplement considérer que le fonctionnement — donc l'analyse — d'un film engage des procédures de signification analogues à celles qui régissent tout ensemble significatif, y compris la littérature. De

même que le sens d'un texte littéraire n'intervient pas dans l'addition des signes, mais dans la relation différentielle d'unités plus vastes, de même est-ce le montage des divers matériaux visuels et sonores, et non leur valeur sémantique respective, qui définit dans le texte filmique le travail de la signification. **Par-delà toute délimitation formelle d'une esthétique, reconnaître la qualité spécifique d'un film négro-africain consisterait à chercher quelles traces culturelles il laisse transparaître non pas seulement dans les représentations qu'il propose de l'Afrique, mais d'abord dans les mécanismes qui président à leur élaboration, et dans le type de rapport qu'ils établissent avec le spectateur.** C'est en ce sens que j'étudierai comment le montage de *La Noire de ...* opère le retournement critique d'un modèle narratif emprunté à l'Occident, et lui substitue sous forme latente l'image d'une culture ancestrale à la fois retrouvée, et renouvelée. Que cette analyse s'inspire d'une démarche sémiotique que j'ai jusqu'ici menée sur des films d'Eisenstein et de



Le Mandat.

Rocha comme sur des réalisations occidentales délimite précisément le champ de son intervention : étendre l'expérimentation en appli-

quant cette approche à un cinéma en voie de constitution, et soumettre de ce fait la méthode — et le film étudié — à une discussion élargie.

La Noire de...

Dans son parcours manifeste, le premier long-métrage de Sembène Ousmane obéit encore à un modèle dramaturgique de type réaliste. Alors que **Le Mandat**, d'inspiration brechtienne, affirme nettement sa visée didactique, **La Noire de...** se réfère explicitement au néo-réalisme italien : par son origine dans un fait-divers authentique, certes, puisque le film raconte une histoire vraie, celle d'une jeune Sénégalaise rêvant de l'Europe, mais qui ne put supporter l'exil en France, et finit par se suicider dans la baignoire de ses patrons ; par son propos socio-politique également, cette histoire dénonçant, selon les termes employés par Sembène Ousmane lui-même, « le néo-colonialisme, une nouvelle classe africaine, et une certaine forme d'assistance technique » : ainsi, ce sont des coopérants français qui ont engagé Djouana comme garde d'enfants à Dakar, et l'ont finalement emmenée à Antibes

pour leur servir de bonne à tout faire. Mais le réalisme apparaît surtout dans la forme d'un récit individualisé, centré sur l'aventure personnelle de la jeune Africaine, et développant en des termes psychologiques les étapes quotidiennes de sa désillusion, de ses heurts avec ses patrons, et de son désespoir. Malgré deux retours en arrière nettement délimités, et correspondant aux souvenirs dakarois de Djouana, le déroulement du film s'inscrit dans une continuité linéaire qui respecte l'illusion de réalité spatio-temporelle, puisque l'essentiel de l'histoire se passe à Antibes pendant la durée de l'été : les séquences sont construites chacune en unité de lieu et unicité d'action ; elles s'enchaînent suivant une logique temporelle immédiate. Le montage de chaque épisode, en privilégiant les visages, oriente l'attention sur les réactions des personnages. Enfin, l'individualisation subjective du récit semble atteindre son

point d'intensité maximum avec l'intervention fréquente d'un monologue intérieur, qui transcrit les réflexions intimes de Djouana jusqu'au moment de sa mort et convie donc le spectateur à partager affectivement son sort.

Or, c'est précisément avec ce monologue intérieur que la cohérence, et l'apparente innocence du schéma réaliste commencent à vaciller. La solitude de Djouana, son enfermement dans un espace de plus en plus rétréci — l'appartement de ses patrons, puis sa chambre, puis la salle de bains où elle se tue — tiennent à l'impossibilité où elle se trouve d'entrer en communication linguistique avec qui que ce soit : ne parlant pas français, ne sachant pas écrire, devant se faire lire la lettre qu'elle reçoit de sa mère, elle dépend entièrement de ses patrons, qui ne lui font entendre que des ordres indifférents ou des questions sèches, auxquels elle répond par des monosyllabes. Plus le monologue devient intense, pathétique, lyrique même parfois, plus il entre en décalage avec la condition objective de Djouana, précisément définie, à l'image, par son silence permanent — c'est finalement le patron lui-même qui répondra, seul, à la mère de Djouana. Et de ce décalage témoignent non seulement le statut *off* du monologue — on voit le visage et on perçoit les paroles de la jeune fille, alors que ses lèvres ne bougent pas — mais aussi sa postsynchronisation par une voix autre que celle de Djouana : avec la voix de..., dit le générique, et le nom inscrit n'est pas celui de l'actrice qui joue la bonne. Loin d'entraîner une adhésion subjective, cette parole intérieure apparaît alors comme l'envers d'un silence, dont il convient de chercher — objectivement — les raisons ; loin de faire communiquer le spectateur avec la conscience d'un sujet, elle devient le signe d'une dépossession de la communication, inscrite dans une dépossession de la voix elle-même.

Car il s'agit bien d'une dépossession — et pas seulement de la voix, mais d'abord du langage. Si

Djouana ne parle pas, c'est parce que la langue qu'on lui parle — et que le film parle exclusivement, même dans les scènes dakaroises — lui est étrangère, étrangère comme la bouche par laquelle on la fait parler. L'extériorité de la parole, l'étrangeté de la voix, en multipliant les signaux sonores, indiquent l'origine verbale de la privation. Ainsi définie, l'aventure individuelle du personnage change de registre ; c'est la condition historique d'une collectivité qu'elle désigne alors, celle d'un peuple dont l'ancien statut de colonisé affleure encore dans son statut linguistique. Bien que parlant français, et par la manière dont il use de cette contrainte, le film donne donc de l'absence d'une langue nationale une représentation critique, qui devait conduire Sembène Ousmane à réaliser avec **Le mandat**, dont la version originale est en ouolof, le premier long-métrage d'Afrique francophone qui choisisse une langue africaine comme véhicule linguistique.

On voit ce qu'il advient, dans cette perspective, du mode subjectif apparemment emprunté ; détourné de sa fonction, il se retourne en outre contre lui-même : non plus un intermédiaire prétendument transparent pour peindre l'aliénation d'un être, mais au contraire l'image objective de cette aliénation, et de ses racines culturelles. Peu nous importe en soi de connaître la part respective d'une intention consciente, des contraintes techniques et de la détermination idéologique qui entrent dans cet effet de dévoilement ; l'essentiel pour notre propos réside précisément dans l'évaluation de l'effet, et de ce que le film donne non seulement à reconnaître, mais aussi à déplacer dans le jeu des contradictions. Or l'écriture, ici, travaille en de multiples directions. C'est par une relation problématique de la parole à l'image, une désarticulation dans le montage des matériaux visuels et sonores, que s'opère — on l'a vu — le déplacement du modèle narratif, et son retournement critique. La désynchronisation

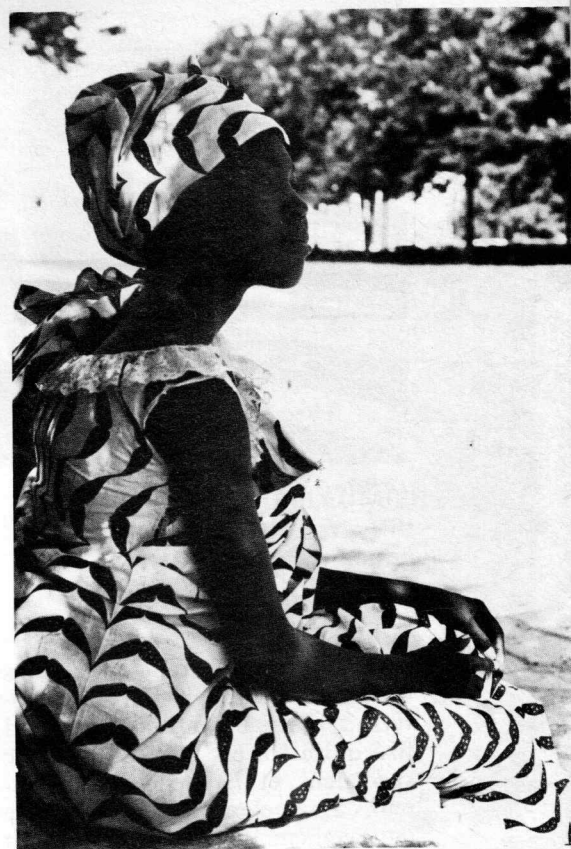
du système dévoile la nature du décalage auquel est soumis le personnage. Or, à cette dépossession, inscrite dans le montage synchronique, répond, au niveau diachronique, l'image d'une réappropriation possible. Analysé dans sa structuration latente, et non dans le seul enchaînement dramatique des séquences, le film laisse paraître l'existence d'un réseau souterrain, articulant le parcours du récit sur la circulation d'un objet dont le statut culturel s'oppose à celui de la parole : il s'agit en effet d'un masque africain, produit de la culture ancestrale à laquelle appartient Djouana ; mais sa signification, loin d'être immédiatement reconnue dépend entièrement du circuit que le récit lui fait parcourir.

De fait, ce masque change de statut au fur et à mesure qu'il change de mains. La nature du changement s'inscrit dans la reprise d'une même représentation aux deux extrêmes de son parcours, qui recouvre presque entièrement celui du récit. Apparu pour la première fois peu après le début du film, en plan d'ensemble, lorsque Djouana arrive à Antibes, le masque n'est alors qu'un objet indifférent accroché au mur de l'appartement, et de sens disponible. Une fois capté par le regard de Djouana, quand commence le souvenir de l'Afrique, il est alors cadré en gros plan, et devient l'opérateur du premier flash-back, l'instrument d'un transfert mémoratif du présent au passé, et d'Antibes à Dakar : glissant vers le bas de l'écran, il laisse voir le visage rieur d'un petit garçon — le frère de Djouana — jouant dans la Médina. Or le dernier plan du film renoue avec ce jeu de masque : rentré à Dakar après le suicide de Djouana, le patron rapporte à la mère de la jeune fille sa valise, de l'argent, et le masque. Reconnaisant l'objet, le jeune frère s'en empare, le met sur son visage et poursuit le patron de Djouana jusqu'à ce qu'il soit sorti hors de la Médina. L'enfant alors s'arrête, adossé à un grillage, face à la caméra qui le cadre en gros plan :

de nouveau le masque glisse vers le bas, découvrant le visage de l'enfant, mais cette fois grave et immobile.

La confrontation de ces deux plans, qui ne sont que partiellement identiques, permet d'évaluer, à travers leurs différences, la transformation réalisée au cours de l'aventure dont ils ponctuent les extrêmes : alors que la première représentation relève d'une vision subjective, celle de Djouana qui se souvient, la dernière se trouve directement prise en charge par la narration, puisque Djouana est morte et que l'épisode final est raconté de l'extérieur. En passant d'une focalisation interne à une perspective externe, le masque a changé de sens, à l'image du récit lui-même, échappant à la subjectivité d'un individu pour être saisi dans le regard objectif d'une collectivité. De cette collectivité, c'est le jeune frère, dans son changement d'expression, qui

La Noire de...





La Noire de...

devient le représentant : non plus un enfant rieur, que le regard traversait, mais au contraire un regard fixé qui à travers la caméra vise le spectateur et l'appelle, avec l'auteur, à témoigner — la signature de Sembène Ousmane recouvrant

à ce moment cette dernière image.

C'est donc sur le masque que vient s'imprimer la mutation de point de vue suscitée par l'ensemble du récit. Mais la valeur symbolique qu'il reçoit alors tient aux signifi-

cations dont il s'est chargé au cours de ses divers déplacements. Le premier flash-back en effet, celui qu'ouvre précisément la première désignation du masque, retrace le circuit qui l'a fait passer de la Médina à l'appartement d'Antibes. Venant du frère, qui le traite comme un jouet mais le reprend dès que l'instituteur le lui a fait jeter, il passe en effet dans les mains de Djouana, qui le lui retire pour danser de joie autour de sa mère lorsqu'elle est engagée par le couple de coopérants. Rejeté avec indifférence par la mère, il est repris de nouveau par l'enfant, à qui finalement Djouana l'achète pour l'offrir à ses patrons.

Dès ses premiers va-et-vients à Dakar, le masque apparaît ainsi comme l'enjeu d'un débat implicite sur sa possession ; et sa fonction varie suivant l'usage qu'en fait chaque détenteur provisoire : instrument ludique pour l'enfant, insigne de fête pour Djouana, il devient avec la mère un objet inutile, et encombrant, tandis que le geste de l'instituteur en avait fait l'image d'un passé révolu, auquel s'oppose le progrès apporté par l'école. Dans tous les cas, malgré l'obstination de l'enfant à le reprendre, aucune valeur intrinsèque et durable ne lui est reconnue ; c'est un objet quotidien, de portée relative et éphémère. En revanche, son statut change profondément lorsque Djouana l'achète : encore qu'il doive servir de cadeau, son échange contre de l'argent — fût-ce une somme modique — le fait entrer dans un système marchand, qui trouve sa consécration lorsque les coopérants l'examinent minutieusement pour en vérifier l'authenticité avant d'en décorer leur demeure. Il acquiert alors une signification esthétique, que garantit précisément son éventuelle contre-partie monétaire. Dans le circuit du frère aux coopérants, sa valeur d'usage s'est donc transformée en valeur d'échange — chacune des deux civilisations en cause attribuant un statut opposé à un même objet.

Il n'est pas indifférent que ce soit Djouana elle-même qui serve d'in-

termédiaire dans cette mutation. Elle aussi, engagée au « marché des bonnes » de Dakar, est devenue, chez ses patrons, un objet qu'on paie, et qu'on exhibe en France comme une curiosité esthétique. Une équivalence s'établit ainsi entre la condition de Djouana et la position du masque ; c'est alors que ce dernier commence à recevoir une valeur symbolique, dans la mesure où il représente, au-delà de la personne de Djouana, la situation d'un peuple exploité. Or c'est au moment où Djouana en exil prend conscience de cette exploitation que commence la deuxième étape du circuit, qui va ramener le masque à son propriétaire originel. En signe de révolte, et de rupture avec les coopérants, elle décroche l'objet du mur et le reprend, après une lutte avec sa patronne qui veut le garder. Ainsi s'inverse le parcours : à l'appropriation des coopérants répond leur dépouillement, dans les deux cas par l'intermédiaire de Djouana. Et la dernière étape intervient après la mort de celle-ci, lorsque l'ultime reprise du masque par le frère vient compenser la dépossession initiale dont il avait été la victime.

Mais dans ce retour au point de départ, ce n'est pas seulement un changement de point de vue qui s'est réalisé. La fonction même du masque a été retournée au cours de ses déplacements : d'objet ludique qu'il était initialement, le voici constitué, lors de la poursuite à travers la Médina, en instrument de lutte contre l'Européen, puis, lorsque le garçon s'arrête et regarde la caméra, en symbole d'une culture négro-africaine désormais assumée. Son prix cette fois ne tient plus à sa valeur marchande ni à une quelconque estimation esthétique ; il est devenu le signe d'une civilisation retrouvée, mais dans la mesure précisément où cette civilisation, aliénée et perdue, a fait l'objet d'une reconquête *historique*, celle dont témoigne toute l'histoire de Djouana. En cela, la fonction symbolique du masque apparaît comme produite par le récit lui-même, construite par tous les épisodes qui se sont

greffés sur lui et ont déterminé son statut. Aussi bien ne représente-t-il pas le terme ultime du récit : si ce masque devait être reconquis, c'était pour être finalement ôté, afin que soit dévoilé le visage qu'il cachait. L'opération dernière consiste donc à retirer le masque, à lever tous les masques : masque des blancs, abritant leur visage derrière des lunettes noires ou même un déguisement de Zorro que porte l'enfant des coopérants ; mais masque des Africains également, aliénés par le mirage blanc, la couleur blanche que revêt précisément l'objet du litige. C'est donc à un démasquage généralisé qu'a procédé le récit, et ce travail de décapage atteint finalement jusqu'à l'enjeu du débat ; désignant en cela que le refus des faux-semblants concerne aussi bien les nostalgies narcissiques que les rêveries illusoires. Le masque africain n'a de valeur, selon le discours de ce récit, que dans la mesure où il permet de retrouver derrière lui, à travers lui, le visage vivant de l'Afrique.

Une tension constante, indice d'un travail culturel — et d'une culture en travail — informe ainsi le système de montage dans **La Noire de...** : l'emprunt d'un modèle et son retournement n'en représentent qu'un volet, auquel s'oppose la mise en place d'autres références, dont la reconnaissance conditionne tout déplacement dans l'écriture elle-même. Aussi les deux voies ne fonctionnent-elles pas symétriquement. La perspective psycho-réaliste joue le rôle d'un outil, dont l'utilisation dévoile en même temps l'extériorité ; le modèle se trouve à la fois figé dans ses composantes et inversé dans ses résultats, puisque c'est le statut filmique de la parole qui désigne ensemble le déracinement et sa cause. A cette parole déracinée répond l'inscription — visuelle — d'une image ancestrale, figure d'une tradition culturelle redécouverte ; mais celle-ci se définit précisément par la nécessité de sa recherche : objet d'une quête, mais aussi bien de mutations ; à construire donc, et non pas déjà faite, comme en témoigne la position du masque. Car le rapport de ce masque à l'his-

toire qui le fait circuler, la manière dont il représente les opérations et les déplacements engendrés par le récit, lui assignent un statut relatif, et mouvant : loin de constituer en lui-même un symbole culturel, hérité de la tradition et fixé dès l'origine dans ses contours, et dans sa portée, il n'assume que très progressivement sa charge symbolique ; s'il devient finalement le signe d'une réintégration culturelle de l'Afrique, sa capacité de désigner autre chose que lui-même dépend essentiellement du procès narratif dont il est le représentant. A ce titre, le film est un exemple de symbolisme actif, produit par le récit, et dont le sens ne dépend pas seulement de l'héritage qu'il reproduit. C'est retenir par là de l'acquit ancestral, comme de tout acte culturel, essentiellement la dimension dynamique. Deux conséquences en découlent :

- Projetée dans une image au statut variable, la signification du récit se trouve à la fois mise à distance et soumise à la discussion ; si l'histoire reste immédiatement lisible, sa structuration autour d'un objet problématique en multiplie les niveaux d'appréhension : le spectateur doit de ce fait intervenir activement dans son déchiffrement ;
- En faisant ainsi dépendre la fonction symbolique d'une activité de l'écriture, donc de la lecture, **La Noire de ...** propose une pratique artistique qui cherche dans la tradition la voie d'un ressourcement culturel ; mais en refusant toute fixation définitive du symbole, il fait de cette culture le fruit d'une invention ouverte qui s'inspire du passé sans le répéter.

M.C. ROPARS-WUILLEUMIER
Université de Paris VIII -
Vincennes