

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

**Les naissances du cinéma francophone subsaharien :  
les regards croisés de Jean Rouch et Ousmane Sembène**

présenté à

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

comme exigence partielle du programme de  
*maîtrise en études littéraires*

par  
**Charlotte Meyer**

Décembre, 2004

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI  
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

## REMERCIEMENTS

De nombreuses personnes ont contribué, d'une manière ou d'une autre, à ce projet de mémoire. Je tiens à remercier en particulier :

M. Robert Dion, Professeur à l'Université du Québec à Montréal, pour sa disponibilité, ses remarques attentives, sa gentillesse et la patience qu'il a manifesté à mon égard durant ces recherches. Ses corrections et propositions lors de la rédaction ont été d'une grande importance pour la qualité de ce mémoire.

M. Hans-Jürgen Lüsebrink, Professeur à l'Université de la Sarre, d'avoir accepté de co-diriger ce travail de recherche. Sa grande connaissance du domaine et ses remarques constructives m'ont été très utiles.

Mme Frances Fortier, Professeure à l'Université du Québec à Rimouski et Directrice du programme, d'avoir bien voulu apporter son jugement sur ce travail. D'un point de vue personnel, je tiens à la remercier pour l'intérêt qu'elle a manifesté pour ce travail, pour ses nombreux encouragements ainsi que pour sa gentillesse.

M. Renald Bérubé, ancien Directeur du programme, de m'avoir soutenu, depuis mon arrivée à Rimouski, dans ma nouvelle vie. Sans lui, je n'aurais jamais eu le courage de rester au Québec pour terminer cette maîtrise.

Le Haus des Dokumentarfilms à Stuttgart pour avoir projeté des films de Jean Rouch que j'avais cherchés depuis longtemps ; Mme Jeanick Le Naour de la Cinémathèque Afrique à Paris et le Donnell Media Center à New York pour la projection des films *Niaye*, *Borom sarret* ainsi que *La noire de...* d'Ousmane Sembène.

Ma « famille sénégalaise » Ndiaye et mes amis Alassane et Ouzin pour les discussions fructueuses, leurs encouragements et leur engagement dans la recherche d'une copie de *La noire de...* sur V.H.S au Sénégal.

Ma colocatrice Kerstin, pour les discussions, les suggestions ainsi que le soutien. Elle n'a jamais hésité à me motiver et m'encourager jusqu'au bout. Qu'elle reçoit ici le témoignage de ma sincère amitié.

J'adresse des remerciements tout particuliers à ma famille : mes parents qui ont su manifester leur soutien et m'entourer d'affection malgré les kilomètres ; ma tante et mon oncle Ingrid et Horst Frank, pour leur gentillesse, leurs conseils et leur hospitalité pendant mes recherches à Paris.

Au delà de ce mémoire, les deux années au Québec m'ont permis aussi d'élaborer une « leçon » à propos de la vie... Je tiens à remercier les amis qui pendant le temps que j'ai passé à Rimouski et à Québec m'ont soutenu et aidé dans cette recherche. Je pense particulièrement à Jannie et Antoine, Alassane et Abdoul.

À cette liste, il faudrait ajouter tous ceux et celles qui au long de ce travail m'ont soutenu moralement. Sans les nommer explicitement, je les remercie de leurs encouragements qui m'ont aidé à surmonter maintes difficultés.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	i-ii
TABLE DES MATIÈRES	iii-iv
INTRODUCTION	1
<b><i>PREMIÈRE PARTIE : L'ÉMERGENCE DU CINÉMA AFRICAIN</i></b>	9
CHAPITRE 1 L'IMAGE DE L'AFRIQUE NOIRE À L'ÉPOQUE COLONIALE	10
1.1. L'idéologie coloniale française	11
1.2. La propagande coloniale	15
1.2.1. Les expositions coloniales	16
1.2.2. Le cinéma colonial	18
1.3. L'impact de l'imagerie coloniale africaine	21
CHAPITRE 2 LES INDÉPENDANCES ET LA PRISE DE CONSCIENCE	24
2.1. L'anticolonialisme en France	25
2.2. La prise de parole des colonisés	28
2.3. L'anticolonialisme et le cinéma	33
2.3.1. À la recherche du réel : l'anthropologie visuelle	34
2.3.2. L'Afrique tourne...	36
<b><i>DEUXIÈME PARTIE : LA QUESTION DU REGARD</i></b>	40
INTERMÈDE PARIS, LA CAPITALE DU CINÉMA AFRICAIN	41
CHAPITRE 3 LE « GRIOT GAULOIS » : L'APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE DE JEAN ROUCH	46
3.1. Le cinéaste-ethnologue	48
3.1.1. L'éthique du cinéma ethnographique	49

3.1.2. La méthode « rouchienne »	51
3.2. Un nouveau regard sur l’Afrique : <i>Moi, un Noir</i> et <i>La pyramide humaine</i>	54
3.2.1. <i>Moi, un Noir</i>	56
3.2.2. <i>La pyramide humaine</i>	65
3.3. Conclusion	72
CHAPITRE 4	
LE « GRIOT MODERNE » : L’AFRICANITÉ DANS L’ŒUVRE D’OUSMANE SEMBÈNE 78	
4.1. Le cinéaste-écrivain	80
4.1.1. De la littérature au cinéma africain	80
4.1.2. Le cinéma d’engagement	82
4.1.3. Pour une esthétique du cinéma africain	83
4.2. Deux réponses africaines	86
4.2.1. <i>Borom sarret</i>	87
4.2.2. <i>La noire de...</i>	93
4.3. Conclusion	101
CHAPITRE 5	
LA CONFRONTATION : « TU NOUS REGARDES COMME DES INSECTES » 105	
CONCLUSION 114	
ANNEXE I : LE DÉCOUPAGE DE <i>MOI, UN NOIR</i> 123	
ANNEXE II : LE DÉCOUPAGE DE <i>LA PYRAMIDE HUMAINE</i> 143	
ANNEXE III : LE DÉCOUPAGE DE <i>BOROM SARRET</i> 158	
ANNEXE IV : LE DÉCOUPAGE DE <i>LA NOIRE DE...</i> 175	
BIBLIOGRAPHIE 195	

## INTRODUCTION

Depuis mes tout premiers voyages à l'étranger je me suis intéressée aux questions culturelles et interculturelles. Le regard de l'Autre m'a toujours fasciné, j'ai toujours eu le désir de le comprendre et de le comparer avec mon propre regard. C'est lors d'une excursion en février 2000 au FESPACO (Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou), au Burkina Faso, dans le cadre du cours « Preisgekrönte Filme aus frankophonen Ländern Nord- und Westafrikas » (« Films primés des pays francophones de l'Afrique du Nord et l'Afrique de l'Ouest ») suivi à l'Université de Saarbrücken, que j'ai eu l'occasion de découvrir le continent africain. Depuis cette « rencontre » je savais que mon mémoire porterait sur le cinéma africain: sa dynamique (inter-)culturelle – la dialectique entre le regard de soi et le regard de l'Autre, conséquence inévitable de la colonisation française – m'a attirée dès le début et a fait naître en moi le désir de mieux connaître cette société. C'est dans cette perspective que j'ai décidé de faire un stage au Goethe-Institut Inter-Nationes à Dakar, au Sénégal, en 2002. Ce séjour s'est révélé très riche sur les plans professionnel et personnel et m'a permis de vivre directement l'interculturalité dans un milieu ouest-africain. Parfois la « toubab<sup>1</sup>», parfois la « Sénégallo-allemande », parfois la Sénégalaise « Khadija Ndiaye » (le nom que ma famille d'accueil m'a donné) : pendant mon stage, les Sénégalais ont trouvé des façons différentes de m'aborder, selon les gens et le contexte. Ces différentes manières de désigner une Européenne m'ont montré que le passé colonial est encore omniprésent dans la société africaine, que les rapports entre l'ancien

---

<sup>1</sup> Expression en wolof (langue véhiculaire au Sénégal) pour désigner une personne blanche (occidentale) ou un Africain ayant adopté le mode de vie européen; ce terme n'a pas nécessairement une connotation raciste ou péjorative.

colonisateur et l'ancien colonisé sont, même aujourd'hui, imprégnés des vieux clichés ayant circulé dans les médias pendant plusieurs décennies de colonisation française.

C'est à la suite de ces expériences que j'ai décidé de me concentrer dans mon mémoire sur les débuts du cinéma africain, sur une époque fortement influencée par le regard de l'Autre. Pour montrer la différence entre ces regards, j'ai choisi deux cinéastes d'origine différente : Jean Rouch (1917-2004), cinéaste-ethnologue français, et Ousmane Sembène (1923-), cinéaste-écrivain sénégalais – les deux issus de l'époque coloniale française, les deux apportant un nouveau regard sur l'Afrique tout en jouant le rôle de « pionniers » dans la naissance du cinéma francophone subsaharien.

La volonté de porter un autre regard sur l'Afrique est, en effet, l'objectif fondamental des premiers cinéastes africains. Mais il faut attendre le début des années 1960, l'ère des indépendances, pour que les Africains passent derrière la caméra et tournent leurs propres films<sup>2</sup>. Ces films constituent une réaction à une image longtemps imposée (en Afrique ainsi qu'en Occident) par la propagande coloniale et le cinéma colonial, en particulier – l'image exotique d'une Afrique « sauvage » qui a pour seul but de justifier la « mission civilisatrice » française. Pour les premiers cinéastes africains, il s'agit donc de changer cette image, d'élaborer un contre-discours, de montrer la réalité de l'Afrique contemporaine pour ainsi donner au peuple africain une nouvelle conscience de soi.

---

<sup>2</sup> Comme date de naissance du cinéma d'Afrique noire, les critiques se réfèrent généralement à la réalisation d'*Afrique-sur-Seine* (1955), premier long métrage tourné par un Africain, le Sénégalais Paulin Soumanou Vieyra. Néanmoins, ce premier film se déroule à Paris et non en Afrique, car les autorités coloniales ont refusé au réalisateur l'autorisation de tourner sur son propre continent (cf. Élisabeth LEQUERET, *Le cinéma africain : un continent à la recherche de son propre regard*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « les Petits Cahiers », 2003, p. 2-3)

Ousmane Sembène est souvent appelé le « père » de cette première génération de cinéastes d'Afrique noire. Pour lui, la caméra devient un outil de révolution, de prise de conscience politique, afin de décoloniser les pensées et ainsi favoriser des changements radicaux dans la société. Dans ses films (comme dans ses livres), Sembène dénonce le colonialisme, le néo-colonialisme, la corruption des nouveaux États nationaux, la nouvelle élite africaine, la pauvreté, la situation de la femme, bref, tous les problèmes contemporains d'une nouvelle Afrique perdue entre les traditions et la modernité. S'y ajoute un parti pris esthétique pour un cinéma vraiment africain (d'où une volonté de se distinguer des films occidentaux « hollywoodiens ») reflétant les spécificités culturelles de l'Afrique, comme la tradition orale et les langues africaines.

Le jeune Jean Rouch, celui des années 1950, malgré le fait que ses premiers films témoignent d'une sensibilité culturelle plus élaborée que ceux de ses homologues, est souvent et paradoxalement considéré comme un représentant de ce cinéma colonial tant dénoncé par les intellectuels africains. Rouch a commencé sa carrière de cinéaste avec des films ethnographiques (*Initiation à la danse des possédés* (1949), *Cimetières dans la falaise* (1950), *Bataille sur le grand fleuve* (1952), *Les maîtres fous* (1954), etc.), un cinéma ambigu qui, même s'il manifeste un certain intérêt scientifique pour la culture africaine, ne se donne (presque) jamais la peine de cacher son regard européen. Mais malgré cet « œil de l'étranger », il ne faut pas oublier que le cinéma ethnographique a bel et bien apporté sa contribution à la naissance du cinéma en Afrique noire : c'est dans ces films qu'on montre pour la première fois des Africains dans leur environnement. Néanmoins, dans les années 1960, Jean Rouch tourne le dos aux films purement ethnographiques pour se concentrer, en pionnier, sur les techniques du « cinéma direct » et sur l'« ethnofiction » (*Moi, un Noir* (1957), *La pyramide humaine* (1959), *Petit à Petit* (1970)), afin de s'assurer le plus d'objectivité possible et, du même coup, de se débarrasser de son point de vue

européen. Rouch est un grand admirateur de l’Afrique et il veut la montrer comme elle est, dans toute sa vérité. Cependant, beaucoup d’intellectuels africains, dont Ousmane Sembène, critiquent son travail parce qu’il filme, à leur avis, « *ce qui ne le regarde pas* et qui, si l’on tient à la pratique des cinéastes africains, ne regarde personne<sup>3</sup> ». Dans une interview réalisée en 1965 par Albert Cervoni et souvent citée sous le nom de « confrontation historique<sup>4</sup> », Sembène va jusqu’à lui reprocher de regarder les Africains comme des insectes. Mais ce qui a attiré mon attention, c’est surtout le fait que Sembène a refusé, depuis cette « confrontation », toute autre déclaration sur le cinéma de Jean Rouch<sup>5</sup>.

Cette interview m’a servi de point de départ pour mes recherches. Toute la problématique de mon mémoire découle de cette critique de Sembène à l’égard de l’oeuvre de Rouch. Elle ouvre tout un débat sur les origines du cinéma africain (l’influence du cinéma colonial? du cinéma direct? du cinéma ethnographique? peut-on même parler de plusieurs cinémas africains?), sur le regard de l’Autre (regard africain contre regard occidental), sur l’image de l’Afrique (les ambiguïtés du cinéma ethnologique, du cinéma colonial, du cinéma de fiction) et sur le (post-)colonialisme (le regard « colonial » sur la culture africaine). Ce qui m’a intéressée en particulier, c’est le discours entre les deux cinéastes. Comment se fait-il, par exemple, qu’Ousmane Sembène ait refusé depuis cette interview de se prononcer sur le travail de Jean Rouch? S’agit-il d’un refus catégorique témoignant d’un mépris pour ses films? Si oui, pourquoi parle-t-il donc d’une façon si positive de *Moi, un Noir*<sup>6</sup>? Car en principe, aux yeux des critiques français, le cinéma de Rouch apparaît comme le premier exemple de collaboration entre les hommes filmés et ceux qui les filmaient –

---

<sup>3</sup> Pierre HAFFNER, « Rouch et les autres (Questions de méthodes) », *Revue de l’Institut de sociologie* (Université libre de Bruxelles), vol. 3-4, 1994, p. 109.

<sup>4</sup> De larges extraits de cette confrontation ont été reproduits par l’équipe de *CinémAction* et publiés en 1982 dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch, un griot gaulois*, Paris, l’Harmattan, coll. « CinémAction », n° 17, p. 77-78.

<sup>5</sup> Cf. *ibid.*, p. 77.

une technique, d'ailleurs, qui devrait assurer l'objectivité d'un film. Les critiques africains, par contre, « n'y virent qu'une déformation d'autant plus dangereuse qu'elle avait toutes les apparences de l'authenticité<sup>6</sup> ». Bref, la confrontation entre les deux cinéastes manifeste une extrême complexité culturelle mais en même temps elle pourrait révéler des aspects importants concernant le rôle des deux cinéastes dans la naissance (ou *les naissances*?) (d'où le titre de mon mémoire) du cinéma africain.

Il apparaît impossible, dans le cadre d'un mémoire de maîtrise, de répondre à toutes ces questions, et je n'ai malheureusement jamais eu l'occasion de demander à Jean Rouch ce qu'il a pensé de telles accusations. Celui-ci est en effet décédé en février 2004, à 86 ans, au Niger, dans un accident de voiture. Je n'ai pas pu davantage demander à Ousmane Sembène s'il tient toujours à son propos. Il refuse toute interview. Mais même si je ne pourrai jamais leur poser ces questions, une chose est certaine : cette « confrontation historique » qui m'a mise sur la piste d'une problématique sur laquelle je voulais travailler dans le cadre de mon mémoire : le regard croisé d'un Français et d'un Sénégalais qui tournent des films sur l'Afrique, qui montrent une nouvelle réalité africaine – l'un avec le regard d'un Européen, l'autre avec le regard d'un Africain. À cette époque de décolonisation où toute la société africaine est en transformation, plusieurs réalités sont en jeu, plusieurs regards, convictions et idéologies...

La présente recherche a pour but principal d'*examiner* et de *confronter ces regards différents de Jean Rouch et Ousmane Sembène* (1<sup>er</sup> objectif de recherche). À cet effet, je tenterai d'*analyser leur perception de la réalité africaine* (2<sup>e</sup> objectif) et de *montrer de quelle manière*

---

<sup>6</sup> À propos de *Moi, un Noir*, Sembène dit que « Dans le principe, un Africain aurait pu le faire » (*ibid.*, p. 77).

<sup>7</sup> Paulin Soumanou VIEYRA (dir.), *Le cinéma africain : des origines à 1973*, Paris, Présence africaine, vol. I, 1975, p. 98.

*elle se manifeste dans leurs films* (3<sup>e</sup> objectif). Il s'agit donc d'une approche comparative qui cherche à *éclaircir la relation entre ces deux cinéastes* (4<sup>e</sup> objectif) et leur contribution à l'émergence du cinéma francophone subsaharien. Certes, Jean Rouch et Ousmane Sembène sont des personnages connus et une dizaine de critiques leur ont déjà consacré des livres<sup>8</sup>. Mais dans aucun de ces textes n'a-t-on tenté une comparaison de leurs films, ni mis l'accent sur leur perception de l'Afrique. Dans cette perspective, ma recherche représente donc une contribution utile au domaine des études du cinéma africain.

Le mémoire est divisé en deux parties et six grands chapitres. La première partie (chapitre 1 et 2) permet, par un bref rappel de quelques aspects de l'histoire coloniale française, de dégager les motifs incitant les premiers cinéastes africains à tourner leurs propres films. Pour eux, il s'agit de détruire l'image déformée de l'Afrique, résultat de plus d'un siècle de propagande coloniale, et de revendiquer leur propre identité africaine. Cette mise en contexte historique de l'émergence du cinéma d'Afrique noire me semble nécessaire pour *mettre en lumière les raisons poussant Rouch et Sembène à faire du cinéma* (5<sup>e</sup> objectif de recherche) et pour *mieux comprendre leurs postures théoriques et idéologiques*. (Ces questions seront traitées d'une façon plus détaillée dans la deuxième partie du mémoire.) La première partie constitue donc une présentation générale de l'idéologie coloniale française, de l'image coloniale de l'Afrique (avec ses modes d'expression : expositions coloniales et cinéma colonial) et de l'impact de cette imagerie sur la population française et africaine. Ensuite, j'évoquerai brièvement le mouvement anticolonial, la prise de conscience des intellectuels français et africains et leur influence sur le monde artistique en

---

<sup>8</sup> Quelques recherches sur Jean Rouch ont été effectuées par Paul Stoller, qui a surtout travaillé sur les films ethnographiques de Rouch ; voir aussi les numéros spéciaux de « CinémAction » dirigés par René Prédal, notamment *Jean Rouch ou le ciné-plaisir* et *Jean Rouch un griot gaulois* ; Eva Hohenberger s'est notamment intéressée, de son côté, au concept de la réalité du film. Quant à Ousmane Sembène, les monographies se limitent

Afrique. Ce chapitre met en évidence le fait que le cinéma africain représente une réaction au regard occidental imposé par le cinéma colonial (ou, dans un sens plus large, par la propagande coloniale). Dans l'ensemble, la première partie préparera l'analyse proprement dite du cinéma de Jean Rouch et Ousmane Sembène.

Cette analyse permettra enfin de confronter les regards des deux cinéastes. Elle a pour but d'examiner la manière dont se manifeste la perception de la réalité africaine de Rouch et Sembène et de constater les différences. À cet effet, j'ai choisi quatre films : *Moi, un Noir*<sup>9</sup> (tourné en 1958, sorti en 1959) et *La pyramide humaine*<sup>10</sup> (tourné entre 1958 et 1959, sorti en 1961) de Jean Rouch ; *Borom sarret*<sup>11</sup> (1963) et *La noire de...*<sup>12</sup> (1966) d'Ousmane Sembène. Ces films ont une chose en commun : ils montrent des aspects divers de l'Afrique noire contemporaine à une époque où la vie quotidienne est encore fortement influencée par des structures coloniales et post-coloniales.

En racontant, par exemple, dans *Moi, un Noir*, la vie des immigrés nigériens à Treichville (agglomération noire d'Abidjan, Côte d'Ivoire), Jean Rouch est un des premiers à évoquer le phénomène et les problèmes de la migration en Afrique de l'Ouest. Le « sociodrame <sup>13</sup> » *La pyramide humaine*, par contre, tourné avec des élèves d'une classe de première au lycée d'Abidjan, a comme *Leitbild* le racisme. Il s'agit d'un « film expérimental, montrant, selon

---

souvent à son rôle d'écrivain. Parmi les livres traitant ses films, il faudrait citer Samba Gadjigo, Sheila Petty, Paulin Vieyra et Françoise Pfaff.

<sup>9</sup> *Moi, un Noir (Treichville)* (1957), Jean ROUCH (dir.), couleur, 80 min, français, VHS, Films de la Pléiade (sorti en 1959).

<sup>10</sup> *La pyramide humaine* (1958-1959), Jean ROUCH (dir.), couleur, 90 min., français, VHS, Films de la Pléiade (sorti en 1961).

<sup>11</sup> *Borom Sarret* (1963), Ousmane SEMBÈNE (dir.), N/B, 29 min., français, sous-titrage anglais, in : *Africa 95: Three African Shorts*, VHS, Argus Films et British Film Institute, coll. « Screen Griots : The Art & Imagination of African Cinema ».

<sup>12</sup> *La noire de...* (1966), Ousmane SEMBÈNE (dir.), N/B, 60 min., français, sous-titrage anglais, 16 mm, co-production Domirev (Sénégal) et Les Actualités françaises (France).

<sup>13</sup> Gilles MARSOLAIS, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval (Québec), Les 400 coups, coll. « Cinéma », 1997, p. 132.

Rouch, certains aspects des relations entre Africains et Européens de l'Afrique d'aujourd'hui <sup>14</sup>». Pour sa part, Ousmane Sembène, avec le court-métrage *Borrom sarret*, aborde, en filmant une journée de travail d'un charretier à Dakar, les problèmes inhérents à la ville, à la classe sociale du protagoniste et à l'histoire de son pays nouvellement indépendant. Enfin, *La noire de...*, le drame d'une bonne noire à Antibes qui se suicide par nostalgie de son pays, rappelle les problèmes d'acculturation des émigrés africains en France.

La deuxième partie de mon mémoire est constituée de trois chapitres (chapitres 3 à 5). En premier lieu (chapitre 3), il convient d'examiner le cinéma de Jean Rouch : le contexte ethnologique, l'éthique du cinéma ethnographique et la recherche du réel avec la méthode « rouchienne ». Des analyses plus détaillées des films *Moi, un Noir* et *La pyramide humaine* serviront, ensuite, d'exemples de sa création cinématographique et permettront de mieux comprendre le regard de Rouch sur la réalité africaine. En deuxième lieu (chapitre 4), mon propos portera sur le cinéma d'Ousmane Sembène et ses films *Borrom sarret* et *La noire de...* : son passage de la littérature à la création cinématographique, son engagement social et sa recherche d'une esthétique africaine dans le cinéma d'Afrique noire. En troisième lieu (chapitre 5), il s'agit de confronter les résultats des deux chapitres précédents tout en tenant compte des relations entre les deux cinéastes (je mettrai surtout l'accent sur leurs propos dans la « confrontation historique <sup>15</sup>»).

---

<sup>14</sup> Jean ROUCH cité par Jean de BARONCELLI dans « La pyramide humaine », *Le Monde* (Paris), 27 avril, 1961, s.p.

<sup>15</sup> Cf. p. 4.

# **Première partie**

## **L'émergence du cinéma africain**

## Chapitre 1 : L'IMAGE DE L'AFRIQUE NOIRE A L'ÉPOQUE COLONIALE

*L'Inhumain : son véritable nom est l'Autre.*<sup>16</sup>  
(Victor Segalen)

Afin de comprendre les motivations des premiers cinéastes africains, il convient de rappeler le contexte colonial français et plus précisément le regard occidental sur l'Afrique noire à l'époque coloniale. Au cours des siècles, la représentation des Africains a été sujette à de grandes transformations : regard raciste, d'abord, incarnant l'idée de la supériorité des Blancs, les autorisant à toutes les formes d'esclavage et de colonisation; regard exotique, ensuite, marqué par une véritable fascination pour l'Autre, ses moeurs et ses arts, souvent utilisés, par exemple, comme des décors par des artistes occidentaux du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Ces regards, même s'ils diffèrent, à première vue, par bien des points, ont une chose en commun : ils ont contribué au fait que, pendant des siècles, l'identité africaine fut niée et faussée par le regard occidental.

Dans ce chapitre, il s'agit de s'interroger, en premier lieu, sur l'idéologie coloniale française pour mieux en cerner, en deuxième lieu, les différents modes d'expression. J'y mettrai l'accent sur les expositions internationales coloniales et le cinéma colonial, exemples révélateurs de la propagande et de son influence sur la création d'une image déformée des colonies françaises. En dernier lieu, je m'attacherai à l'impact de l'imagerie coloniale sur l'identité africaine et aux décalages qu'elle entretient avec la réalité.

---

<sup>16</sup> Victor SEGALEN, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers* (notes), Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1978, p. 74.

<sup>17</sup> En ce qui concerne l'art, il suffirait de donner l'exemple de Paul Gauguin, qui, avec son goût de voyage et sa grande passion pour le Pacifique, et plus précisément Tahiti, est devenu un des plus grands représentants de

### 1.1. L'idéologie coloniale française

Si l'on s'attache à décrire l'idéologie coloniale française, il convient d'en définir le cadre et de rappeler quelques dates importantes. Néanmoins, dans le contexte de ce mémoire, nous ne pourrons pas tenir compte de toutes les opinions de l'époque<sup>18</sup>, mais seulement des grandes lignes d'évolution de l'idéologie coloniale.

D'après Raoul Girardet, l'évolution de l'idéologie coloniale s'insère dans un cadre historique très précis. Dans son intervention au colloque « Images et Colonies », organisé en janvier 1993 par l'ACHAC (Association Connaissance de l'histoire de l'Afrique contemporaine), il explique que « la doctrine coloniale commence à s'élaborer sous la monarchie de Juillet, se précise sous le Second Empire, pour s'épanouir sous la III<sup>e</sup> République<sup>19</sup> », c'est-à-dire entre 1830 et 1940. Catherine Coquery-Vidrovitch, pour sa part, prolonge cette période de cinq ans. Selon elle, la doctrine coloniale atteint son apogée seulement à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Ne contrôlant plus que la moitié de la France, le gouvernement de Vichy estime qu'il faut se replier sur l'Empire. La France s'identifie donc plus que jamais avec ses colonies<sup>20</sup>.

Un autre jalon important de l'évolution de la doctrine coloniale, et là-dessus tous les experts sont d'accord, est la défaite de 1870. La France, diminuée militairement et géographiquement, manifeste un immense besoin de compensation de son sentiment d'infériorité. Par l'expansion coloniale, elle cherche à prouver son dynamisme et à montrer qu'elle est capable,

---

l'exotisme et du primitivisme des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle (sur la notion d'exotisme, voir également, Gilles MANCERON, « Segalen et l'exotisme », préface de *ibid.*, p. 7-30).

<sup>18</sup> La doctrine coloniale est perçue différemment selon l'ancrage social : administrateurs, militaires, missionnaires et hommes d'affaires occupent des positions souvent opposées.

<sup>19</sup> Raoul GIRARDET, cité par Catherine ALCOCER dans sa synthèse des interventions au colloque, « Mythes, réalités et discours », dans Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELIER (dir.), *Images et colonies : nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances*, Actes du colloque tenu à la Bibliothèque Nationale du 20 au 22 janvier 1993, Paris, ACHAC, 1993, p. 19.

comme les autres grandes nations de l'Occident, d'étendre son influence dans le monde<sup>21</sup>. À l'époque, ce recours aux colonies représente le seul moyen de rétablir la « grande nation », comme le fait remarquer l'abbé Raboisson, auteur des *Études sur les colonies et la colonisation au regard de la France* (1877) : « Il n'y a jamais eu de grande puissance sans grandes colonies. L'apogée de la grandeur des empires coïncide toujours avec le maximum de leur expansion coloniale, leur décadence avec la perte de leurs colonies<sup>22</sup> ». Enfin, c'est seulement avant la Première Guerre mondiale, en 1914, que la France retrouve son sentiment de « grandeur ». Grâce à sa politique d'expansion coloniale, elle est devenue le deuxième empire du monde, de plus de 10 million de km<sup>2</sup> et peuplé par près de 50 millions d'habitants<sup>23</sup>.

Mais l'impérialisme français ne puise pas seulement à des ressorts idéologiques (comme la « grandeur nationale »). Il est également soutenu par des objectifs plus matériels. Depuis le 19<sup>e</sup> siècle, sous l'influence de la révolution industrielle et du capitalisme, les intérêts coloniaux se sont déplacés du commerce des esclaves vers la recherche systématique des nouveaux débouchés de production et de matières premières<sup>24</sup>. Aux motivations politiques de l'expansion coloniale s'ajoute donc une importante dimension socio-économique. Selon Günter Fuchs et Hans Henseke, cette deuxième dimension représente même la raison principale de l'expansion coloniale<sup>25</sup>. Néanmoins, des recherches actuelles effectuées par Jacques Marseille remettent en question cet aspect de la puissance économique des colonies françaises en Afrique. Il conclut,

---

<sup>20</sup> Catherine COQUERY-VIDROVITCH, « Apogée et crise coloniales », dans Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELLIER (dir.), *ibid.*, p. 29.

<sup>21</sup> Cf. sur ce sujet Carl HAMMER, *Weltmission und Kolonialismus. Sendungsideen des 19. Jahrhunderts im Konflikt*, 1<sup>re</sup> éd., München, Kösel, 1978, p. 237.

<sup>22</sup> L'abbé RABOISSON, *Études sur les colonies et la colonisation au regard de la France*, 1877, cité dans Henri BRUNSCHWIG, *Mythes et réalités de l'impérialisme colonial français 1871-1914*, Paris, Armand Colin, 1960, p. 27.

<sup>23</sup> Cf. Günther FUCHS et Hans HENSEKE, *Das französische Kolonialreich*, Berlin, VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1987, p. 62.

<sup>24</sup> Cf. *ibid.*, p. 79.

<sup>25</sup> Cf. *ibid.*, p. 62-63.

dans *Empire colonial et capitalisme français*, qu'en réalité, le marché colonial ne faisait que freiner la modernisation de l'appareil productif français à une époque où les mutations industrielles (développement de nouvelles formes de production, pression de la concurrence internationale, etc.) exigeaient des restructurations et des investissements massifs<sup>26</sup>.

En revanche, la troisième dimension de l'expansion coloniale, le colonialisme civilisateur (ou la « mission civilisatrice »), est basée sur des motivations idéologiques, religieuses et culturelles. Très vite, l'impérialisme colonial français avec son côté capitaliste cède au messianisme et à toute l'imagerie qui s'y rattache : lutter contre les ténèbres et amener les peuples à la lumière.

Au 19<sup>e</sup> siècle, influencés par le darwinisme, la majorité des Français considère les indigènes comme des êtres inférieurs destinés, par nature, à être asservis aux races supérieures, c'est-à-dire à la race blanche. Pour eux, « la Civilisation, c'est l'Occident<sup>27</sup> » (et plus précisément la France), les Autres (les non-Occidentaux) ne pouvant être que des sauvages<sup>28</sup>. Mais l'influence de l'humanitarisme, qui s'intéresse au sort des peuples assujettis, les conduit très vite à des propos différents. La doctrine de la supériorité européenne fait place aux vecteurs de la démocratie, du progrès et de la modernité. Jules Ferry, par exemple, parle du devoir des « races supérieures » à l'égard des « races inférieures » qui ne sont pas encore engagées sur la voie du progrès<sup>29</sup>. La même idée se retrouve, par exemple, dans les romans d'aventures de l'époque, notamment dans les romans de Jules Verne. D'après Raoul Girardet, à travers ces romans « la

---

<sup>26</sup> Cf. Jacques MARSEILLE, *Empire colonial et capitalisme français. Histoire d'un divorce*, Paris, Éditions Albin Michel, 1984, p. 367-373.

<sup>27</sup> Alain RUSCIO, *Le crédo de l'homme blanc : regards coloniaux français XIXe-XXe siècles*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995, p. 79.

<sup>28</sup> Sur l'histoire du postulat de la supériorité blanche, voir Catherine COQUERY-VIDROVITCH, dans Marc FERRO *et al.* (dir.), « Le postulat de la supériorité de la race blanche et de l'infériorité noire », *Le livre noir du colonialisme : XVIe-XXe siècle : de l'extermination à la repentance*, Paris, Robert Laffont, 2003, p. 646-691.

conquête est assimilée à la marche du pionnier vers le progrès alliant ainsi la notion d'aventure et de mission civilisatrice<sup>30</sup>».

La politique assimilationniste représente un autre idéal typiquement français de l'époque coloniale. Il s'agit de donner aux enfants des populations coloniales et indigènes le même enseignement qu'aux enfants de la France. À la base de cette doctrine se trouve l'affirmation que tous les hommes sont pratiquement égaux et qu'il faut aider les moins avancés à accéder au plus haut niveau de la civilisation<sup>31</sup>. Autrement dit, le colonisateur français est persuadé que l'enseignement colonial peut faire des indigènes (c'est-à-dire des « inférieurs ») de bons Français, parlant la même langue, lisant les mêmes livres et vivant selon les mêmes règles. Pour donner un exemple, en 1935, un enquêteur britannique décrit les effets de la politique d'assimilation française comme suit : « Ils sont français en tout, sauf par la couleur de la peau<sup>32</sup>».

Dans l'ensemble, on peut donc rattacher l'expansion coloniale et ses idéologies à trois ordres d'idées : des idées politiques et patriotiques, des idées économiques et des idées de civilisation. Ces différentes convictions ont toutes été exprimées par une grande variété de supports ayant eu une influence fondamentale sur l'opinion publique. Dans les paragraphes suivants, je montrerai que cette propagande visait à convaincre la population métropolitaine, jusque-là indifférente à la colonisation, de la nécessité de l'expansion coloniale<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Jules FERRY, cité dans Marc FERRO, *Histoire des colonisations : des conquêtes aux indépendances XIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1994, p. 31.

<sup>30</sup> Raoul GIRARDET, cité par Catherine ALCOCER, dans Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELIER (dir.), *op.cit.*, p. 20.

<sup>31</sup> Cette doctrine coloniale était influencée par les hypothèses universalistes, héritées du « Siècle des Lumières », et commençait à s'établir vers 1930 (cf. David K. FIELDHOUSE, *Les empires coloniaux à partir du XVIIIe siècle*, Montréal, Bordas, coll. « Histoire universelle », n° 29, 1973, p. 319). Néanmoins, il ne faut pas oublier que l'idée assimilationniste proprement dite existait bien avant. Sous le Second Empire, Napoléon III se prononçait déjà pour une assimilation de l'Algérie (cf. Günther FUCHS et Hans HENSEKE, *op.cit.*, p. 68).

<sup>32</sup> Cité par Catherine COQUERY-VIDROVITCH, « La colonisation française 1931-1939 », dans Charles Robert AGERON *et al.* (dir.), *Histoire de la France coloniale : 1914-1990*, Paris, Armand Colin, vol. II, coll. « Histoires Colin », 1991, p. 280.

<sup>33</sup> Cf. Günther FUCHS et Hans HENSEKE, *op.cit.*, p. 63.

## 1.2. La propagande coloniale

C'est dans ce contexte d'indifférence générale que les partisans de l'expansion coloniale cherchent à fabriquer une image (ou un imaginaire) des colonies françaises justifiant leurs ambitions outre-mer. À cet effet, toute une propagande est mise en place, véhiculée par le discours des hommes politiques (notamment du parti colonial<sup>34</sup>), les journaux d'information, les cartes postales, les caricatures, les livres scolaires, les films coloniaux et les expositions coloniales. Selon Jacques Thobie, c'est notamment avant la Première Guerre mondiale et dans l'entre-deux-guerres qu'on assiste à une multiplication importante de ces supports glorifiant le colonialisme civilisateur, fer de lance de la propagande coloniale, et ralliant ainsi de plus en plus de Français à la mission coloniale de la métropole<sup>35</sup>.

L'image de l'Afrique créée à ces fins est une image caricaturée : l'Africain est le bon Noir épanoui dans une nature généreuse (mais dangereuse), primitif (parfois cannibale), parlant le « petit nègre », mais généralement capable de devenir un Français « cultivé » (c'est le concept du grand enfant à mettre en tutelle qui remplace l'idée du « mauvais sauvage » du début de la colonisation). Dans l'iconographie coloniale, notamment dans la publicité et les caricatures de la presse écrite, plusieurs thèmes étaient particulièrement appréciés : la mission civilisatrice, l'aventure (et l'exploration), la nature, l'exotisme et l'érotisme. Les auteurs de *NégriPub*, un ouvrage analysant l'image des Noirs dans la publicité depuis un siècle, mentionnent dans leur

---

<sup>34</sup> Le parti colonial est un groupe de pression, fondé en 1892, qui cherchait à intensifier l'expansion coloniale française dans les domaines de la politique, de l'économie et de l'idéologie (sur l'influence du parti colonial, voir Jacques THOBIE, « Le bilan colonial en 1914 », dans Charles Robert AGERON *et al.* (dir.), *ibid.*, p. 40-43.).

<sup>35</sup> Cf. Jacques THOBIE, *ibid.*, p. 43 (sur la propagande avant la Première Guerre mondiale) et p. 135 (sur la propagande coloniale des années 1920).

étude, par exemple, l'assimilation du Noir au singe, la puissance sexuelle de l'homme, la nudité de la femme noire et l'incompétence des Noirs à utiliser le progrès technique<sup>36</sup>.

Dans tous les cas de la propagande coloniale, que ce soit la publicité, les journaux, les cartes postales ou les films, il s'agit toujours d'une mise en scène ayant pour seul but de véhiculer une image simplifiée et mythique des colonies. Des exemples révélateurs de cette grande entreprise de mythification sont les expositions coloniales, notamment celle de 1931, souvent qualifiée de « sommet de l'idéologie coloniale »<sup>37</sup>.

### 1.2.1. Les expositions coloniales

La France connaît une longue tradition de représentation des « exotiques »<sup>38</sup>. L'exemple le plus connu est un spectacle brésilien organisé, en 1550, pour fêter l'entrée d'Henri II et de Catherine de Médicis dans la ville de Rouen. Mais ce n'est qu'avec l'époque coloniale que ce genre de pratique se généralise et que le parti colonial commence à se servir des indigènes à des fins politiques<sup>39</sup>. Parmi les expositions spécifiquement consacrées aux questions coloniales, il faudrait retenir celles de Lyon (1894), de Marseille (1906/1922) et de Paris (1931). Dans tous ces cas, il s'agissait de souligner le fossé entre les « sauvages » et les « civilisés », c'est-à-dire de montrer que les Occidentaux ont surmonté depuis longtemps le stade du primitivisme tandis que les indigènes restaient des « bêtes ». C'est pour cette raison que les expositions ressemblaient,

<sup>36</sup> Cf. Raymond BACHOLLET *et al.*, *NégrePub. L'image des Noirs dans la publicité*, Paris, Éditions Somogy, 1992, p. 18.

<sup>37</sup> Selon Catherine COQUERY-VIDROVITCH, il s'agissait d'une manifestation majeure de la mentalité impériale française (cf. Catherine COQUERY-VIDROVITCH, « La colonisation française 1931-1939 », dans Charles Robert AGERON *et al.* (dir.), *op.cit.*, p. 214).

<sup>38</sup> Au fait, il ne s'agit pas d'un phénomène uniquement français. Comme le montre Stefan GOLDMANN, les autres nations occidentales organisaient des expositions anthropozoologiques comparables, comme celles des « Völkersausstellungen » du commerçant d'animaux et directeur de zoo hambourgeois, Carl Hagenbeck, en Allemagne, au début du 20<sup>e</sup> siècle (cf. Stefan GOLDMANN, « Zur Rezeption der Völkersausstellung um 1900 », dans Hermann POLLIG (dir.), *Exotische Welten, Europäische Phantasien*, Stuttgart, Cantz, 1987, p. 88).

d'après Catherine Coquery-Vidrovitch, à de « 'véritables zoos humains', où les indigènes étaient exposés comme des animaux » et où les visiteurs pouvaient venir examiner l'Autre, le sauvage<sup>40</sup>.

Dans le récit *Cannibale* de Didier Daeninckx, le narrateur, le Canaque Gocéné, décrit de façon saisissante la vie quotidienne de ces indigènes enfermés en 1931 à Vincennes, Paris :

On nous jetait du pain, des bananes, des cacahuètes, des caramels... des cailloux aussi. Les femmes dansaient, les hommes évidaient le tronc d'arbre en cadence, et toutes les cinq minutes l'un des nôtres devait s'approcher pour pousser un grand cri, en montrant les dents, pour impressionner les badauds<sup>41</sup>.

Un propos de l'Antillais Frantz Fanon résume bien ces comparaisons animales évoquées par Daeninckx : « Le langage du colon, quand il s'agit du colonisé, est un langage zoologique<sup>42</sup> ».

L'impact des expositions coloniales sur la conscience collective est considérable, d'autant plus que ces mises en scène ont toute l'apparence du vrai et qu'elles sont reprises, par conséquent, dans la presse de l'époque en tant que réalités<sup>43</sup>. Sur une superficie de plus de 110 hectares, la plus grande d'entre elles, l'Exposition coloniale internationale de 1931, attira presque 40 millions de visiteurs de toutes les couches sociales. Le visiteur métropolitain était invité à un voyage exotique, à faire, en quelques heures seulement, le tour entier de l'Empire colonial, sans jamais quitter son propre pays, en passant par les pavillons des différentes colonies et les expositions permanentes, le musée et le zoo<sup>44</sup>. Autrement dit, quelques heures suffisaient pour

<sup>39</sup> Cf. Alain RUSCIO, *op.cit.*, p. 139-140.

<sup>40</sup> Catherine COQUERY-VIDROVITCH, « Le postulat de la supériorité blanche et de l'infériorité noire », in Marc FERRO (dir.), *op.cit.*, 2003, p. 675.

<sup>41</sup> Didier DAENINCKX, *Cannibale*, Lagrasse, Verdier, 1998, p. 24.

<sup>42</sup> Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002 [1961], p. 45.

<sup>43</sup> Cf. Alain RUSCIO, *op.cit.*, p. 140-141.

<sup>44</sup> Cf. le chapitre « Les expositions coloniales : lieux d'exhibition et de débats identitaires » dans Hans-Jürgen LÜSEBRINK, *La conquête de l'espace public colonial : Prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse à l'époque coloniale (1900-1960)*, Québec/Frankfurt, Nota Bene/IKO-Verlag, coll. « Studien zu den frankophonen Literaturen außerhalb Europas, n° 7 », p. 173-202 et Catherine COQUERY-VIDROVITCH, « La colonisation française 1931-1939 » dans Charles-Robert AGERON *et al.* (dir.), *op.cit.*, p. 214-219.

créer un mythe colonial, celui d'un grand empire multiracial français. C'est la naissance définitive de stéréotypes coloniaux construits et systématisés afin de soutenir et de développer le projet colonial. Ces stéréotypes se manifestent dans tous les secteurs de la propagande coloniale et notamment dans le cinéma de fiction, qui occupe, grâce à son caractère visuel, une place prédominante dans la création d'un imaginaire colonial sur l'Afrique noire.

### 1.2.2. Le cinéma colonial

Selon Marc Ferro, c'est entre 1930 et 1950 que se multiplient les films à la gloire de la colonisation française, c'est-à-dire dans la période où la France cherche à intensifier sa propagande coloniale afin d'obtenir l'assentiment de la population à la mission coloniale<sup>45</sup>. Qu'il s'agisse de reportages, de documentaires, de films ethnographiques, du cinéma de la conquête ou de films de chasse, les films coloniaux semblent avoir pris le relais des autres supports de la propagande coloniale<sup>46</sup>. Leurs objectifs sont aussi multiples que leurs genres : selon Élisabeth Lequeret, il s'agit autant de familiariser les spectateurs avec les habitants et les territoires coloniaux que de satisfaire leur désir du lointain<sup>47</sup>. Le but n'est donc pas de montrer la réalité, mais, comme le souligne également Barbara Boëhm, de « créer le désir, susciter le plaisir, inciter au rêve, déclencher un fantasme, encourager l'envie d'exotisme et de voyage. En un mot, séduire, attirer de manière irrésistible pour constituer un imaginaire<sup>48</sup>». Pour atteindre ce but, l'Afrique est, comme dans le cas des autres supports de la propagande coloniale, représentée d'une façon simplifiée et déformée. Souvent, les cinéastes (ou les producteurs) se servent de la mise en scène

---

<sup>45</sup> Cf. Marc FERRO, *op.cit.*, 1994, p. 448.

<sup>46</sup> Cf. Marcel OMS, « L'imaginaire colonial au cinéma », dans Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELIER (dir.), *op.cit.*, p. 103.

<sup>47</sup> Cf. Élisabeth LEQUERET, *op.cit.*, p. 5-6.

<sup>48</sup> Barbara BOËHM, synthèse du chapitre « Arts et Séductions », dans Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELIER (dir.), *op.cit.*, p. 85.

ou du montage pour rendre le sujet plus intéressant. Le premier film de Jean Rouch, *Au pays des mages noirs*<sup>49</sup> (1947), en représente un bon exemple : afin d'attirer plus de spectateurs au cinéma, la société de production, les Actualités Françaises, a organisé les images ethnographiques tournées par Rouch dans un ordre qui n'était pas le sien. Elle a, en outre, inséré des éléments étrangers au film (des « stock-shots ») comme, par exemple, des lions, des antilopes ou des forêts tropicales et a ainsi nié l'authenticité du documentaire. Mais Rouch s'indigne surtout contre le commentaire colonialiste, lu par un reporter de sport, qui accompagne les images de son premier film<sup>50</sup>. Malgré tout, à cause de son caractère dramatique, le public a bien aimé le film<sup>51</sup>.

Dans la plupart des films coloniaux, on peut constater une reprise des clichés évoqués dans les paragraphes précédents : *L'Atlantide* (1921) de Jacques Feyder, *Le voyage au Congo* (1925-27) de Marc Allégret et André Gide, *Le bled* (1929) de Jean Renoir ou *L'homme du Niger* (1939) de Jacques de Baroncelli<sup>52</sup> font de l'Afrique un cadre exotique dont la seule fonction est de mettre en valeur les vedettes occidentales. L'Afrique comme continent, avec ses habitants, sa propre histoire, sa propre culture, reste à distance. Sur un plan cinématographique, ce regard occidental se manifeste, d'après Sylvie Dallet, dans la plupart des films de la manière suivante :

Symptôme amplifié d'un regard superficiel, la caméra s'attarde sur le mouvement et les gestes des indigènes plus que sur leurs visages. Le cinéma colonial reflète alors un espace – décor immobile dans lequel l'indigène, filmé comme un animal, se déplace mystérieusement et que le colon découvre avec précaution. L'indigène, en quelque sorte, n'a pas d'espace pour lui : il se cache,

---

<sup>49</sup> *Au pays des mages noirs* (1946-1947), Jean ROUCH (dir.), N/B, 12 min., gonflé en format 35 mm, Les Actualités Françaises, in *Jean Rouch : Premier film : 1947/1991* (1991), Dominique DUBOSC (dir.) (sur une idée de Jean Rouch), 26 min., VHS, Kino Films, dist. La huit.

<sup>50</sup> *Jean Rouch : Premier film : 1947/1991*, (1991) Dominique DUBOSC (dir.) (sur une idée de Jean Rouch), 26 min., VHS, Kino Films, dist. La huit.

<sup>51</sup> Cf. *ibid.*

<sup>52</sup> Sur les films coloniaux évoqués, voir Pierre BOULANGER, *Le cinéma colonial : de 'L'Atlantide' à 'Lawrence d'Arabie'*, préface de Guy Hennebelle, Paris, Éditions Seghers, coll. « Cinéma 2000 », 1975.

il traverse, il se fige à l'écran ; l'espace écrase le temps, dans un territoire sans histoire<sup>53</sup>.

Retenons de ce propos trois critères qui pourront nous servir dans l'analyse des films de Jean Rouch et Ousmane Sembène : l'Afrique comme décor immobile, les indigènes sans visage et l'espace sans histoire. Marc Ferro va encore plus loin dans son analyse du cinéma colonial : selon lui, l'indigène n'est pas seulement représenté sans traits particuliers ; dans plusieurs cas, il n'est même pas présent du tout, du moins peu visible, son rôle étant joué par un Européen (qui est, dans plusieurs cas, déguisé et, comme Al Johnson dans *The Jazz Singer* (1927) d'Alan Crosland, grimé en Noir) : par exemple, Annabella dans *La bandera* (1935) de Julien Duvivier, Delic dans *L'esclave blanche* (1927) d'Augusto Genina et le Vigan dans *L'occident* (1928) d'Henri Fescourt<sup>54</sup>.

En résumé, nous pouvons constater que les films coloniaux ont, en général, une double fonction : ils familiarisent le spectateur avec l'idéologie coloniale tout en le faisant rêver à un ailleurs mythique et exotique. Cette propagande est d'autant plus efficace que le cinéma est, grâce à son caractère visuel et auditif, plus trompeur que d'autres arts. Comme le souligne Christian Metz dans *Le signifiant imaginaire*, bien que l'activité de perception du cinéma soit réelle, le perçu n'est pas réellement l'objet : « c'est son ombre, son fantôme, son double, sa 'réplique' dans une nouvelle sorte de miroir<sup>55</sup> ». Tout ce qu'on voit en tant que spectateur est enregistré, mais absent, « irréel » : une grande mise en scène. Néanmoins, le spectateur ne la perçoit pas comme telle, mais comme une réalité. Le cinéma apporte ainsi une contribution importante à la fabrication du mythe colonial de l'Afrique noire.

---

<sup>53</sup> Sylvie DALLET, « Filmer les colonies, filtrer le colonialisme », dans Marc FERRO *et al.* (dir.), *op.cit.*, 2003, p. 703.

<sup>54</sup> Cf. Marc FERRO, *op.cit.*, 1994, p. 246.

### **1.3. L'impact de l'imagerie coloniale sur l'identité africaine**

L'effet-miroir ne se trouve pas seulement au cinéma, mais dans toutes les variantes de la propagande coloniale. Semaine après semaine, l'imagerie coloniale pénètre dans les foyers sous forme de cartes postales, caricatures, affiches publicitaires et films coloniaux. Selon Gilbert Meynier, ces images déformées, créées à des fins politiques, permettent aux Français de se contempler eux-mêmes comme dans un miroir : « Puisqu'ils veulent être 'nous', c'est que le 'nous' est désirable<sup>56</sup> ». C'est le regard d'envie que le colonisé jette sur la vie du colon qui renforce le colonisateur dans son idée de la supériorité de la civilisation européenne (et plus précisément française) : « rêve de possession, s'asseoir à la table du colon, coucher dans un lit de colon, avec sa femme si possible<sup>57</sup> ».

Mais l'imagerie coloniale, qui est une création de l'imagination occidentale, reflète plus les peurs, les aspirations et les fantasmes des Européens que la vie quotidienne des Africains<sup>58</sup>. Néanmoins, elle a des répercussions fondamentales sur l'Africain : confronté jour après jour avec ces images coloniales le représentant lui-même et imposées par le colonisateur, le colonisé finit par les reconnaître « tel un sobriquet détesté mais devenu un signal familier<sup>59</sup> ».

Les clichés véhiculés par la propagande coloniale font donc douter l'Africain de sa propre identité. Le « soi » n'est plus désirable, il est considéré comme inférieur à l'Autre, au Blanc. Afin d'être admis dans la communauté de l'Autre, de devenir un « petit Français », le colonisé doit donc s'assimiler, se libérer des structures mentales « primitives » et partager les valeurs

---

<sup>55</sup> Christian METZ, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'éditions, 1977, p. 65.

<sup>56</sup> Gilbert MEYNIER, « Volonté de propagande ou inconscient affiché? Images et imaginaire coloniaux français dans l'entre-deux-guerres », dans Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELIER (dir.), *op.cit.*, p.45.

<sup>57</sup> Frantz FANON, *op.cit.*, s.p.

<sup>58</sup> Voir sur le sujet la conclusion des interventions de Gilles MANCERON et Jean-Barthélemi DEBOST dans Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELIER, *op.cit.*, p. 141-148.

européennes, bref, rejeter sa propre culture, son propre « soi » et devenir « blanc »<sup>60</sup>. Albert Memmi décrit cet « amour du colonisateur » comme suit : « L'ambition première du colonisé sera d'égaliser ce modèle prestigieux, de lui ressembler jusqu'à disparaître en lui »<sup>61</sup>. Ce désir d'assimilation, résultat inévitable de la domination coloniale, est renforcé par les images déformées présentées au colonisé et va parfois même jusqu'à l'adoption, la reproduction du regard occidental dévalorisant sur le propre pays, comme le fait remarquer Tayeb Chenntouf dans son analyse de l'imaginaire colonial au Maghreb<sup>62</sup>.

Pour résumer l'impact de l'imagerie coloniale sur l'identité africaine, il convient de citer Achille Mbembe qui, dans son article « Regard d'Afrique sur l'image et l'imaginaire colonial », le décrit d'un point de vue africain contemporain :

Ce qui m'irrite le plus dans tout ceci, c'est que l'Autre, parce qu'il a des moyens que je n'ai pas, s'autorise de me renvoyer à la figure une image qu'il a fabriquée de moi, sans que je lui ai demandé quoi que ce soit. Et, sachant bien que je n'ai guère les moyens de ne pas l'écouter, il me dit : « Voici qui tu es ». Il veut m'obliger à me convaincre que « je suis vraiment à l'image de ce qu'il a fabriqué ». Non seulement qu'il veut me convaincre de cela, dans le sens d'une persuasion, mais il me force à adhérer à ce qu'il a décidé que je suis, à répéter cela pour mon propre compte, à le mimer, comme condition pour qu'il me laisse les apparences d'une vie sauve. [...] Alors, au fond de moi, je me surprends à me demander : qui suis-je ? suis-je vraiment comme ça, comme ce « sorcier », ce « nègre hilare », ce « pygmée », cet « anthropophage », ce « cannibale » ?<sup>63</sup>

Les images coloniales produites par le colonisateur (et, en principe, destinées à lui-même) sont donc présentées au colonisé sans que ce dernier puisse les refuser. Au contraire, il se voit

---

<sup>59</sup> Albert MEMMI, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985 [1957], p. 108.

<sup>60</sup> Il devient blanc même dans le sens littéral du mot : n'y-a-t-il pas jusqu'à aujourd'hui des Africains qui se blanchissent la peau afin de ressembler à cet idéal de « peau blanche » ?

<sup>61</sup> Albert MEMMI, *op.cit.* p. 137-138.

<sup>62</sup> Tayeb CHENNTOUF, « Fictions et réalités de l'imaginaire colonial au Maghreb », dans Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELIER (dir.), *op.cit.*, p. 131.

même forcé de ressembler à ces images, de correspondre à ce que le colonisateur veut qu'il soit, ce qui le fait de plus en plus douter de sa propre identité.

Compte tenu de cette immense influence de l'imagerie coloniale sur l'identité du colonisé, il n'est pas étonnant que les peuples colonisés aient progressivement contesté l'ordre colonial, se soient révoltés et aient revendiqué non seulement des réformes mais l'indépendance. C'est dans cette perspective que le Sénégalais Léopold Sédar Senghor, en 1948, prend la parole pour dénoncer les « rires Banania<sup>64</sup> », ces images publicitaires représentant un « petit Noir » – le tirailleur « Y'a bon » – qui, depuis 1915, décoraient les murs de la France<sup>65</sup>. La préface de son poème « Hosties Noires » est un appel à la révolte : l'appel aux Africains (ou, dans un sens plus large, aux colonisés) à détruire cette image imposée par le colonisateur (les « rires Banania »), à s'en débarrasser et à revendiquer leur propre identité africaine, bref, à se mettre debout, à se reconstruire et à s'imposer face à la puissance coloniale.

---

<sup>63</sup> Achille MBEMBE, « Regard d'Afrique sur l'image et l'imaginaire colonial », dans Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELIER (dir.), *op.cit.*, p. 136.

<sup>64</sup> « Je déchirerai les rires Banania sur tous les murs de France » (Léopold Sédar SENGHOR, « Poème préliminaire » de *Hosties Noires*, Seuil, Paris, 1946).

<sup>65</sup> Selon Raymond Bachollet, les slogans riment à travers le temps : « y'a bon », « c'est autrement bon », « à quelle sauce je vais le manger, le Blanc! ». La tête du tirailleur Banania, avec sa chéchia rouge et son pompon bleu, ne disparaît des boîtes de petit déjeuner instantané qu'au début des années 1980 (*cf.* Raymond BACHOLLET *et al.*, *op.cit.*, p. 156).

## Chapitre 2 : LES INDEPENDANCES ET LA PRISE DE CONSCIENCE

*L'Afrique dira un jour son mot, l'Afrique écrira un jour sa propre histoire*<sup>66</sup>.

(Patrice Lumumba)

C'est surtout après 1945, la Deuxième Guerre mondiale ayant affecté toutes les colonies et ébranlé les fondements de l'impérialisme, que les colonies commencent à revendiquer des réformes avec de plus en plus d'acharnement. Ils constatent que la guerre, même s'ils ont lutté pour la France, ne leur apporte presque rien en récompense. Au regard des Français, les Africains restent des « petits Noirs » inférieurs aux Européens. Comme l'explique Albert Memmi dans son *Portrait du colonisé*, celui-ci n'a pas le choix, il *doit* réclamer une rupture : « il n'a ni langue, ni drapeau, ni technique, ni existence nationale, ni internationale, ni droits, ni devoirs : *il ne possède rien, n'est plus rien et n'espère plus rien*<sup>67</sup> ». Sa libération doit s'effectuer par la reconquête de soi – de son identité africaine – et par le refus total du colonisateur.

Dans ce deuxième chapitre, je traiterai d'une façon plus détaillée de cette « reconquête de soi », c'est-à-dire du développement des nouveaux regards sur l'Afrique et de la recherche d'une nouvelle identité africaine. Dans un premier temps, j'évoquerai donc brièvement quelques courants importants du mouvement anticolonial français pour me concentrer, dans un deuxième temps, sur la prise de parole des intellectuels africains<sup>68</sup>. Enfin, je mettrai l'accent sur

---

<sup>66</sup> Patrice LUMUMBA (Premier ministre du Congo-Kinshasa indépendant, assassiné en janvier 1961) cité par Élisabeth LEQUERET, *op.cit.*, p. 11.

<sup>67</sup> Albert MEMMI, *op. cit.*, p. 144.

<sup>68</sup> Dans les deux cas, je vais me limiter aux mouvements qui me semblent importants pour ma recherche, c'est-à-dire aux mouvements qui ont, d'une façon ou d'une autre, inspiré ou influencé le cinéma de Jean Rouch et d'Ousmane Sembène.

l'expression de ces mouvements au cinéma : le cinéma direct, les films ethnologiques et les premiers films africains.

### **2.1. L'anticolonialisme en France**

En même temps que les peuples colonisés africains commencent à revendiquer leur identité (et leur indépendance), l'opinion publique, influencée depuis près d'un siècle par les images et les écrits de la propagande, semble plus convaincue que jamais par l'idée coloniale<sup>69</sup>. Pascal Blanchard et Armelle Chatelier soulignent qu'après la guerre, dans les années 1950, environ 85 pour cent des jeunes Français – d'après les auteurs, la génération la plus sensibilisée à l'effort de la propagande – se sentent fiers de l'oeuvre entreprise par la France dans les colonies<sup>70</sup>. Paradoxalement, tandis que l'opinion publique est, à quelques exceptions près, enfin convaincue des avantages du système colonial, depuis la grande crise des années 1930 et en raison des coûts élevés de la colonisation, une autre idée, basée sur le mouvement du cartiérisme<sup>71</sup>, commence à se développer : se retirer des colonies sur le plan politique, administratif, militaire et social afin d'éviter des coûts supplémentaires<sup>72</sup>. Ce sont surtout les économistes à l'étranger qui se prononcent sur le manque de rentabilité du système colonial. Les économistes français évitent, en général, jusqu'au milieu des années 1950, de parler ouvertement des inconvénients de l'Union française<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup> Cf. Catherine COQUERY-VIDROVITCH, « Apogée et crise coloniales », *op.cit.*, p. 29

<sup>70</sup> Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELIER dans leur introduction à *Images et colonies : nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>71</sup> Le « cartiérisme » est un mouvement d'origine hollandaise prétendant que la politique coloniale appauvrit les métropoles tandis que la décolonisation les enrichit. Il symbolise désormais l'hostilité à l'aide au Tiers-Monde (cf. Charles-Robert AGERON *et al.* (dir.), *op.cit.*, p. 476)

<sup>72</sup> Cf. Catherine COQUERY-VIDROVITCH, « Apogée et crise coloniales », *op.cit.*, p. 29.

<sup>73</sup> Cf. Charles-Robert AGERON *et al.* (dir.), *op.cit.*, p. 456.

L'idée anticoloniale n'est pas nouvelle en France. Elle a une longue tradition qui émerge, pour l'essentiel, au dix-huitième siècle<sup>74</sup>. Avec les colonies est venu l'Autre et avec lui, la curiosité à l'égard des cultures différentes. L'ethnologie, l'ethnographie, l'anthropologie et, plus tard, la sociologie sont des disciplines scientifiques qui, d'une façon ou d'une autre, prennent en considération la différence et l'altérité<sup>75</sup>. C'est dans ce domaine que se développe progressivement une forme d'anticolonialisme basée sur l'antiracisme, c'est-à-dire sur l'idée de l'égalité entre tous les hommes.

Ces spécialistes, hommes de terrain, souvent issus eux-mêmes du monde colonial, contribuent, par leur attitude anticoloniale et leurs recherches scientifiques, à corriger progressivement l'image déformée des Africains. Leo Frobenius (1873-1938), ethnologue allemand, et Maurice Delafosse (1870-1926), haut fonctionnaire issu de l'École coloniale française<sup>76</sup>, représentent deux personnages typiques de ce mouvement. Leurs travaux (*Histoire de la civilisation africaine*<sup>77</sup> de Leo Frobenius, *Les Nègres*<sup>78</sup> de Maurice Delafosse), qui étaient lus avec grand intérêt par les étudiants noirs de Paris<sup>79</sup>, étaient parmi les premiers à revaloriser le passé de la race noire. Avec la thèse, à l'époque encore très provocante, qu'il existe, dans les régions colonisées, « des *civilisations* qui valent la peine d'être étudiées et décrites » et que « ces peuples ne méritent pas d'être traités d'inférieurs au point de vue intellectuel »<sup>80</sup>, Delafosse fait

<sup>74</sup> Selon Charles-Robert Ageron, l'anticolonialisme atteint, comme mouvement de pensée, son acmé dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, surtout après 1763, au temps de la traite des Noirs (Charles-Robert AGERON, *L'anticolonialisme en France de 1871 à 1914*, Paris, P.U.F., coll. « Dossiers Clio », p. 5-6).

<sup>75</sup> Marc Henri PIAULT, *Anthropologie et Cinéma : passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2000, p. 5-9.

<sup>76</sup> Fondée en 1885, l'École coloniale française fournit des cadres d'administration coloniale.

<sup>77</sup> Leo FROBENIUS, *Histoire de la civilisation africaine*, Paris, Gallimard, 1936 (3<sup>e</sup> édition dans sa traduction française), 370 p.

<sup>78</sup> Maurice DELAFOSSE, *Les Nègres*, Paris, Rieder, 1927, 80 p.

<sup>79</sup> Cf. Lilyan KESTELOOT, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, coll. « Universités francophones. Histoire littéraire de la francophonie », 2001, p. 87.

<sup>80</sup> Maurice DELAFOSSE, cité par Alain RUSCIO, *op.cit.*, p. 295-296.

un des premiers pas vers les études africanistes<sup>81</sup>. Mais ce n'est qu'en 1925, avec la fondation, autour de Marcel Mauss, de l'Institut d'ethnologie à Paris, que les recherches sur l'Afrique deviennent enfin, pour la première fois, une discipline universitaire. Autre date importante : en 1930 naît la Société des africanistes dont la vocation est de regrouper non seulement les spécialistes et les chercheurs mais également des passionnés des cultures africaines. L'un des fondateurs, Marcel Griaule (1895-1965), va mener la première grande expédition ethnologique française en Afrique, la « Mission Dakar-Djibouti » (1931-1933), dont les résultats seront exposés avec un grand succès populaire au Musée de l'Homme à Paris<sup>82</sup>. Il sera accompagné de jeunes ethnologues, dont l'ethnologue-écrivain Michel Leiris qui publiera, en 1934, *L'Afrique fantôme*<sup>83</sup>. Entre 1945 et les indépendances africaines, une autre génération de chercheurs prend le relais<sup>84</sup> : Jean Dresch (1905-1994)<sup>85</sup>, géographe et ethnologue anticolonialiste, connu pour ces travaux sur les questions économiques des colonies au Maghreb (l'économie de traite) et Georges Balandier (1920), sociologue et anthropologue qui, en tenant compte des changements des sociétés (de leur historicité), porte un regard scientifique nouveau sur l'Afrique<sup>86</sup>.

Dans l'ensemble, nous pouvons constater qu'en France les sciences humaines, ou plus précisément l'anthropologie (dans sa définition totalisante), témoignent d'un nouvel intérêt porté à l'Autre. Au regard colonial éloigné succède un regard scientifique caractérisé par la curiosité et le désir de mieux comprendre les sociétés colonisées. En s'approchant du colonisé, en

---

<sup>81</sup> Il faut toutefois souligner que Delafosse n'est qu'un précurseur de l'africanisme parmi d'autres (comme, par exemple, Robert Louis Delavignette, Henri Labouret, etc.) (cf. Anne PIRIOU, « Indigénisme et changement social », dans Anne PIRIOU et Emmanuelle SIBEUD (dir.), *L'africanisme en question*, Paris, Centre d'études africaines/École des hautes études en sciences sociales, coll. « Dossiers africains », 1997, s.p.).

<sup>82</sup> Alain RUSCIO, *op.cit.*, p. 296-297.

<sup>83</sup> Michel LEIRIS, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 125, 1988 [1934]. Michel Leiris a été le premier à mettre en question la position de l'ethnologue en pays colonial (cf. *ibid.*)

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>85</sup> Cf. Robert-Charles AGERON *et al.* (dir.), *op.cit.*, p. 438.

<sup>86</sup> Il faisait partie de l'équipe réunie autour de Michel Leiris au Musée de l'Homme.

l'examinant de près, les chercheurs commencent à constater que l'Autre n'est pas un sauvage, un animal, mais un être humain avec sa propre langue et sa propre culture valant la peine d'être analysées et conservées. L'imagerie coloniale de l'Afrique se révèle une grande tromperie. Bref, grâce aux sciences humaines, la politique coloniale perd progressivement ses bases idéologiques.

À ce propos, il est également intéressant de noter que ce nouvel intérêt pour les colonisés, leur culture et, plus tard, leur littérature, ne se limite pas à une simple observation de l'Autre. Chez certains chercheurs français, cet intérêt va jusqu'à la recherche d'un dialogue interculturel et se manifeste, par exemple, par leur participation à la nouvelle revue *Présence africaine*, lancée en 1947 par un groupe d'étudiants et d'enseignants noirs africains résidant en France. La revue publiera ainsi, outre les nombreux articles signés par des Africains, des textes d'André Gide, de Marcel Griaule, de Georges Balandier, de Michel Leiris, de Jean Suret-Canale, de Jean-Paul Sartre et de Théodore Monod<sup>87</sup>. Néanmoins, la création de *Présence africaine* ne représente qu'une étape dans le mouvement anticolonial des intellectuels noirs en France.

## **2.2. La prise de parole des colonisés**

Les années 1930 constituent une autre période importante: des étudiants africains et antillais qui vivent à Paris se mettent à critiquer la politique assimilationniste française et à exprimer avec force leur volonté d'une reconnaissance de l'identité négro-africaine<sup>88</sup>. C'est le lancement de la « Négritude », un mouvement révolutionnaire qui affirme l'identité culturelle des Noirs et leur solidarité raciale. Le terme a été employé pour la première fois par le poète antillais Aimé Césaire, en mars 1935, dans un article (« Nègrerie ») publié dans la revue *L'étudiant noir*.

---

<sup>87</sup> Cf. Alain RUSCIO, *op.cit.*, p. 297.

<sup>88</sup> Cf. Raymond BACHOLLET, *op.cit.*, p. 29.

Mais c'est Léopold Sédar Senghor qui en était le principal propagateur et idéologue<sup>89</sup>. Selon lui, le concept de « Négritude » représente « l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les oeuvres des Noirs<sup>90</sup> ». Il appelle, dans ses écrits poétiques et politiques, les intellectuels noirs à revaloriser leurs racines, leur culture, et à utiliser leur patrimoine africain, et non le patrimoine français, comme source d'inspiration.

Il faut néanmoins noter que le terme n'a pas toujours la même définition selon les ténors de la Négritude. Aimé Césaire la définit ainsi : « La Négritude est la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture<sup>91</sup> ». La définition du métis guyanais Léon-Gontran Damas va dans le même sens. Pour lui, il s'agit de défendre sa qualité de Nègre et il se révolte à l'idée qu'on puisse le prendre pour un assimilé<sup>92</sup>. Mais dans le fond, toutes ces définitions ont une chose en commun : ce sont des appels aux Africains à se soulever contre la politique d'assimilation française et à reconquérir leur identité africaine.

En fait, la « Négritude » est un concept de revendication noire qui, à cette époque, se manifeste non seulement dans le triangle France-Afrique-Antilles mais également en Amérique. Que l'on parle de Marcus Garvey ou W.E.B. Du Bois, qui voulaient faire revenir tous les Afro-américains en Afrique, de la poésie de Langston Hughes (avec son poème « The Negro Speaks of

---

<sup>89</sup> Mariella Villasante CERVELLO, « La Négritude: une forme de racisme héritée de la colonisation française? Réflexions sur l'idéologie négro-africaine en Mauritanie », in Marc FERRO, *op.cit.*, 2003, p. 728-729.

<sup>90</sup> Léopold Sédar SENGHOR, *Liberté 1 : Négritude et Humanisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 9.

<sup>91</sup> Aimé CÉSAIRE cité par Philippe DACRAENE, « Léopold Sédar Senghor et la Négritude », dans Simone et Edmond JOUVE (dir.), *Les écrivains de la négritude et de la créolité*, Actes du 3<sup>e</sup> Colloque international francophone du Canton de Payrac organisé par l'Association des écrivains de langue française (A.D.E.L.F.) au Roc (Lot), du 2 au 5 septembre 1993, Paris, Sepeg, vol. III, 1994, p. 37.

<sup>92</sup> Dans son poème *Black Label* (1956), il dit, par exemple : « Se peut-il qu'ils osent/ me traiter de blanchi/ alors que tout en moi/ aspira à n'être que nègre/ autant que mon Afrique/ qu'ils ont cambriolée » (Léon-Gontran DAMAS, *Black Label*, cité dans Michel TÉTU, « Léon-Gontran Damas: demain, la Négritude », dans Simone DREYFUS et Edmond JOUVE (dir.), *ibid.*, p. 102.

Rivers<sup>93</sup>)), un des écrivains afro-américains les plus importants aux États-Unis, ou de la Harlem Renaissance, tous répondent, en principe, à ce qu'Albert Memmi appelle les « besoins » de tout homme dominé. Après avoir été si longtemps « refusé » par le colonisateur, c'est le colonisé qui refuse le colonisateur<sup>94</sup>. La « Négritude » incarne ce refus. D'après Albert Memmi, à l'époque de la décolonisation, « elle [la Négritude] prenait acte de *la séparation du Noir*, la résumait commodément d'un mot, et se proposait comme un drapeau, pour une *libération* et une *reconquête de soi*<sup>95</sup> ». Elle réunissait donc, en théorie, tous les Noirs et leur permettait de lutter ensemble pour la valorisation de leur culture et de leurs traditions<sup>96</sup>.

Il est néanmoins nécessaire d'ajouter que l'affirmation de soi dans un contexte de colonisation/décolonisation peut également se porter vers l'autre extrême, c'est-à-dire vers un racisme noir (ou un « racisme antiraciste », comme le définit Jean-Paul Sartre dans *Orphée noir*<sup>97</sup>) rejetant les Européens et glorifiant la culture africaine jusqu'à l'absolu<sup>98</sup>. Pierre Bourdieu explique ce phénomène comme suit : « On constate que l'idée de race, au moment où elle est désertée par la plupart des autorités scientifiques et morales du monde occidental, fait paradoxalement son chemin du côté de ceux que jusqu'ici elle stigmatisait, opprimait ou excluait<sup>99</sup>. Il s'agit donc d'une réaction, d'une conséquence inévitable (et selon Senghor même

<sup>93</sup> Langston HUGHES, « The Negro Speaks of Rivers » in *Selected Poems of Langston Hughes*, Londres, Serpent's Tail, 1999 [1959], p. 4.

<sup>94</sup> Cf. Albert MEMMI, *op.cit.*, p. 144.

<sup>95</sup> Albert MEMMI, *L'homme dominé : le noir, le colonisé, le prolétaire, le juif, la femme, le domestique*, Paris, Gallimard, 1986, [édition révisée et corrigée], p. 40.

<sup>96</sup> Il faut néanmoins rappeler qu'en réalité, il s'agit d'abord d'un petit groupe d'écrivains et d'intellectuels antillais et africains réunis à Paris dont les idées se sont successivement répandues sans atteindre toutefois la masse des sociétés africaines.

<sup>97</sup> Jean-Paul SARTRE, *Orphée noir*, in Léopold Sédar SENGHOR, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Quadrige/PUF, 2001 (6<sup>e</sup> édition) [1948], p. XIV.

<sup>98</sup> Albert Memmi décrit comme suit cette glorification dans le *Portrait du colonisé* : « Non seulement il accepte ses rides et ses plaies, mais il va les proclamer belles [...]. Du coup, exactement à l'inverse de l'accusation colonialiste, le colonisé, sa culture, son pays, tout ce qui lui appartient, tout ce qui le représente, deviennent *parfaite positivité* » (Albert MEMMI, *Portrait du colonisé*, *op.cit.*, p. 153)

<sup>99</sup> Pierre BOURDIEU, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 70.

nécessaire) de la domination coloniale. Dans la même perspective, Mariella Villasante Cervello assimile la « Négritude » à une forme de racisme différentialiste<sup>100</sup>, héritée de la colonisation française et concernant une petite élite d'intellectuels bourgeois, souvent d'origine sénégalaise<sup>101</sup>. Pour soutenir son propos, elle se réfère, entre autres, aux intellectuels africains anglophones, comme Wole Soyinka, qui, à l'époque, contestait ouvertement les fondements « racistes, réducteurs et eurocentriques » de la « Négritude »<sup>102</sup>.

Compte tenu de ces différents aspects du mouvement anticolonial noir (et de la « Négritude », en particulier), il n'est pas inutile de rappeler que les intellectuels noirs réclamaient non seulement un recours à la culture et aux traditions africaines mais également aux langues indigènes. Celles-ci, de plus en plus présentes dans la vie quotidienne, la politique et les arts (notamment le théâtre et, plus tard, le cinéma)<sup>103</sup>, témoignent d'une nouvelle fierté africaine et d'un refus définitif du colonisateur. Cependant, comme le montre l'exemple de Senghor, parce qu'elle est issue d'un système politique colonial visant à former une élite africaine assimilée, la langue française reste, pour beaucoup d'entre eux, la langue principale dans les arts – et les écrivains français demeurent les modèles à suivre...

---

<sup>100</sup> Un racisme qui pose une entité humaine comme distincte.

<sup>101</sup> Mariella Villasante CERVELLO, *op.cit.*, p. 727-744.

<sup>102</sup> Cette critique s'explique par le fait que Senghor, comme beaucoup d'autres écrivains de l'époque coloniale, était fortement influencé par l'écriture française. Mongo Beti et Odile Tobner soulignent eux-aussi que toute la poésie de Senghor « est dominée par cette "voix blanche" qu'il vénère en même temps qu'elle le nie » (Mongo BETI et Odile TOBNER (dir.), *Dictionnaire de la Négritude*, Paris, l'Harmattan, 1989, p. 206)

<sup>103</sup> Malgré l'importation des langues européennes (notamment du français et de l'anglais) comme langues officielles dans les colonies d'Afrique noire, il faut rappeler que la connaissance de celles-ci a longtemps été limitée à l'élite africaine, c'est-à-dire aux intellectuels ainsi qu'aux hommes politiques. C'est seulement avec l'urbanisation à l'époque des indépendances que les langues indigènes deviennent des langues véhiculaires dans la plupart des villes africaines. Celles-ci représentent de plus en plus un moyen d'identification et de délimitation face aux anciens colonisateurs (voir sur ce sujet, par exemple, Siegmund BRAUNER, « Urbanisierungsprozesse in Afrika und ihre Auswirkungen auf die Entwicklung der sprachlichen Situation », dans Dmitrij Alekseevič OLDEROGGE et Siegmund BAUER (dir.), *Sozialer Wandel in Afrika und die Entwicklung von Formen und Funktionen afrikanischer Sprachen*, Berlin, Akademie der Wissenschaften der DDR, coll. « Linguistische Studien », n° 64, 1980, p. 32-91 et H. Ekkehard WOLFF, « Language and society », dans Bernd HEINE et Derek NURSE (dir.), *African Languages. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 298-347).

Pour conclure, il convient de rappeler que la « Négritude » ne représente qu'un mouvement anticolonial africain parmi d'autres. Je l'ai évoquée parce qu'elle me semble exemplaire pour la prise de conscience des colonisés à l'époque des indépendances. Néanmoins, il ne faut pas oublier que la prise de parole des colonisés se manifeste également sur d'autres plans. En outre, Hans-Jürgen Lüsebrink, dans son étude sur l'écriture africaine entre 1900 et 1960<sup>104</sup>, constate un autre fait intéressant : selon lui, le colonisateur a encouragé les prises de parole en Afrique. Autrement dit, la politique coloniale avec son idéal de la « mission civilisatrice » *souhaitait* l'émergence d'une élite africaine et d'une écriture africaine<sup>105</sup>. Elle faisait participer les fonctionnaires indigènes à la vie politique, les écrivains à la rédaction des journaux (et des livres) et les scientifiques à la recherche (souvent d'un caractère anthropologique, ethnologique ou sociologique). En somme, elle offrait aux intellectuels africains un grand « forum » d'expression culturelle dans lequel ils pouvaient faire entendre leurs voix. Parmi ces intellectuels, il faudrait nommer, entre autres, Blaise Diagne, Amadou Hampâté Bâ, Léopold Sédar Senghor, Bernard Dadié, Bakary Diallo, Fily Dabo Sissoko et Abdoulaye Sadjji.

Dans l'ensemble, nous pouvons donc constater que les intellectuels africains ont commencé à revendiquer leur identité propre (et à dénoncer l'image coloniale de l'Afrique) dans des domaines comme la littérature, les sciences humaines et la vie politique bien avant la Deuxième Guerre mondiale. Cependant, il faut attendre les années 1950 et 1960 pour assister à une prise de parole dans la création cinématographique.

---

<sup>104</sup> Hans-Jürgen LÜSEBRINK, *La conquête de l'espace public colonial : Prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse à l'époque coloniale (1900-1960)*, *op.cit.*

<sup>105</sup> Les colonisateurs ont trouvé, dans les écrits africains, un moyen de mieux connaître les indigènes, afin de mieux les gouverner (cf. *ibid.*, p. 95/96).

### 2.3. L'anticolonialisme et le cinéma

Dans les années d'après-guerre, l'anticolonialisme reste impensable au cinéma – en Afrique encore moins qu'en France. René Vautier tourne bien, en 1950, le premier film critique sur la colonisation, *Afrique 50*, mais il sera interdit et Vautier jeté en prison. Le film obtiendra son visa de censure seulement en 1987<sup>106</sup>. Il en va de même avec le film de Paul Carpita, *Le rendez-vous des quais*, saisi par la police en 1955 pour avoir osé présenter des dockers marseillais refusant de charger sur les navires des canons en partance pour l'Indochine. Il sera officiellement présenté en salle seulement trente-six ans plus tard, en 1991<sup>107</sup>. *Les statues meurent aussi* (1953) de Chris Marker et Alain Resnais, premier film poétique sur l'art africain soulignant les ressemblances entre les civilisations africaine et occidentale, se bute lui aussi, pendant huit ans, à la censure<sup>108</sup>. Bref, même si quelques cinéastes de l'époque veulent filmer les aspects négatifs du colonialisme, la censure le leur interdit. Il s'agit ici d'un moyen très puissant de la politique coloniale qui peut intervenir à des stades différents de la réalisation d'un film, comme le scénario, la production et la distribution, et qui a pour seul but de réprimer toute expression anticoloniale afin de garder une image intacte du système colonial français<sup>109</sup>.

En bref, il existe, dans les années d'après-guerre, quelques cinéastes français qui tentent de faire preuve d'un nouveau réalisme au cinéma, qui veulent « capter les choses telles qu'elles sont » pour ainsi dénoncer l'impérialisme français. Mais à cause de la censure officielle, leur influence est pratiquement nulle.

---

<sup>106</sup> Cf. l'interview avec Youssef EL FTOUH, propos recueillis par Oliver Barlet, « Ce que filmer veut dire », in *L'image de l'Autre*, Paris, l'Harmattan, coll. « Africultures », n° 3, décembre 1997, p. 12.

<sup>107</sup> Catherine COQUERY-VIDROVITCHS, « Le postulat de la supériorité de la race blanche et de l'infériorité noire », *op.cit.*, p. 681.

<sup>108</sup> Cf. Marcel OMS, « L'imaginaire colonial au cinéma », *op. cit.*, p. 107.

<sup>109</sup> Et la situation n'a pas changé : aujourd'hui, les réalisateurs, s'ils ne peuvent pas compter sur leurs propres moyens financiers, sont même plus dépendants que jamais du verdict de quelques lecteurs de scénarios (cf. Élisabeth LEQUERET, *op.cit.*, p. 9).

Afin de comprendre dans quelle mesure le cinéma a joué un rôle dans la transformation de l'image de l'Afrique, il reste à regarder du côté de l'anthropologie visuelle et notamment du cinéma direct avec ses dimensions ethnographiques. Moins fixé sur des questions coloniales que le cinéma de contestation et fasciné surtout par l'idée de la représentation de l'Autre, ce cinéma a apporté une grande contribution à une représentation plus objective des Africains à l'époque coloniale.

### 2.3.1. À la recherche du réel : l'anthropologie visuelle

L'influence du réalisme cinématographique sur l'anthropologie visuelle est immense. Après la Première Guerre mondiale, les anthropologues ne savent pas encore comment se servir du film et contribuent même, avec leur usage minimaliste des caméras, « simples instruments d'observation et d'enregistrement<sup>110</sup> », à un renforcement du regard exotique sur les sociétés indigènes<sup>111</sup>. C'est peu après, au début des années 1920, que naît une tradition de film ethnographique plus responsable. Ses pères fondateurs, l'Américain Robert Flaherty (1884-1951) et le Russe Dziga Vertov (1896-1954), sont parmi les premiers à se détacher d'une simple observation de l'Autre pour faire resurgir non seulement la réalité mais la vérité des choses : l'un développe une méthode d'observation participante<sup>112</sup>, l'autre devient célèbre par son utilisation du montage et pour sa technique de « ciné-œil »<sup>113</sup>, précurseur du « cinéma direct ».

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>111</sup> Quelques titres de film vendus à l'époque coloniale sous le nom « films ethnographiques » témoignent bien de cette forme d'exotisme : *Pulsschlag der Wildnis* (*Pouls de la brousse*), *Die grüne Hölle* (*L'enfer vert*) ou bien *Die Wunder Asiens* (*Les merveilles de l'Asie*) (Cf. Günter MINAS, « Projektionen der Phantasie: Exotik im europäischen und amerikanischen Kino », in Hermann POLLIG (dir.), *op. cit.*, p. 217).

<sup>112</sup> Pour réaliser *Nanook of the North* (1922) (*Nanouk l'Esquimau*), souvent qualifié de premier film ethnographique du monde, Flaherty passe quinze mois avec les Inuits, partageant leur vie et construisant ainsi une certaine complicité avec les habitants. Il essaie ainsi d'éviter qu'ils deviennent des simples objets de curiosité (Cf. Jean BRESCHAND,

Néanmoins, dans les années 1950, les cinéastes, de plus en plus autocritiques, commencent à remettre en question l'« objectivité » de la caméra tant glorifiée par Flaherty et Vertov. Ils s'interrogent, par exemple, sur les possibilités de saisir le réel dans le moment de sa manifestation ou sur l'influence de la subjectivité du réalisateur. Plusieurs démarches cinématographiques<sup>114</sup> différentes résultent de cette phase de réflexion, souvent résumées sous le nom de « cinéma direct ». Parmi les pionniers les plus célèbres de ce courant sont généralement évoqués les Québécois Pierre Perrault et Michel Brault (*Pour la suite du monde*, 1963), le Français Jean Rouch (*Chronique d'un été*, 1961) ainsi que les Américains Richard Leacock (*Primary*, 1960) et Albert et David Maysles (*Vendeur de bibles*, 1969)<sup>115</sup>.

Le « cinéma direct » offre de toutes nouvelles possibilités pour rencontrer l'Autre, qu'il soit proche ou lointain. Grâce à la nouveauté de la caméra portée à l'épaule et, plus tard, du son synchrone, au lieu de poser le réel devant la caméra comme une scène devant un spectateur, le cinéaste peut maintenant aller au coeur d'un événement. C'est pour ces raisons que les anthropologues, comme Jean Rouch avec ses premiers films ethnographiques *Initiation à la danse des possédés* (1949) ou *Les maîtres fous* (1954), commencent très tôt à s'emparer des techniques du « cinéma direct » et à les adapter à leurs besoins. Afin d'éviter de poser un regard occidental sur ces sociétés, ils entendent s'approcher à une distance qui n'est plus celle d'une simple observation, mais celle d'une proximité sensible et d'un dialogue véritable (« anthropologie partagée »). Il en résulte des films ethnographiques responsables qui montrent la

---

*Le documentaire : l'autre face du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma en coopération avec SCÉRÉN-CNDP, coll. « Les petits Cahiers », p. 10-12

<sup>113</sup> Vertov présuppose que la vérité est incorporée dans les choses, que les choses font signe par elles-mêmes et que la caméra peut livrer cette réalité. Il juge, en outre, qu'il faut « montrer les gens sans masque, sans maquillage, les saisir avec l'œil de la caméra au moment où ils ne jouent pas, lire leur pensées mises à nu par la caméra » (Dziga Vertov cité par Marc Henri PIAULT, *op.cit.*, p. 56).

<sup>114</sup> Par exemple, tourner sans scénario et obliger ainsi chacun à définir sa propre manière de faire (cf. Jean BRESCHAND, *op.cit.*, p. 26/27).

<sup>115</sup> Cf. *ibid.*

réalité contemporaine de l'Afrique d'une façon plus objective que les films coloniaux. C'est dans ces films qu'on voit, pour la première fois, les Africains non comme des éléments du décor mais comme protagonistes dans leur propre environnement.

### 2.3.2. L'Afrique tourne...

Jusqu'au milieu des années 1950, la participation des Africains à la production cinématographique est limitée à deux occupations : soit ils se retrouvent devant la caméra en tant qu'acteurs, soit ils restent derrière en tant que techniciens<sup>116</sup>. Mais le droit de filmer (c'est-à-dire le regard) reste sous le contrôle strict du pouvoir colonial.

C'est seulement en 1955 que s'écrit, avec la réalisation d'*Afrique-sur-Seine* des Sénégalais Paulin Soumanou Vieyra et Mamadou Sarr, la première page du cinéma africain. Ce documentaire de 21 minutes est consacré à la vie des Africains à Paris et reprend ainsi, comme le souligne Élisabeth Lequeret, un thème typique du cinéma colonial : l'Afrique *versus* Paris, le « centre de la civilisation ». La nouveauté est que Vieyra et Sarr, au lieu d'exalter la culture française, soulignent, dans leur voix off, les vertus du métissage et du partage des cultures et se détachent ainsi clairement des traditions du cinéma colonial<sup>117</sup>. Leur regard est celui d'un Africain, leur message celui d'un colonisé. Trois ans après l'indépendance du Sénégal, un autre réalisateur africain prend le relais : Ousmane Sembène. Son court-métrage de 19 minutes sur la vie d'un charretier à Dakar, *Borom sarret* (1963), représente le premier film tourné en Afrique par un Africain. Son premier long-métrage, *La noire de...*, qui raconte la vie d'une bonne sénégalaise en France, suit seulement trois ans plus tard.

---

<sup>116</sup> Selon Élisabeth LEQUERET, les actualités coloniales permettent, faute de main-d'œuvre, la formation de quelques africains (cf. Élisabeth LEQUERET, *op.cit.*, p. 7).

Les premiers films d'Afrique noire sont, en général, très militants et très politiques. Ils sont la réaction à plus d'un siècle de négation de leur identité africaine. Leur but principal se rapproche de celui de la « Négritude » : redonner confiance au peuple et corriger l'image déformée et imposée par la propagande coloniale. Dès le début, les cinéastes africains mettent beaucoup d'espoir dans leur profession : à la veille des indépendances, Paulin Vieyra leur impute le devoir de former la conscience d'une nouvelle civilisation noire, de « relier le passé au présent et du présent éclairer l'avenir »<sup>118</sup>. Sembène y voit même un outil plus puissant que la littérature anticolonialiste : « Le cinéma est plus vrai que la littérature dite francophone. Les comédiens parlent leur langue natale. Une "école du soir". Avec l'avènement de la télévision, le champ est plus large, la visibilité plus grande »<sup>119</sup>. Bref, en passant derrière la caméra, les cinéastes africains ont trouvé, enfin, une possibilité de montrer l'Afrique de leur propre point de vue, de prendre en main l'avenir du continent, c'est-à-dire de se libérer du pouvoir colonial qui les a si longtemps dominés.

\*

Jusqu'à maintenant, je me suis limitée aux questions générales de l'idéologie coloniale française et son impact sur l'image de l'Afrique de l'époque coloniale. On a vu que cette imagerie créée à des fins politiques et véhiculée par différents moyens de propagande comme la littérature, la publicité, les expositions coloniales et le cinéma colonial, a eu des répercussions

---

<sup>117</sup> Cf. *ibid.*, p. 8. Afin de bien saisir la nouveauté de leur approche, il ne serait pas inutile de mentionner la représentation systématiquement négative des mariages mixtes dans les productions coloniales, comme le souligne Guy HENNEBELLE dans la préface de Pierre BOULANGER, *op.cit.*, p. 9.

<sup>118</sup> Paulin VIEYRA, « Responsabilité du cinéma dans la formation d'une conscience nationale africaine », *Présence Africaine*, n° 27-28, 1959, cité par Blandine STEFANSON, « L'état de la recherche sur les cinémas d'Afrique », dans *Cinémas d'Afrique noire*, Paris, Notre Librairie, « coll. Revue des littératures du Sud », n° 149, octobre – décembre 2002, p. 46.

<sup>119</sup> Ousmane SEMBÈNE, « Ainsi parle Sembène... », dans *Cinémas d'Afrique noire*, *op.cit.*, p. 42.

importantes sur l'opinion publique en France et sur l'identité de la population africaine. On a également montré qu'à partir des années 1930, différents mouvements anticoloniaux ont commencé à mettre en cause le système colonial et notamment la politique assimilationniste française. C'est l'époque où l'intelligentsia africaine, avec Senghor et Césaire comme propagateurs de la « Négritude », se met à critiquer l'image coloniale de l'Afrique et à revendiquer avec acharnement la reconnaissance d'une identité négro-africaine<sup>120</sup>. De surcroît, on a montré qu'un moyen d'expression important de ces revendications, après les indépendances des pays africains, est le cinéma. Malgré des problèmes de censure, des premiers films anticoloniaux voient le jour dans les années 1950. Plus tard, influencés par les idéaux de la représentation de l'Autre de l'anthropologie visuelle, les premiers cinéastes africains s'emparent, eux aussi, de la caméra. Cette dernière représente désormais une arme puissante pour libérer l'Afrique de son passé colonial et pour redonner au peuple africain une nouvelle confiance et une propre image de soi.

Jean Rouch et Ousmane Sembène sont issus de cette époque du colonialisme et de l'anticolonialisme : l'un de la culture française (le « colonisateur »), l'autre de la culture sénégalaise (le « colonisé »). On a constaté que leurs créations se distinguent également par le contexte cinématographique de leur avènement. Le cinéma de Jean Rouch s'insère dans le courant de l'anthropologie partagée (films ethnographiques responsables, cinéma direct); Ousmane Sembène, par contre, fait un cinéma de contestation avec des éléments didactiques visant à dénoncer l'image coloniale de l'Afrique et à éduquer la population africaine.

Dans la deuxième partie du mémoire, il faudra explorer ce contexte de la création cinématographique de Jean Rouch et Ousmane Sembène, examiner s'il a une influence sur leur

---

<sup>120</sup> Cette évolution a commencé dans l'entre-deux-guerres et s'est accélérée pendant et après la Deuxième Guerre mondiale.

perception de la réalité africaine et de quelle manière celle-ci se manifeste dans leurs films. Pour ce faire, je tenterai une analyse plus détaillée de leur cinéma et plus précisément de leurs films *Moi, un Noir*, *La pyramide humaine*, *Borom sarret* et *La noire de...* . Toutefois, avant de se concentrer sur les deux cinéastes, il me semble nécessaire d'évoquer brièvement le problème de la dépendance des premières productions africaines vis-à-vis de l'ancienne puissance coloniale, d'autant plus qu'il s'agit d'une caractéristique du cinéma africain qui se prolongera bien au-delà des indépendances.

## **Deuxième partie**

### **La question du regard**

**Intermède :**  
**PARIS, LA CAPITALE DU CINÉMA AFRICAIN**

*Quand on a viande à faire cuire,  
On se déplace vers celui qui a du feu.  
(proverbe africain<sup>121</sup>)*

On a observé que l'illustration à l'écran de la réalité des pays africains a longtemps été le fait exclusif des cinéastes occidentaux, le plus souvent français, et que les cinéastes africains ne peuvent s'atteler à cette entreprise qu'avec l'accession à l'indépendance de leurs pays. Mais en vérité, le cinéma africain n'a jamais pu entièrement se libérer de son ancienne puissance coloniale : il reste, jusqu'à nos jours, en relation constante avec la France et sa capitale, Paris.

Issus du contexte de la colonisation, les cinéastes africains se trouvent dès le début confrontés, dans les années 1960 et 1970, à la dialectique entre le regard du « colonisé » et du « colonisateur » : d'un côté, ils se sentent attirés par Paris et la culture française (beaucoup d'entre eux ayant été en France pour la guerre, le travail ou les études), d'un autre côté, ils essaient de s'en libérer pour tourner leur propres films. Mais, en fait, ils n'ont pas le choix : puisque c'est la France qui contribue, dans la plupart des cas, au financement de leurs films et qui est, en outre, impliquée dans leur distribution, l'ancienne métropole fait figure de passage obligé. Ce passage commence, en général, par les études cinématographiques<sup>122</sup>, se poursuit par la demande de subventions auprès de la France et se termine éventuellement par la présentation du film dans les centres culturels français (CCF). Cela dit, les premiers cinéastes africains, une fois

---

<sup>121</sup> Proverbe cité dans *Djeli* (Fadika Krama-Lanciné, Côte d'Ivoire 1981) par Olivier BARLET, *Les cinémas d'Afrique noire : le regard en question*, Paris, l'Harmattan, coll. « Images plurielles », p. 281.

<sup>122</sup> Les cinéastes africains qui n'ont pas été à une école de cinéma à l'étranger sont, à cette époque, plutôt rares. Parmi ceux qui ont appris le métier eux-mêmes, les plus connus sont les réalisateurs nigériens Moustapha Alassane et Oumourou Ganda, le dernier ayant, par exemple, tourné *Moi, un Noir* avec Jean Rouch (cf. Roy ARMES et Lizbeth MALKMUS, *op.cit.*, p. 42).

qu'ils ont quitté la France, se trouvent face à un marché faible, sans public<sup>123</sup>, sans réelles structures cinématographiques, et dominé, comme à l'époque coloniale, par les sociétés occidentales.

En ce qui concerne les subventions, la France a, par exemple, mis en place le ministère de la Coopération, une institution politique qui offre une aide directe au cinéma africain. En proposant aux producteurs africains d'acheter à l'avance les droits d'exploitation non commerciale de leurs films pour les montrer, ensuite, dans les CCF, cette institution permet aux cinéastes africains de financer le tournage de leurs films. Néanmoins, il ne faut pas oublier que les films montrés dans les CCF « n'atteignent pas leur public et ne rapportent rien de plus à leur auteur <sup>124</sup>», comme le signale Victor Bachy. À la suite de ce genre de critiques, notamment exprimées par des intellectuels africains, ce type de subventions a été officiellement supprimé en 1980, mais seulement pour continuer à exister sous d'autres formes<sup>125</sup>.

En ce qui concerne la distribution, elle est presque entièrement aux mains de deux maisons occidentales, la COMACICO et la SECMA (rachetées et opérées, aujourd'hui, sous le nom de SOPACIA). Celles-ci avaient mis en place, dans toute l'Afrique noire, un réseau d'exploitation de salles et de distribution physique de films<sup>126</sup>. Elles avaient ainsi le pouvoir de boycotter, si

---

<sup>123</sup> À cause des problèmes de distribution, les films africains sont méconnus et, par conséquent, peu vus, non seulement par les Européens mais également par leur public en Afrique.

<sup>124</sup> Victor BACHY, *op.cit.*, p. 18. Pendant mes recherches, j'ai fait l'expérience moi-même que certains films importants du cinéma africain comme *La noire de...*, par exemple, ayant gagné le Prix Jean Vigo en 1966 et le Tanit d'Or au Festival de Tunis exemple, étaient, malgré des bons contacts, introuvables, même au Sénégal où le film avait été tourné. À ma demande, l'assistant d'Ousmane Sembène m'avait répondu que le film n'existe pas au pays, que la seule copie se trouve dans les mains de Sembène lui-même et qu'il faudrait demander auprès du ministère de la Coopération à Paris. Je l'ai fait, avec succès. Mais j'avais compris, pour la première fois, ce que veut dire « Paris, capitale du cinéma africain ».

<sup>125</sup> Cf. Victor BACHY, *op.cit.*, p. 18.

<sup>126</sup> Cf. Victor BACHY, *Pour une histoire du cinéma africain*, Bruxelles, OCIC, coll. « Cinémédia. Cinémas d'Afrique noire », hors série, 1987, p. 17-18.

nécessaire, la production africaine et d'imposer la distribution de leurs propres films <sup>127</sup>. Face à cette dépendance vis-à-vis des grandes maisons de distribution, les réalisateurs africains créent en 1970 la Fédération panafricaine des cinéastes (FEPACI) et, en 1979, le Consortium africain de distribution (CIDC) (disparu cinq ans plus tard), qui ont comme objectif de défendre les intérêts des cinéastes africains et de promouvoir le cinéma africain.

Malgré ces initiatives, la France reste, jusqu'à présent, le pivot obligatoire de la création cinématographique en Afrique, comme le résume le cinéaste mauritanien Sidney Sokhona lors d'un débat radiophonique sur RFI :

Tout cinéaste africain, résidant en Afrique, qui parvient à réaliser un film, au prix de mille difficultés, est obligé, s'il veut le distribuer dans son propre pays, de prendre l'avion et de venir le proposer à Paris, à la SOPACIA, qui n'est autre que l'ancienne COMACI et CO-SECMA, rachetée et globalisée <sup>128</sup>.

Dans l'ensemble, ce petit aperçu de quelques aspects de la dépendance du cinéma africain par rapport à l'ancienne puissance coloniale montre clairement les difficultés auxquelles les cinéastes africains ont été confrontés depuis les années 1960. Tourner un film est toujours un grand risque financier, mais tourner un film sans avoir de bonnes chances de le montrer à un public et de garantir des rentrées qui paient les dettes (ce qui représente à peu près la réalité quotidienne des réalisateurs africains) demande un très grand idéalisme. Les premiers cinéastes africains comme Ousmane Sembène, Med Hondo, Souleymane Cissé et Djibril Diop Mambéty témoignent de cet idéalisme : Sembène, par exemple, afin de contourner les moyens de pression des grandes maisons françaises

---

<sup>127</sup> Voir le cas de la Haute-Volta (aujourd'hui, Burkina Faso) en 1972, qui avait décidé de nationaliser les salles de son pays. En 1974, face aux moyens de pression des sociétés, elle repasse des accords avec la SECMA et la COMACICO (cf. Christophe BOTTÉON, « Cinéma d'Afrique noire ou le talent sans moyens », dans *Cinéma*, Paris, Éditions Temps Libres, n° 590, septembre 1997, p. 16).

<sup>128</sup> Sidney SOKHONA cité par Christophe BOTTÉON, *op.cit.*, p. 16.

et de souligner son indépendance par rapport à l'ancien pouvoir colonial, crée sa propre société de production, Domirev Films (implantée à Dakar, Sénégal). C'est désormais lui-même qui s'occupe de tous les aspects de la production, à commencer par le scénario, les demandes de subventions auprès de l'État ou de sources privées, les négociations concernant d'éventuelles co-productions ainsi que la distribution locale. Si le film est un succès, c'est lui qui va le promouvoir à l'étranger, passant d'un festival à l'autre pour entrer en contact avec les distributeurs européens et les représentants des chaînes de télévision<sup>129</sup>. Tout cela dans le but de rester le plus indépendant possible des influences externes.

En bref, les premiers cinéastes africains, rentrés pleins d'espoir de leurs études cinématographiques à l'étranger pour faire du cinéma en Afrique, sont soumis, dès le début, à la censure indirecte : difficultés de financement et de distribution, dépendance par rapport à la France. Ainsi, il leur est presque impossible de tourner des films à leur façon, c'est-à-dire à partir d'un regard purement africain. Mais on a également vu qu'il y a des idéalistes, comme Ousmane Sembène, qui savent contourner les contraintes héritées de l'ancien système colonial, qui cherchent tout au long de leur carrière à rester indépendants par rapport à la France pour assurer la représentation « réelle » de l'Afrique et ainsi corriger l'image déformée véhiculée par la propagande coloniale.

De tels idéalistes se trouvent non seulement en Afrique mais également en France : Jean Rouch, par exemple, fait un cinéma qui est, certes, issu de la tradition du cinéma colonial français (ou plus précisément du cinéma ethnographique), mais dont les objectifs ressemblent beaucoup à ceux des premiers cinéastes africains : il consacre toute sa vie à étudier la réalité

---

<sup>129</sup> Cf. Roy ARMES et Lizbeth MALKMUS, *op.cit.*, p. 60.

africaine, à la capter avec sa caméra 16 mm pour représenter – même provoquer – la vérité de l’Afrique, tout en donnant la parole aux Africains.

**Chapitre 3 :**  
**LE « GRIOT GAULOIS »**  
**L'approche anthropologique de Jean Rouch**

*Rien n'est préparé. Je sais ce qui va se passer.  
C'est à moi de réagir par ma position  
corporelle, ou, si vous voulez, par le cadrage,  
à moi de réagir par le choix de ce que je veux  
filmer, par l'enchaînement de ce que je veux  
filmer et c'est à ce moment que le film se  
construit.*

(Jean Rouch<sup>130</sup>)

De la technologie à l'ethnologie et de l'ethnologie au cinéma, l'œuvre de Jean Rouch est multiforme, irrégulière et, par conséquent, difficile à classer. Cet ancien ingénieur de l'École des Ponts et Chaussées, directeur de recherche au C.N.R.S. (Centre national de recherches scientifiques), occupe une place prépondérante au sein de quatre courants du cinéma : le cinéma ethnographique, le cinéma africain, le cinéma direct et le cinéma de la Nouvelle Vague<sup>131</sup>. Depuis sa première descente du Niger, en 1946, c'est surtout le continent africain (notamment les pays subsahariens comme le Niger, le Mali, le Sénégal et le Ghana) qui le fascine. Il y filme la vie quotidienne, les danses de possession, les rites funèbres... et se fait ainsi un nom comme cinéaste-ethnologue. À cause de ses perpétuels retours en Afrique et des « histoires » qu'il y recueille avec sa caméra, ses admirateurs lui donnent souvent le sobriquet « griot gaulois <sup>132</sup>». D'autres l'appellent le « griot blanc <sup>133</sup>» ou le « plus africains des réalisateurs européens <sup>134</sup>».

---

<sup>130</sup> Le propos a été recueilli par André Fontaine, « Jean Rouch fait le point du 'cinéma-authenticité', dans *Les Lettres françaises*, n° 941, 30 août 1962, cité dans Gilles MARSOLAIS, *op.cit.*, p. 329.

<sup>131</sup> Cf. René PRÉDAL, « Rouch d'hier à demain », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch un griot gaulois*, *op.cit.*, p. 14.

<sup>132</sup> Cf., par exemple, Albert CERVONI cité par René PRÉDAL « Rouch d'hier à demain », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch : un griot gaulois*, *op.cit.*, p. 14 ou le journal *l'Humanité* (20 février 2004). Selon la définition du *Petit Robert*, un griot (une griotte) est un membre de la caste des poètes musiciens en Afrique, dépositaires de la tradition orale (*Nouveau Petit Robert : Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française*, version électronique, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996).

<sup>133</sup> Cf., par exemple, *Le Figaro* du 20 février 2004 et du 20 avril 2004.

Dans tous les cas, les critiques se réfèrent à son enthousiasme pour les hommes et les cultures africains et à son rôle de pionnier dans le cinéma ethnographique. Cette passion pour son œuvre devient encore plus évidente lorsqu'on évoque le jugement de quelques cinéastes africains de l'époque : dans un entretien avec Pierre Haffner, Richard Béby de Medeiros (cinéaste et universitaire béninois) insiste, par exemple, sur le fait qu'il est « impossible de parler du cinéma ethnographique français, sans parler de Jean Rouch<sup>135</sup> ». Inoussa Ousseini (cinéaste nigérien et ancien collaborateur de Rouch) signale même que sans l'œuvre de Jean Rouch, qui comptait à cette époque (en 1981) de 100 à 110 films, « il n'est pas possible de parler de la culture africaine<sup>136</sup> », d'autant plus que ses films ont été longtemps les principaux, sinon les seuls, supports de l'image de la société d'Afrique noire à l'étranger<sup>137</sup>.

L'objectif de ce chapitre est d'examiner le regard de Jean Rouch sur les Africains et de montrer de quelle manière sa perception de la réalité africaine se manifeste dans ses films. Un bref rappel de quelques aspects du cinéma ethnographique permettra de mieux comprendre le contexte et les spécificités de son cinéma. Il s'agit également de présenter brièvement quelques méthodes « rouchiennes » du cinéma direct qui jouent un rôle important dans ses films de fiction. Ensuite, je me concentrerai sur *Moi, un Noir* et *La pyramide humaine* qui me serviront d'exemples de sa création cinématographique à l'époque de l'émergence du cinéma africain (les années 1950 et 1960). Une analyse détaillée de ces films permettra d'expliquer la manière dont Rouch perçoit, filme et représente la réalité africaine. Les résultats de cette analyse seront ensuite, dans le chapitre 5, confrontés au regard d'Ousmane Sembène.

---

<sup>134</sup> Cf., par exemple, *Libération* du 19 février 2004.

<sup>135</sup> Richard Béby de MEDEIROS dans un entretien réalisé et publié par Pierre HAFFNER, « Jean Rouch jugé par six cinéastes d'Afrique noire », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch : un griot gaulois*, op.cit., p. 65.

<sup>136</sup> Inoussa OUSSEINI, *ibid*, p. 62.

<sup>137</sup> Cf. Marcel MARTIN, « Jean Rouch et la mémoire africaine », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch : un griot gaulois*, op.cit., p. 92/93.

### 3.1. Le cinéaste-ethnologue

Jean Rouch est incontestablement un des maîtres, sinon le grand maître du cinéma ethnographique. Mais de même qu'il n'était pas ethnologue lorsqu'il commença à faire de l'ethnologie, il n'était pas cinéaste lorsqu'il tourna ses premiers films. C'est seulement à l'âge de 29 ans, après avoir commencé ses études en anthropologie, qu'il s'achète au marché aux puces, à Paris, une vieille caméra Bell & Howell de 16 mm et qu'il part en Afrique pour faire une expédition en pirogue sur le Niger. De ce voyage naît son premier film : *Au pays des mages noirs* (1946-1947)<sup>138</sup>. Mais déçu par la mise en scène effectuée par Les Actualités Françaises et soutenu financièrement par le Centre National du Cinéma, il décide de retourner au Niger pour filmer les choses d'une façon plus responsable. Dans *Chasse à l'hippopotame* (montré pour la première fois en 1950), c'est lui-même qui s'occupe du montage, du commentaire et de la mise en musique. Il tourne encore trois autres films au Niger (*Les magiciens de Wanzerbé* (1948), *Circoncision* (1949) et *Initiation à la danse de possédés* (1949)) qu'il montre, par la suite, au « Festival du film maudit », à Biarritz. Les critiques sont enthousiastes et Pierre Braunberger, son futur producteur, lui propose une collaboration<sup>139</sup>.

C'est depuis ce moment-là que Rouch occupe une place presque paradoxale entre les domaines du cinéma et de l'ethnologie : il n'est ni tout à fait cinéaste (pour les cinéastes, il est ethnologue), ni ethnologue (pour les anthropologues, il est cinéaste). Mais avec son travail de « chargé de recherche cinématographique » au C.N.R.S., il espère pouvoir relier les deux domaines et ainsi contribuer à une meilleure compréhension de l'Autre<sup>140</sup>.

---

<sup>138</sup> Voir p. 18-19.

<sup>139</sup> Cf. Jean ROUCH, « Jean Rouch erzählt », *Filmkritik*, München, Filmkritiker-Kooperative, n° 253, 1978, p. 8-11.

### 3.1.1. L'éthique du cinéma ethnographique

Le cinéma ethnographique à l'époque où Rouch produit ses premiers films est un cinéma qui se présente comme essentiellement *occidental* : c'est un discours ethnologique entre le souci « scientifique » de l'objectivité, le désir sincère de comprendre<sup>141</sup>, et la grande fascination de l'Autre menant souvent à une glorification des cultures « primitives ». Son objet est la description des sociétés lointaines (leurs rituels, leur artisanat, leurs habits, etc.) ; son regard est distant, purement ethnocentrique et souvent involontairement raciste<sup>142</sup>.

Pour Rouch, par contre, le cinéma ethnographique représente plus qu'un simple moyen de description d'une société étrangère : c'est, avant tout, un moyen de conservation des cultures en voie de modification ou de disparition<sup>143</sup>. À l'époque où s'annoncent les indépendances et où l'ethnologie et le cinéma continuent à entretenir des images coloniales de l'Afrique, il est un des premiers Occidentaux (avec Georges Balandier et Jean Dresch) à s'intéresser à l'historicité des cultures africaines, à leur changement et à leur contemporanéité<sup>144</sup>. Selon lui, l'Afrique est, en raison de la colonisation européenne, un continent en transformation perpétuelle et il lui semble important « aussi bien pour la culture africaine que pour la culture de l'humanité entière » d'enregistrer « des manifestations qui risquent de ne plus jamais se reproduire<sup>145</sup> ». L'urgence de cette activité est également soulignée par l'écrivain malien, Amadou Hampâté Bâ, qui propose, en 1969, tout en évoquant le problème de la conservation des cultures orales (avec son célèbre

---

<sup>140</sup> Cf. Jean ROUCH, « Jean Rouch erzählt », *op.cit.*, p. 10-11.

<sup>141</sup> Cf. Jean-Paul COLLEYN, « Il faut décloisonner le genre! », dans Guy HENNEBELLE (dir.), *Demain, le cinéma ethnographique?*, *op.cit.*, p. 26.

<sup>142</sup> Cf. Reda BENSMAÏA, « Jean Rouch ou le cinéma de la cruauté », dans René PRÉDAL, *Jean Rouch : un griot gaulois*, *op.cit.*, p. 54.

<sup>143</sup> Cf. Jean ROUCH dans un entretien réalisé par Guy HENNEBELLE, « Jean Rouch et l'éthique du cinéma ethnographique », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch : un griot gaulois*, *op.cit.*, p. 47 (première publication de l'entretien dans *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 10, avril 1970).

<sup>144</sup> Cf. Marc Henri PIAULT, *op.cit.*, p. 48.

propos : « en Afrique, un vieillard qui meurt, c'est une bibliothèque qui brûle »), d'envoyer des jeunes équipés de magnétophones dans des villages africains pour y écouter les sages et filmer les traditions avant qu'elles ne disparaissent<sup>146</sup>.

Un autre aspect important du cinéma ethnographique est, d'après Rouch, sa fonction communicative. Il pense que le cinéma est « un véhicule irremplaçable<sup>147</sup> », permettant, par des projections de films, de prendre connaissance des coutumes de l'Autre. Il souligne que la caméra représente également un moyen important pour entrer en rapport direct avec les gens observés. D'après lui, dans les pays où règne un fort pourcentage d'analphabétisme, il est souvent difficile, pour un ethnologue, de discuter ses écrits avec ceux qu'il étudie. C'est seulement avec les films qu'il peut établir un dialogue, un véritable échange, qui est même susceptible de faciliter d'éventuelles modifications<sup>148</sup>.

Rouch tient beaucoup à cette idée du « feedback » : selon Marc Henri Piault, son cinéma « ne se veut ni simple machine à enregistrer, ni tout puissant descripteur d'une réalité enfin mise à nu<sup>149</sup> ». Le cinéaste-ethnologue français veut aller plus loin : chercher une proximité sensible, un dialogue proposé avec les gens qui, autrefois, n'étaient que des objets de la recherche. En réduisant la distance entre l'observateur et l'observé, cette méthode de « ciné-dialogue<sup>150</sup> » lui

<sup>145</sup> Cf. Jean ROUCH cité par Guy HENNEBELLE, « Jean Rouch et l'éthique du cinéma ethnographique » *op.cit.*, p. 47.

<sup>146</sup> Amadou Hampâté BÂ dans le documentaire français *Amadou Hampâté Bâ*, (1969), Ange CASTA et Enrico FULCHIGNONI (dir.), couleur, 27 min., VHS, Stuttgart, HDF (Haus des Dokumentarfilms).

<sup>147</sup> Cf. Jean ROUCH cité dans Guy HENNEBELLE, « Jean Rouch et l'éthique du cinéma ethnographique » *op.cit.*, p. 48.

<sup>148</sup> Sur les problèmes d'analphabétisme et l'impact du film comparé au livre, Rouch raconte l'histoire suivante : « J'avais écrit des articles et je les avais donnés aux gens que j'avais étudiés, ils en avaient arraché les pages et gardé les photos. Ils ne m'en avaient jamais parlé, si ce n'est pour se plaindre de l'absence de leur propre photo. Mais, tout à coup, en voyant le film, ils ont compris le 'regard' que je pouvais avoir sur eux, et ils ont commencé tout de suite à me critiquer. C'est la première fois que j'ai eu un véritable dialogue avec des gens que j'avais étudiés » (Jean ROUCH cité dans AMÉLIE NEUMANN et Denyse de SAIVRE, « Jean Rouch : entretien avec Denyse de Saivre et Amélie Neumann », *Recherche, pédagogie et culture*, s.l., Vol. III, n° 17/18, mai/août 1975, extraits reproduits et cités dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch : un griot gaulois*, *op.cit.*, p. 40).

<sup>149</sup> Marc Henri PIAULT, *op.cit.*, p. 208.

<sup>150</sup> Jean ROUCH, cité dans François NINEY, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de la réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 160.

permet enfin d'éviter un regard purement occidental. Il explique les atouts de cette démarche comme suit :

La connaissance n'est plus un secret volé, dévoré ensuite dans les temples occidentaux de la connaissance, elle est le résultat d'une quête sans fin où ethnographiés et ethnographes s'engagent sur un chemin que certains d'entre nous appellent déjà l'anthropologie partagée<sup>151</sup>.

En résumé, le cinéma ethnographique, comme il est pratiqué par Rouch, représente une certaine « possibilité de voir, d'enregistrer *avant de comprendre*, de communiquer (voire de communier) *sans l'intermédiaire du langage* et si l'on veut de sentir (une émotion par exemple) en quelque sorte *sans protocole* et comme de l'intérieur<sup>152</sup> ». Autrement dit, le cinéma ethnographique est, pour Rouch, un outil plus efficace (et plus « vrai ») dans le domaine de l'ethnologie pour étudier et représenter une réalité étrangère que des simples observations paternalistes à façade scientifique.

### 3.1.2. La méthode « rouchienne »

Il est typique de Rouch qu'il cherche constamment à expérimenter et à repousser les limites du cinéma. Dans la même perspective, il s'élève d'une façon véhémement, avec sa manière de filmer, contre les méthodes des ethnologues traditionalistes : premièrement, contre la position « janséniste » de l'Institut Göttingen, interdisant la participation du cinéaste pour que la caméra « objective » n'enregistre que des faits bruts; deuxièmement, contre l'idée d'employer plusieurs

---

<sup>151</sup> *Ibid.* D'ailleurs cette « anthropologie partagée » peut également prendre la forme d'une « anthropologie renversée » : l'observé prend la place de l'observateur et l'observateur celui de l'observé (par exemple, dans *Petit à petit* (1969) où Damouré, en bon anthropologue, décide de se rendre à Paris pour étudier les « mœurs tribales » françaises).

<sup>152</sup> Réda BENSMAÏA, *op.cit.*, p. 51.

caméras dissimulées, pour éviter que le déroulement du phénomène observé ne soit gêné<sup>153</sup>. Rouch est un cinéaste qui *veut* intervenir dans l'action filmée et son cinéma, à titre de synthèse entre les théories vertoviennes du « ciné-œil » et l'expérience de la « caméra participante » de Flaherty, implique nécessairement l'utilisation d'une caméra portée (16 mm) suivant l'action au moment où celle-ci se crée<sup>154</sup>.

Mais, tout d'abord, pour mieux comprendre sa méthode cinématographique, il est important de signaler que Rouch ne prétend pas faire un cinéma objectif. Il cherche à représenter le réel, mais, considérant le principe d'objectivité absolue comme inapplicable, il se prononce plutôt pour une réalité subjective que pour une réalité objective, comme le montre la citation suivante :

Impossible ! Mais c'est impossible, voyons ! Cela voudrait dire qu'il n'y a plus de réalisateur. Le cinéma ethnographique, comme tout cinéma, est forcément fait par un bonhomme. Il se peut que mon regard soit faux, mais mon œil n'est pas une caméra impassible. Je réagis nécessairement d'une certaine manière<sup>155</sup>.

Il en va de même avec son regard occidental : Rouch est un Blanc parmi les Noirs qui tourne des films sur l'Afrique. Mais au lieu de se mettre à la place d'un Noir, de cacher son identité française, quand il filme la réalité africaine, il décide de proposer sa propre vision des choses, sa subjectivité. Rouch explique cette démarche comme suit : « l'œil étranger voit des choses que l'œil local ne perçoit pas toujours et il est certain que cette 'distanciation' permet une plus grande objectivité<sup>156</sup> ». Quelques cinéastes africains, par contre, remettent en question cette

<sup>153</sup> Cf. Gilles MARSOLAIS, *op.cit.* p. 129.

<sup>154</sup> Voir sur l'idée de la synthèse entre le cinéma de Vertov et Flaherty : Jean ROUCH, « La caméra et les hommes », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch : un griot gaulois*, *op.cit.*, p. 43-44.

<sup>155</sup> Jean ROUCH cité par Marcel MARTIN, *op.cit.*, p. 92.

<sup>156</sup> Cf. Jean Rouch cité dans Guy HENNEBELLE, « Jean Rouch et l'éthique du cinéma ethnographique », *op.cit.*, p. 48.

démarche : à leur avis, l'« œil étranger » perçoit la réalité africaine d'une manière qui n'est pas juste<sup>157</sup>, c'est-à-dire d'un point de vue colonialiste ou, au moins, paternaliste.

Néanmoins, Rouch a décidé de ne pas dissimuler sa subjectivité, de ne pas prétendre être objectif s'il ne peut pas l'être. Pour saisir le réel, et notamment des moments, des attitudes ou des événements qui ne se reproduiront plus (voir l'éthique du cinéma ethnographique), il a développé sa propre esthétique cinématographique. Il se prononce pour un cinéma tout à fait improvisé, sans dialogues écrits préalablement, sans trucages ni mises en scène<sup>158</sup>. La technique de la caméra portée y occupe, comme au cinéma direct<sup>159</sup>, une place prépondérante. Dans son essai « La caméra et les hommes », Rouch explique que « la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est le plus efficace<sup>160</sup> ». Cette démarche permet au caméraman réalisateur<sup>161</sup> de s'adapter à l'action, de pénétrer dans la réalité filmée, bref, de se mettre dans un état de transe, de « ciné-transe » : il se transforme en un « œil mécanique » et une « oreille électronique » et s'adonne ainsi entièrement à la magie opérante de la caméra sur les gens et les situations<sup>162</sup>. Tandis que le réalisateur se dissimule face à l'événement, la caméra prend sa place, devient « vivante » et participe ainsi directement au déroulement de ce qui est filmé.

Pour tout dire, Rouch n'hésite pas à intervenir dans le réel et à créer des situations inédites par la présence de la caméra et du microphone. Il crée de ce fait une nouvelle réalité qui est

<sup>157</sup> Cf. Maham TRAORÉ cité dans *ibid.*

<sup>158</sup> Il faut remarquer que même Flaherty se servait quelquefois du « trucage » : afin de rendre les sujets encore plus authentiques, il a, par exemple, donné des armes traditionnelles aux Inuit qui utilisaient déjà depuis longtemps des armes modernes (cf. Jan BERG, « 'Der Beute Gestus' : Dokumentarische Exotik im Film » dans Thomas KOEBNER et Gerhart PICKERODT (dir.), *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*, Frankfurt, Athenäum, 1987, p. 355-357).

<sup>159</sup> Il faut toutefois noter que la plupart des films de Rouch ne peuvent être assimilés totalement au cinéma direct. À tous manque un élément fondamental : l'enregistrement du *son synchrone* avec l'image (*Les maîtres fous*, *Moi, un Noir*, *Jaguar*, *La pyramide humaine*) (cf. Gilles MARSOLAIS, *op.cit.*, p. 132).

<sup>160</sup> Jean ROUCH, « La caméra et les hommes », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch : un griot gaulois*, *op.cit.*, p. 43.

<sup>161</sup> Rouch se prononce, en général, contre l'équipe. À son avis, le réalisateur doit, en même temps, être l'opérateur : c'est lui qui a déjà passé du temps sur le terrain, qui parle la langue des gens filmés, qui sait quand et comment filmer (cf. *ibid.*, p. 42).

comme disloquée par rapport à l'ancienne. Autrement dit, aux yeux de Rouch, la caméra a le pouvoir de convoquer et d'influencer le réel – un réel qui se produit au moment où on filme et parce qu'on filme<sup>163</sup>. Il en va de même avec la fiction :

La fiction ou la fabulation ne préexiste pas davantage au film, elle est le produit réel de la coexistence du filmage et du filmé, que se soit dans la configuration même du tournage improvisé, dans la préfiguration d'un psychodrame déclencheur, ou dans la refiguration du film monté par l'orateur-narrateur<sup>164</sup>.

C'est ainsi qu'il justifie l'introduction des éléments fictifs dans un film documentaire. Jusque-là observateur, Rouch franchit alors la ligne par laquelle il devient, à sa façon, créateur. Il tourne le dos aux films purement ethnographiques et commence à faire des « fictions vraies » ou des « fictions documentaires », c'est-à-dire des films qui se situent à la limite du documentaire et de la fiction, qui n'ont ni « la sécheresse clinique et anonyme du 'docu' ni le fini artificiel et trompeur de la fiction<sup>165</sup> ». Bref, ce sont des films qui semblent plus « vrais » que les films ethnologiques, parce qu'ils ouvrent le champ vers l'imaginaire. Du film ethnologique au film de fiction, grâce au travail de Rouch, les limites sont devenues de plus en plus floues.

### **3.2. Un nouveau regard sur l'Afrique : *Moi, un Noir* et *La pyramide humaine***

Après avoir introduit les concepts théoriques du cinéma de Jean Rouch, il s'agit de montrer comment ceux-ci ont été concrétisés dans ses films. À cet effet, je m'attacherai, dans les pages suivantes, à des analyses plus détaillées de *Moi, un Noir* et de *La pyramide humaine*, deux œuvres expérimentales sur l'Afrique contemporaine que l'on pourrait classer comme « fictions

---

<sup>162</sup> Cf. *ibid.* p. 43.

<sup>163</sup> Cf. François NINEY, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de la réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 159.

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> Cf. Marcel MARTIN, *op.cit.*, p. 95.

documentaires », le premier traitant de la vie quotidienne des immigrants nigériens dans la capitale de la Côte d'Ivoire, le deuxième examinant les relations interraciales dans une école à Abidjan. Pour ce qui est de la méthode d'analyse des films, je ne m'inspirerai pas d'une théorie précise. Il s'agira plutôt d'évoquer certains éléments fondamentaux qui me semblent typiques des films et de la démarche du cinéaste, notamment de sa façon de percevoir, de filmer et de représenter la réalité africaine. Les mêmes critères seront ensuite appliqués à l'analyse des films de Sembène (chapitre 4), ce qui me permettra, enfin, de comparer l'œuvre des deux cinéastes (chapitre 5).

Dans chaque analyse, je tenterai d'examiner la macrostructure du film, notamment les moyens (dans la mesure du possible : l'équipe, les acteurs, le lieu de tournage, l'enregistrement du son, le budget et le financement), les thèmes ainsi que la structure (les grands segments narratifs et leur organisation). Afin de mieux saisir le regard de Rouch sur la réalité de l'Afrique noire, je mettrai en outre l'accent sur le protagoniste (dans quel contexte est-il montré ? de quelle manière agit-il ?), sur la dialectique entre la société occidentale et la société africaine (le colonisateur *versus* le colonisé) ainsi que sur le rôle du réalisateur (quelle est son influence sur le déroulement de l'action ? s'agit-il d'un réalisateur visible ou invisible ?). Pour ce faire, il sera parfois nécessaire de tenir compte de certains éléments du film : l'espace (le décor, les objets etc.), le rythme narratif, les mouvements de la caméra et la bande-son (les dialogues, la musique, les bruits). Cependant, il ne sera pas possible, dans le cadre de ce mémoire, de faire une microanalyse complète du film. Je me référerai donc (avec quelques exceptions seulement) à trois séquences choisies et transcrites à cet effet : la première séquence du film, une séquence du milieu qui me semble exemplaire du film et la dernière séquence du film<sup>166</sup>.

### 3.2.1. *Moi, un Noir*

*Moi, un Noir* (avec le sous-titre *Treichville*) est le premier long métrage de Jean Rouch. Le film raconte l'histoire de trois jeunes gens, surnommés « Eddie Constantine-Lemmy Caution », « Edward G. Robinson » et « Tarzan », qui ont quitté la vie et les coutumes ancestrales du Niger pour aller travailler en Côte d'Ivoire (alors une colonie française). Rouch montre dans ce film ce qu'est à Treichville, banlieue indigène d'Abidjan, la vie des campagnards déracinés, devenus dockers, chauffeurs de taxi, chômeurs ou prostituées.

Avant toute analyse détaillée du film, il me semble opportun d'évoquer le contexte dans lequel le film est né, d'autant plus que celui-ci joue généralement un rôle fondamental dans la création cinématographique de Jean Rouch.

L'idée de tourner *Moi, un Noir* est venue avec une étude ethnographique empirique que Rouch a fait sur la migration des peuples nigériens dans les pays littoraux. Après avoir examiné les migrations saisonnières des Songhay<sup>167</sup> (il en résulte le film *Jaguar*, commencé en 1954 mais terminé seulement en 1967), Rouch a décidé d'examiner la situation à Abidjan. Il a alors demandé à un groupe d'immigrés nigériens à Treichville, qu'il connaît bien pour les avoir fréquentés pendant six mois avant le tournage du film, de jouer devant la caméra – d'improviser sans scénario, sans dialogues écrits préalablement – leur vie dans le quartier<sup>168</sup>. D'après le prologue, ils avaient le « droit de tout faire et de tout dire<sup>169</sup> ». Autrement dit, *Moi, un noir* est le résultat d'une collaboration entre le réalisateur et des immigrés du Niger devenus interprètes de leur propre vie.

---

<sup>166</sup> La transcription des séquences se trouve en annexe.

<sup>167</sup> Dans ses études ethnographiques, Rouch s'intéresse notamment à l'ethnie des Songhay.

<sup>168</sup> Cf. Gilles MARSOLAIS, *op.cit.*, p. 130/131.

Les personnages principaux sont joués par Oumarou Ganda, Petit Touré et Alassane Maiga, des acteurs non professionnels. Le tournage s'est fait, à l'exception de quelques séquences tournées au Niger, à Abidjan, en extérieur ainsi qu'en intérieur, notamment dans le quartier des indigènes. L'équipe technique est réduite : réalisateur et prise de vues, Jean Rouch; son, André Lubin de Radio Abidjan et Lam Ibrahim Dia; montage, Marie Joseph Voyotte et Catherine Dourgnant<sup>170</sup>. Quant à la bande-son, j'ai trouvé des informations différentes, voire contradictoires. La plus probable me semble la version d'Eva Hohenberger<sup>171</sup> qui explique que le film a été tourné en muet, c'est-à-dire la bande-son a été réalisée indépendamment de la bande-image, sauf le bruit original qui a été enregistré par Lam Ibrahim Dia. La post-synchronisation s'est faite en deux étapes et à chaque fois d'une façon improvisée : un premier enregistrement avec tous les interprètes, puis un deuxième avec les commentaires d'Oumarou Ganda (« Robinson »)<sup>172</sup> et de Jean Rouch (le récit est raconté par la voix du cinéaste lui-même et des personnages principaux). La musique qui accompagne le film est empruntée aux chansons locales, généralement chantées en français (« La vie est belle » de Joseph Degre, « Royal Goumbé » des Deux Jumeaux, « Modiba Cha Cha Cha » de Myriam Touré, « Abidjan Lagune » de N'dyaye Yera et « Tondi Boumye » d'Amadou Demba). Une exception : la musique traditionnelle nigérienne (?) qui joue au moment où Robinson se rappelle de son enfance au Niger<sup>173</sup>, mettant l'accent sur le contraste entre la vie moderne dans la grande ville d'Abidjan et la vie rurale traditionnelle au Niger.

---

<sup>169</sup> Annexe I, plan 9.

<sup>170</sup> Cf. générique de *Moi un Noir* dans *l'Avant-scène du cinéma*, Paris, n° 265, 1981 et les remarques d'Eva HOHENBERGER, *Die Wirklichkeit des Films : Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*, Hildesheim, Zurich et New York, Georg Olms Verlag, coll. « Studien zur Filmgeschichte », n° 5, 1988, p. 290-291.

<sup>171</sup> Cf. *ibid.*

<sup>172</sup> Selon Gilles Marsolais, Rouch demanda à Oumarou Ganda d'improviser un commentaire au moment même où il lui projetait les images du film tourné en muet (cf. Gilles MARSOLAIS, *op.cit.*, p. 131).

<sup>173</sup> Annexe I, plans 690-711.

Le film a été tourné en 16 mm, puis, gonflé en 35 mm; les frais de production se sont élevés, à l'époque, à environs 350 000 francs<sup>174</sup>.

Le thème principal de *Moi, un Noir* est l'Afrique contemporaine (de la fin des années 1950) et la dialectique entre les traditions et la modernité qui y règne. Rouch s'intéresse notamment aux difficultés des Africains qui doivent affronter la civilisation industrielle de l'Occident : le chômage, la pauvreté, la solitude, la prostitution, les désillusions. La vie des personnages principaux, Robinson et ses amis, est en effet représentative de celle d'un grand nombre de travailleurs immigrés de l'époque qui quittent leurs maisons pour tenter leur chance dans un des pays littoraux de l'Afrique de l'Ouest. Ce caractère représentatif est encore souligné par le commentaire liminaire en voix off (parlé par Jean Rouch) : « Chaque jour, des jeunes gens semblables aux personnages de ce film [...] <sup>175</sup> ». Pour tout dire, Rouch résume les objectifs de son premier long-métrage comme suit :

Dans *Moi, un Noir*, je voulais montrer une ville africaine, Abidjan. J'aurais pu faire un documentaire nourri de chiffres et d'observations objectives. Cela aurait été mortellement ennuyeux. Eh bien ! J'ai raconté une histoire avec des personnages, leurs aventures, leurs rêves. Et je n'ai pas hésité à introduire la dimension de l'imaginaire, de l'irréel<sup>176</sup>.

Cette dimension de l'irréel devient surtout évidente si l'on regarde de plus près la structure du film : *Moi, un Noir* est composé de deux parties nettement distinctes, illustrant l'opposition entre l'extériorité et l'intériorité. La première partie, représentant l'extériorité, prend la forme d'un film documentaire sur les conditions de vie et de travail des émigrants à Treichville, notamment du personnage principal, le manœuvre Robinson. Le commentateur, Jean Rouch, et le protagoniste, Robinson, expliquent à tour de rôle ce que c'est, vivre à Treichville. Tandis que

---

<sup>174</sup> Cf. Eva HOHENBERGER, *op.cit.*, p. 291.

Rouch donne des informations plutôt générales sur la ville (« Il y a trois quartiers à Abidjan [...] C'est à Treichville qu'habite Edward G. Robinson [...] <sup>177</sup>»), Robinson les illustre avec son histoire personnelle (« J'dis pas mon vrai nom, parce que je suis étranger ici, à Abidjan. Je suis venu du Niger [...]. Nous sommes venus ici à Abidjan pour chercher de l'argent [...] <sup>178</sup>»). La partie « documentaire » est donc racontée de deux points de vue différents : le regard extérieur d'un étranger ainsi que le regard intérieur d'un habitant du quartier.

La deuxième partie, par contre, dérive vers la fiction : afin de communiquer de l'intérieur les aspirations du protagoniste (Robinson dit à plusieurs reprises qu'il est triste et qu'il faut qu'il soit lui aussi « un homme heureux comme tous les autres » <sup>179</sup>), Rouch accepte de les mettre en scène. Le cinéaste défend cette insertion des éléments fictifs dans le « documentaire » en insistant sur le fait que le seul moyen de saisir et de représenter la réalité – la vérité – d'un être est de tenir compte de sa part de vie rêvée <sup>180</sup>. Il y a quatre séquences de l'imaginaire qui appellent des rêves et des souvenirs qui sont aussi des fantasmes : le souvenir d'un passé glorieux (et imaginé) de Robinson <sup>181</sup>, son rêve d'être un grand boxeur <sup>182</sup>, d'être le mari comblé de Dorothy Lamour <sup>183</sup> (la

---

<sup>175</sup> Cf. annexe I, plans 1-2.

<sup>176</sup> Jean ROUCH cité dans Gilles MARSOLAIS, *op.cit.*, p. 131-132.

<sup>177</sup> Annexe I, plans 29-30.

<sup>178</sup> *Ibid.*, plans 31-32).

<sup>179</sup> Cf. *ibid.*, par exemple, plans 298, 302, 716.

<sup>180</sup> Cf. Jean ROUCH cité dans Gilles MARSOLAIS, *op.cit.*, p. 131.

<sup>181</sup> Robinson à Elite: « Dans la vie, j'en ai tout vu ! J'en ai vu aussi presque toutes les villes d'Europe [...]. À Oslo, par exemple, j'ai fait tout ! Et pis pour l'histoire des femmes, j'vais pas t'raconter, tu peux savoir [...] ... non franchement, ça réussi, j'te dis qu'ça a réussi, ça a réussi, Elite mon cher ! Y a rien à faire, actuellement chuis manœuvre, mais avant j'étais pas manœuvre. J'tais cravaté et tout ! J'tais un grand monsieur » (*Moi, un Noir*, plans 177-185, cité dans Maxime SCHEINFEIGEL, « *Moi, un Noir*. Découpage intégral et dialogues in extenso », *op.cit.*, p. 19).

<sup>182</sup> Cf. annexe I, plans 303-315: Robinson s'appelle maintenant « Edward Sugar Ray Robinson », il fait un combat avec le champion du monde. Le match de boxe est tourné en accéléré (plans 306-313), Robinson triomphe sans aucune difficulté. C'est seulement avec le plan 314 que la fiction devient évidente : il n'y a qu'un seul spectateur applaudissant et félicitant Robinson pour le championnat du monde. Ensuite, Robinson le dit lui-même : « Moi, c'est ce que j'aimerais faire : le champion du monde Ray Sugar Robinson [...]. Chuis pas boxeur, c'est seulement un rêve et voici le vrai boxeur » (plan 315).

<sup>183</sup> Robinson: « [...] et dans not' maison en personne, j'ai ma Dorothy Lamour ! le poste radio, elle cause avec moi des mots d'amour, elle sortira sa robe puisque j'aime voir ses nichons, elle a soif d'amour, là sur not' lit [...] » (*Moi, un Noir*, plans 624-627, cité dans Maxime SCHEINFEIGEL, « *Moi, un Noir*. Découpage intégral et dialogues in extenso », *op.cit.*, p. 30).

bagarre avec l'Italien est aussi mise en scène) et son souvenir de l'enfance insouciante au Niger<sup>184</sup>.

Le film est, en outre, divisé en quatre « chapitres », annoncés par l'insertion des mots « Semaine », « Samedi », « Dimanche » et « Lundi ». Ces chapitres sont chaque fois accompagnés d'un commentaire en voix off résumant ce qui se passera par la suite. Ils sont précédés d'une sorte de prologue qui commence avant le générique et se poursuit jusqu'à l'insertion du mot « Semaine ». Ce prologue raconte les faits antérieurs au tournage et constitue une introduction au sujet ainsi qu'aux personnages principaux :

[...] Pendant six mois, j'ai suivi un petit groupe de jeunes immigrés nigériens à Treichville, faubourg d'Abidjan. Je leur ai proposé de faire un film où ils joueraient leur propre rôle, où ils auraient le droit de tout faire et de tout dire [...]. L'un d'eux, Eddie Constantine, fut tellement fidèle à son personnage, Lemmy Caution, agent fédéral américain, qu'il fut en cours du tournage condamné à trois mois de prison. Pour l'autre, Edward G. Robinson, le film devint alors le miroir où il se découvrait lui-même [...]<sup>185</sup>.

Les « chapitres » constituent d'ailleurs le temps diégétique du film : ils représentent une semaine (du lundi au dimanche) dans la vie d'Oumarou Ganda, Petit Touré et Alassane Maiga, alias « Robinson », « Eddie Constantine » et « Tarzan »<sup>186</sup>. L'histoire de cette semaine est racontée d'une façon tout à fait linéaire (à l'exception des parties imaginaires), comme le montre le petit aperçu suivant :

<sup>184</sup> Cf. annexe I, plans 690-706.

<sup>185</sup> Cf. *ibid.*, le dialogue dans les plans 1-28.

<sup>186</sup> Il faut néanmoins noter qu'il y a une absence du temps vécu réel : le tournage des images du film a duré environ deux mois, l'histoire racontée couvre une semaine (une semaine vécue des personnages), et le film projeté dure environ une heure et demie. Il y a donc un décalage temporel important, qui a pour conséquence une déformation fondamentale de la réalité (cf. Maxime SCHEINFEIGEL, « *Moi, un Noir* ou directement la fiction » dans *Cinéma et Réalités*, Actes du colloque *Cinéma et Réalités* tenu les 5 et 6 février à Saint-Étienne, coll. « Travaux », Travaux-C.I.E.R.E.C. », Saint-Étienne, p. 97).

- (« Prologue » (plans 1-79<sup>187</sup>) : présentation du film et des personnages principaux ; le prologue correspond à la partie introductive qui n'est pas annoncée, comme les autres « chapitres », par l'insertion d'un titre)
- « Semaine » (plans 80-234) : en suivant Robinson avec la caméra, Rouch donne une vue globale sur la situation sociale à Treichville : l'éternelle recherche du travail et de l'argent, les différences sociales (Treichville *versus* le « Plateau »), la pauvreté, le désespoir, mais aussi l'amitié, la « fraternité nigérienne », le sport (la boxe) et les rêves qui permettent aux habitants du quartier de fuir les problèmes quotidiens.
- « Samedi » (plans 235-366) : c'est le week-end, le quartier revit. L'après-midi, les amis partent à la plage. Robinson rêve de l'amour (plan 302) et de la boxe (plans 303-315). Le soir, les amis vont dans un bar pour danser et boire. De plus en plus mécontent de sa vie, Robinson se réfugie dans l'alcool (plans 354-361).
- « Dimanche » (plans 367-628) : le soir, dans un bar, Robinson, Eddie et un Italien sont attirés par Dorothy Lamour, une prostituée nigérienne : Robinson est amoureux d'elle, mais il n'a pas assez d'argent ; Eddie pourrait la payer, mais c'est enfin avec l'Italien qu'elle part. Robinson, ivre, se bat ensuite avec l'Italien ; Eddie Constantine se bat avec la police et est arrêté.
- « Lundi » (629-726) : Robinson et Petit Jules se promènent au bord de la lagune. Robinson se souvient de la Guerre d'Indochine. Les deux amis rêvent d'une vie sans soucis au Niger et partent, ensuite, en ville. La caméra montre, en plan américain, un panneau sur lequel est inscrit « FIN DE CHANTIER » ; elle s'arrête ensuite sur le mot « FIN ».

---

<sup>187</sup> Concernant les numéros des plans qui ne se trouvent pas dans la transcription en annexe, voir le découpage effectué par Maxime SCHEINFEIGEL (Maxime SCHEINFEIGEL, « *Moi, un Noir* ou directement la fiction »,

Cette vue d'ensemble des « chapitres » illustre non seulement la linéarité de l'histoire, elle révèle également clairement une structure qui ressemble à des actes dramatiques<sup>188</sup> : le prologue (l'introduction au film et à la réalité sociale de Treichville), le développement d'une crise menant à un paroxysme (le mécontentement de Robinson qui monte de plus en plus pour culminer, enfin, en bagarres), la résolution instantanée du conflit (la défaite de Robinson et l'arrestation d'Eddie) et l'épilogue de Robinson révélant la vie réelle des personnages principaux qui sont venus à Treichville pour y faire fortune (Tarzan est boxeur ; Eddie Constantine est vraiment en prison parce qu'il a frappé un agent de la police ; et Oumarou Ganda, alias Robinson, est un ancien combattant d'Indochine ayant pour matricule 18496<sup>189</sup>). Robinson termine l'histoire en s'adressant directement aux spectateurs : « Mesdames, mesdemoiselles et messieurs, l'histoire de Treichville est terminée. Mesdames, messieurs, au revoir ! et au revoir Treichville !<sup>190</sup> ».

Mais Robinson dit non seulement au revoir aux spectateurs, c'est également lui qui les salue au début du film<sup>191</sup>. *Moi, un Noir* est son histoire (d'où le titre du film), l'histoire de sa vie quotidienne à Abidjan, et c'est lui, le héros du film, qui la présente. Il faut toutefois noter que le récit de Robinson est implanté dans une autre histoire, celle de la réalisation du film, racontée par le narrateur/commentateur, c'est-à-dire Jean Rouch. Celui-ci introduit, en voix off, le spectateur à *Moi, un Noir* : il explique comment le film est né et souligne que les personnages jouent, malgré leurs noms fictifs, leur propre vie. Rouch se déclare responsable du film (« [...] j'ai suivi un petit groupe de jeunes immigrés nigériens [...] », « Je leur ai proposé de faire un film [...] »<sup>192</sup>). Il est

---

*op.cit.*, p. 13, 21, 25, 30).

<sup>188</sup> Eva Hohenberger a également évoqué la forme dramatique de *Moi, un Noir* (cf. Eva HOHENBERGER, *op.cit.*, p. 292).

<sup>189</sup> Cf. annexe I, plan 723. Le matricule souligne, certes, l'effet d'authenticité de l'histoire.

<sup>190</sup> *Ibid.*, plans 726-727.

<sup>191</sup> Dans les plans 14-15 il salue les spectateurs : « Mesdames, mesdemoiselles, messieurs, je vous présente Treichville ! », « Nous vous montrerons ce que c'est que la vie à Treichville » (*ibid.*)

<sup>192</sup> *Ibid.*, plan 8.

donc un narrateur omniscient qui ne cache pas son savoir. Bouleversant la chronologie, il anticipe, par exemple, sur la fin de l'histoire et annonce l'arrestation d'Eddie Constantine<sup>193</sup>. Comme on l'a déjà remarqué, Rouch, en tant que narrateur/commentateur, résume également, au début de chaque « chapitre », ce qui se passera par la suite<sup>194</sup>.

Malgré la participation active des interprètes africains au scénario improvisé, l'influence du cinéaste sur le déroulement de l'histoire reste importante. Dans une interview avec Pierre Haffner, Oumarou Ganda l'explique comme suit :

[...] c'est au niveau de l'écriture ; il y a des moments où Rouch exagérait, par exemple quand il disait dans son commentaire que mon père n'avait pas supporté la défaite en Indochine ; c'était exagéré, mon père n'était pas dans le coup, ce n'était pas son problème, et puis la façon dont le truc avait été mimé, moi j'aurais voulu le faire avec des vraies armes [...] <sup>195</sup>.

Cette citation montre clairement que c'est Rouch qui décide à la fin de ce qui sera filmé et de quelle manière ce sera filmé. Autrement dit, les interprètes n'ont pas le droit de tout faire, mais ils ont le droit de tout dire – un droit révolutionnaire si l'on prend en considération que le film a été tourné en 1957, à l'époque coloniale où de plus en plus de pays africains réclament avec véhémence leur indépendance.

Tout bien considéré, Rouch s'intéresse beaucoup à l'impact du monde moderne occidental sur la culture africaine. Mais au lieu de faire un film documentaire « objectif » sur les *différences* entre les habitants du quartier « européen », le Plateau, et ceux du quartier africain, Treichville, Rouch a décidé de filmer la réalité en Afrique noire d'un regard purement africain (celui de Robinson). C'est pour cette raison que les personnages du film sont, à part l'Italien, une Blanche

---

<sup>193</sup> Cf. *ibid.*, plans 10-11.

<sup>194</sup> Par exemple, « Samedi » : « Le samedi après-midi, Treichville revit. Aujourd'hui tout est possible, on part à la plage, on va à la boîte, on danse, on rêve éveillé » (plan 235) (cf. Maxime SCHEINFEIGEL, « *Moi, un Noir* ou directement la fiction », *op.cit.*, p. 21).

dans le bar et peut-être quelques passants dans les rues, exclusivement des Africains. L'influence occidentale sur la vie sociale dans le quartier est tout de même bien visible : les panneaux des magasins portent des noms français, les cinémas montrent des westerns hollywoodiens et les personnages principaux se donnent des noms fictifs de héros ou de vedettes occidentaux (Tarzan, Robinson, Lemmy Caution, Dorothy Lamour). Il y a, en outre, une séquence dans laquelle Robinson critique directement la puissance coloniale française. Dans une discussion avec Petit Jules, il dit : « Moi je me suis battu pour l'intérêt de la France et je suis courageux. Je suis un homme ! Je n'ai rien, je suis pauvre, je suis pauvre, mais quand même je suis courageux ! <sup>196</sup> ». Robinson s'est battu pour la France, mais il n'a pas été récompensé. Le contraste créé avec le plan précédent (l'Européen qui passe, à l'arrière plan, avec ses skis nautiques) renforce l'injustice sociale évoquée par cet ancien combattant d'Indochine : « Nous, nous ne sommes pas heureux. Regarde ces gens là comme ils sont heureux [...] <sup>197</sup> ». Bref, le regard intérieur de Robinson permet à Rouch de montrer les aspirations d'une Afrique souvent ignorée à l'époque et issue du monde industriel européen, celle du sous-prolétariat africain.

Mais Rouch ne limite pas ses critiques de la modernité européenne en Afrique à ce long-métrage. Comme il aime à le dire : « un film donne naissance à un autre film », *Moi, un Noir* l'encourage à tourner un autre film situé à Abidjan, *La pyramide humaine*. Après avoir été critiqué pour n'avoir filmé que le prolétariat africain, il décide de montrer, cette fois, la jeune élite du pays, les élèves du lycée Cocodi<sup>198</sup>.

---

<sup>195</sup> Oumarou GANDA cité dans Pierre HAFFNER, « Jean Rouch jugé par six cinéastes d'Afrique noire », *op.cit.*, p. 71.

<sup>196</sup> Annexe I, plan 718.

<sup>197</sup> Robinson dans *ibid.*, plans 716-717.

<sup>198</sup> Jean ROUCH dans une interview avec Enrico FULCHIGNONI, « Ciné-Anthropology », dans Steven FELD (dir.), *Ciné-Ethnography*, Londres et Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Visible Evidence », n° 13, 2003, p. 166.

### 3.2.2. La pyramide humaine

*La pyramide humaine*, dont le titre est emprunté à un poème de Paul Éluard sur les rêves et les amours du collègue<sup>199</sup>, est une sorte d'enquête anthropologique cinématographique sur le racisme et l'indifférence à l'égard de l'Autre. Sur une suggestion de Jean Rouch, de jeunes Français et Africains, qui normalement ne se fréquentent pas, acceptent de jouer – le temps du film – à se rencontrer, à se découvrir les uns les autres, à travers l'improvisation du film.

Ayant entrepris une étude sociologique sur les élèves du Lycée Cocodi à Abidjan, qui offre la particularité de réunir dans les mêmes classes Européens et Africains, garçons et filles, Rouch constate qu'en dehors des relations scolaires, il n'existe pratiquement aucun contact entre ces élèves<sup>200</sup>. Dans son projet de film, publié en 1960 dans les *Cahiers du cinéma*, il précise qu'il n'y avait pas constaté de « ségrégation proprement dite, mais une ignorance mutuelle (peut-être même volontairement consentie)<sup>201</sup> ». Rouch décide alors d'utiliser le cinéma comme un moyen d'enquête et demande, ensuite, à une dizaine d'élèves du lycée de tourner un film avec lui qui montrerait ce que pourraient être leurs relations<sup>202</sup>. Le principe de ce film consiste à plonger les acteurs dans des situations plus ou moins improvisées<sup>203</sup>, de laisser ainsi paraître quelque chose de leurs sentiments, de leur vécu des relations Noirs/Blancs, qui sera ensuite enregistré avec la caméra<sup>204</sup>.

---

<sup>199</sup> Paul Éluard, *Les Dessous d'une vie ou la pyramide humaine*, Marseille, Les Cahiers du Sud, 1926. Cf. Philippe LOURDOU, « 'Mettre en circulation des objets inquiétants' : ethnographie et surréalisme », dans Christopher W. THOMPSON (dir.), *op.cit.*, p. 308.

<sup>200</sup> Cf. Jean ROUCH, « La pyramide humaine (scénario) », dans *Cahiers du Cinéma*, Paris, n° 112, octobre 1960, p. 15-18.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>202</sup> Cf. *ibid.*

<sup>203</sup> Le scénario est développé au fur et à mesure dans le groupe.

<sup>204</sup> Selon Marc Henri PIAULT, *La pyramide humaine* est, d'ailleurs, l'une des premières réalisations délibérées de caméra incitative (cf. Marc Henri PIAULT, *op.cit.*, p. 150).

Les divers protagonistes du film (Nadine, Denise, Jean-Claude, Baka, Nathalie, Landry, Dominique, etc.) sont tous des amateurs (des élèves des classes de terminale). Comme dans *Moi, un Noir*, chacun de ces interprètes joue un rôle fictif choisi avec le réalisateur et correspondant le plus possible à sa personnalité. Rouch explique le principe de la fictionalisation de leur vie comme suit : « chacun s'exprime tout en prenant un masque qui ressemble beaucoup à son propre personnage. C'est un peu comme si on demandait à un acteur de se mettre dans sa propre peau et de réagir, c'est un psychodrame...<sup>205</sup> ». Les protagonistes finissent donc par révéler ce qu'ils n'exprimeraient pas normalement, ce qu'ils cachent tous les jours pour toutes sortes de raisons. Il en résulte un sociodrame ayant des effets non seulement dans le *film* mais également dans la *vie réelle* : les protagonistes font preuve d'« une véritable réaction en chaîne [...] : on passe de l'indifférence à l'intérêt, de l'intérêt à la sympathie, de la sympathie à l'amitié et, parallèlement, de l'ignorance à la compréhension et à la connaissance<sup>206</sup> ».

*La pyramide humaine* a été tourné à Abidjan, Côte d'Ivoire, dans un décor naturel en intérieur (notamment dans la salle de classe et dans la maison de Nadine) ainsi qu'en extérieur (la plage, les rues, la piscine etc.). Seulement le début et la fin du film ont été réalisés à Paris. L'enregistrement des images s'est fait, à l'été 1959, d'une façon spontanée et improvisée. Néanmoins, à cause de problèmes techniques, comme par exemple l'impossibilité d'enregistrer l'image et le son synchrone avec un matériel léger<sup>207</sup>, Rouch devait, quelques mois plus tard,

<sup>205</sup> Jean ROUCH (dans « Edgar Morin et Jean Rouch à la découverte du cinéma-vérité », interview avec André S. Labarthe et Louis Marcolrelles, dans *France-Observateur*, n° 555, 22 décembre 1960), cité dans Gilles MARSOLAIS, *op.cit.*, p. 132.

<sup>206</sup> Marcel MARTIN, « L'expérience fascinante de *La pyramide humaine* », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch, un griot gaulois*, *op.cit.*, p. 122.

<sup>207</sup> Rouch était obligé d'enregistrer certains dialogues avec « une caméra 'blimpée' (40 kg) mise sur pied à égale distance des interprètes principaux en demandant à ceux-ci d'attendre que la caméra soit braquée sur eux pour répondre à la question posée par un autre interprète.. » (Gilles MARSOLAIS, *op.cit.*, p. 191). Ce matériel a, d'ailleurs, demandé une grande équipe technique. D'autres séquences ont été réalisées en muet et sonorisées plus tard, par un procédé analogue à celui de *Moi, un Noir* (cf. Jean ROUCH, « La pyramide humaine (scénario) », *op.cit.*, p. 16-17).

reconstituer certaines scènes – une entreprise risquée, vu le fait que les étudiants avaient évolué et que leurs rapports n'étaient, par conséquent, plus les mêmes<sup>208</sup>. Selon Gilles Marsolais, *La pyramide humaine* souffre énormément de ces déficiences d'ordre purement technique, d'autant plus qu'il s'agit d'un film qui n'a pratiquement aucun sens sans les dialogues improvisés<sup>209</sup>. La musique qui accompagne le film est une mélodie qui a probablement été créée et improvisée avec le groupe d'élèves et qu'on ne peut ni classer comme purement africain ni européen. Elle reprend plusieurs fois : jouée par une guitare<sup>210</sup>, accompagnée de tam-tam<sup>211</sup>, sifflée par un élève<sup>212</sup>, etc.

Il reste à noter que *La pyramide humaine* a été tourné en 16 mm, couleur, puis gonflé en 35 mm; le film a été produit, comme *Moi, un Noir*, par les Films de la Pléiade. En ce qui concerne les frais de production, il m'a été impossible de trouver des informations détaillées.

*La pyramide humaine* est composée de deux parties nettement distinctes : premièrement, l'histoire principale (la confrontation de deux mondes différents, celui des élèves français et celui des élèves africains; on voit comment la confrontation peut entraîner la transformation, comment l'indifférence peut devenir l'amour, l'amour dégénérer en envie, jalousie, mort, etc.); deuxièmement, le scénario secondaire (celui-ci montre comment le tournage du film s'est déroulé et comment il a transformé la vie des acteurs). Jean Rouch intervient dans plusieurs séquences du film : soit en tant que protagoniste-réalisateur (au début du film et pendant la projection du film dans le film), soit en voix off en tant que narrateur-commentateur omniscient (par exemple la

---

<sup>208</sup> Cf. *ibid.*

<sup>209</sup> Cf. *ibid.*

<sup>210</sup> Cf., par exemple, annexe II, partie 1, plans 1-10.

<sup>211</sup> *Ibid.*, plans 16-17.

<sup>212</sup> *Ibid.*, plans 12-15.

dernière séquence du film<sup>213</sup>). Dans tous les cas, ses interventions lui permettent de faire participer le spectateur à ses réflexions sur le matériel déjà tourné et sur la suite de l'histoire filmée<sup>214</sup>. En outre, on peut constater que Rouch joue constamment avec le temps : il part du présent, fait un retour en arrière, revient au présent (avec des *flashes forward*) et termine l'histoire là où elle avait commencé : à Paris, dans le présent. Cependant, la fin du film n'est pas la fin de l'histoire : Denise prédit, pour clore le film, que l'histoire continuera jusque dans l'avenir : « Notre histoire, elle est tellement plus simple et tellement plus compliquée... Mais c'est à nous, et à nous tous de la faire [...] <sup>215</sup>».

Afin de mieux comprendre cette construction complexe du film, il me semble utile d'esquisser brièvement l'ensemble des segments narratifs :

- La mise en situation (= le scénario secondaire) (plans 1-17<sup>216</sup>) :
  - (plans 1-3) : un an après le tournage du film, à Paris; l'auteur (Jean Rouch) montre l'amitié entre Denise (une Africaine) et Nadine (une Française)<sup>217</sup>, une amitié qui s'est développée, selon le commentaire sur la bande-son, grâce au projet cinématographique de Rouch à Abidjan;
  - (plans 4-11<sup>218</sup>) : retour en arrière, à Abidjan; rencontre avec le groupe d'Européens (plans 6-10), puis avec le groupe d'Africains (plan 11); Rouch explique aux étudiants le but et le principe du film;
  - (plans 12-17) : retour au présent; les amis Jean-Claude (un Européen) et Raymond (un Africain) dans les rues d'Abidjan;

<sup>213</sup> En qui concerne la dernière séquence du film, il faut toutefois noter que c'est Denise, une Africaine, qui clôt l'histoire avec un proverbe africain (cf. annexe II, partie III, plan 24).

<sup>214</sup> Cf. Gilles MARSOLAIS, *op.cit.*, p. 208.

<sup>215</sup> Annexe II, partie III, p. 23-24.

<sup>216</sup> Cf. annexe II.

<sup>217</sup> Les deux filles n'ont pas toujours été des amies : « il y a un an, en Afrique, bien qu'élèves du même lycée, elles se connaissaient pas... ») (annexe II, plan 3).

<sup>218</sup> Cf. annexe II.

- L'histoire principale (plans 18-) :
  - Octobre 1959 : Jean Rouch invente l'arrivée de Nadine, une jeune Française de Paris, dans la classe de première du Lycée d'Abidjan; présentation des protagonistes; Nadine, ne comprenant pas pourquoi les Africains et les Européens s'ignorent en dehors du lycée, cherche à établir le contact; peu à peu, des amitiés s'installent;
  - Le débat s'intensifie lorsque Nadine commence à flirter avec un Africain; la situation suscite des jalousies et fait éclater des préjugés;
- La projection du film dans le film (= scénario secondaire)<sup>219</sup>:
 

Rouch regarde les images enregistrées avec les élèves<sup>220</sup>; le groupe décide d'improviser une fin dramatique;
- La reprise de l'histoire principale :
  - Le drame : la mort/suicide (fictive) d'Alain et la séparation du groupe;
  - Le départ de Nadine : la réconciliation;
- La fin (= le scénario secondaire) :
 

(plans 24-25<sup>221</sup>) : à Paris, la représentation de l'amitié entre les élèves africains et européens (dans la vie réelle).

Cet aperçu de la structure du film montre clairement que *La pyramide humaine* ne suit pas un principe chronologique. L'« histoire principale », qui se déroule à Abidjan, est, certes, généralement présentée d'une façon linéaire (l'indifférence vis-à-vis de l'Autre, le premier contact, les jalousies, le drame, la séparation du groupe, la réconciliation et l'amitié). Cette linéarité est seulement interrompue par l'insertion du « scénario secondaire », la projection du film dans le film, qui permet aux interprètes de se découvrir eux-mêmes comme dans un miroir

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, partie II, plans 5-6.

<sup>220</sup> Il s'agit d'une démarche d'anthropologie partagée typique de Rouch : les protagonistes se découvrent eux-mêmes et peuvent commenter les images ayant été tournées sur leur vie fictive. Rouch a d'ailleurs tourné *Moi un Noir* selon le même principe : Oumarou Ganda s'est vu sur l'écran et a improvisé un commentaire tout en se découvrant lui-même comme dans un miroir.

<sup>221</sup> *Ibid.*, partie III, plan 24-25.

(l'anthropologie partagée). On voit également que l'histoire principale est insérée dans une autre histoire : celle, réelle, de l'amitié entre des jeunes africains et européens d'Abidjan qui vivent maintenant à Paris (Denise, Nadine, Jean-Claude, Raymond et Alain<sup>222</sup>). Cette amitié, qui s'est développée au cours du tournage du film, constitue le cadre de l'histoire principale. Pour Rouch, ce scénario représente même la partie la plus importante du film :

Qu'importe si, pendant ces semaines, un film est né ou si ce film n'existe pas. Ce qui s'est passé autour de la caméra est beaucoup plus important. Car il s'est passé quelque chose à travers ces classes de carton, ces amours poétiques et enfantines, ces simulacres de catastrophe... Dix garçons et filles, dix Africains et Européens ont appris à s'aimer, à se fâcher, à se réconcilier, à se connaître... Ce que plusieurs années de la classe commune n'avaient pas réussi à faire, un simple film dans son improvisation journalière l'a réussi [...] <sup>223</sup>.

Dans l'ensemble, on peut donc constater que Rouch se situe avec son « expérience <sup>224</sup> » cinématographique une fois de plus à la limite du réel et de la fiction. Le cinéaste part, dans l'espace abstrait de l'enquête anthropologique sur les relations Noirs/Blancs, d'une situation fictive (l'arrivée de Nadine qui cherche à établir le contact avec le groupe d'élèves africains) pour faire paraître la réalité au grand jour (les élèves se disent maintenant ce qu'ils pensent vraiment les uns des autres) et pour créer, en même temps, une autre réalité (celle de l'amitié entre les deux groupes séparés au début du tournage). Autrement dit, comme dans *Moi, un Noir*, Rouch fait en sorte que l'imaginaire cinématographique de *La pyramide humaine* soit révélateur du réel. Dans ce processus, la caméra joue un rôle de catalyseur : elle n'est pas obstacle à l'expression, mais, au contraire, selon Gilles Marsolais, le témoin indispensable qui motive cette expression <sup>225</sup>.

<sup>222</sup> Cf. annexe II, partie I, plans 2-3, 12-17, partie III, plans 18-22 et 24.

<sup>223</sup> Annexe II, partie III, plans 21-22.

<sup>224</sup> Annexe II, partie I, plan 10.

<sup>225</sup> Cf. Gilles MARSOLAIS, *op.cit.*, p. 132.

C'est grâce à ce caractère mi-fictif, mi-réel que l'on peut considérer *La pyramide humaine* comme un film qui « dérange ». Confronté aux préjugés circulant dans les deux groupes séparés, aux contrastes entre les existences des élèves africains démunis et des Européens aisés (qui vivent dans des grandes maisons et passent leurs après-midis dans la piscine), aux discussions sur le système d'apartheid en Afrique du Sud<sup>226</sup> et aux relations interraciales<sup>227</sup>, le spectateur est forcé non seulement de prendre conscience des problèmes du colonialisme et du racisme, mais également de ses craintes et de ses fantasmes sexuels conditionnés par la culture<sup>228</sup>. Ce sont notamment les relations interraciales, qui représentaient un sujet explosif dans l'Afrique coloniale de 1959, qui ont provoqué les réactions polémiques du public. Tout bien considéré, il n'est donc pas surprenant d'apprendre que *La pyramide humaine* a été interdit dans la plupart des pays de l'Afrique francophone.

Mais, pour Rouch, ce qui est le plus important c'est que le film fasse figure de témoignage : « Pour moi, le résultat essentiel reste d'avoir pu montrer comment une communauté prend conscience de la ségrégation et de l'absurdité qu'elle engendre <sup>229</sup> ». Ce propos montre bien que l'expérience filmée des élèves-protagonistes africains et européens du Lycée d'Abidjan se veut exemplaire de la société. Avec ce film, Rouch se prononce clairement contre le racisme et pour le dialogue avec l'Autre.

---

<sup>226</sup> Cf., par exemple, annexe II, partie II, plans 1-4.

<sup>227</sup> La relation d'Alain avec Nathalie ainsi que l'amour que Nadine éprouve pour ses condisciples africains, Baka et Raymond.

<sup>228</sup> Cf. Paul STOLLER, « Artaud, Rouch et le cinéma de la cruauté » dans Christopher W. THOMPSON (dir.), *L'Autre et le sacré : surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris, l'Harmattan, 1995, p. 327/328.

<sup>229</sup> Jean ROUCH dans *Le Monde*, 22 décembre 1966, cité dans Gilles MARSOLAIS, *op.cit.*, p. 191.

### 3.3. Conclusion

Du film ethnographique au film de fiction (ou à l'« ethno-fiction »), Rouch n'a jamais renoncé à ses principes : dans *Moi, un Noir* de même que dans *La pyramide humaine*, le cinéaste-ethnologue est préoccupé par une représentation réelle de l'Afrique et de ses habitants. Dans *Moi, un Noir*, il évoque les problèmes contemporains de la migration et de la pauvreté, dans *La pyramide humaine*, il s'intéresse au racisme et montre qu'il n'y a pas de différences entre Noirs et Blancs. Dans les deux cas, il se heurte à la censure de la puissance coloniale (dans *Moi, un Noir* pour avoir montré un côté moins connu, la vie du sous-prolétariat, de la colonie de la Côte d'Ivoire; dans *La pyramide humaine* pour la représentation de relations interraciales entre des jeunes africains et européens).

Dans ce qui précède, on a constaté que le cinéma est pour Rouch un moyen de conservation des cultures en transformation, un moyen de communication, d'échange et de provocation. Il lui permet de découvrir l'Autre, de le comprendre, de le filmer dans toute sa vérité. On a également vu qu'afin de rendre compte de l'imaginaire des protagonistes (d'après lui, la vérité absolue d'un être), Rouch n'hésite pas à introduire des éléments fictifs dans des films documentaires (les rêves et les souvenirs de Robinson, le suicide d'Alain, etc.). En outre, mes analyses ont bien montré que les interprètes (qui sont tous des amateurs) jouent un rôle primordial dans le déroulement du tournage des films : ce sont eux qui improvisent<sup>230</sup> ces histoires « fictives » qui pourrait être les leurs (d'où le caractère représentatif des films). Rouch, en tant que réalisateur, se contente de donner des idées, de susciter une action qui sera ensuite filmée. Néanmoins, il faut noter que cela ne veut pas dire que le cinéaste se cache entièrement derrière la caméra. Au contraire, on a pu

---

<sup>230</sup> On a pu montrer que non seulement le scénario est improvisé, mais que le commentaire de la postsynchronisation se fait, lui-aussi, d'une façon improvisée (voir notamment *Moi, un Noir*).

constater que son influence sur le déroulement de l'histoire est, à certains moments du tournage, évidente<sup>231</sup>. Rouch intervient à plusieurs reprises dans l'histoire même, soit en tant que réalisateur-protagoniste, soit en tant que commentateur. Son commentaire (en voix off<sup>232</sup>) sert, dans *Moi, un Noir* et *La pyramide humaine*, de fil conducteur en racontant aux spectateurs l'histoire de la réalisation du film.

En général, il ne faut pas oublier que ce qui intéresse Rouch, c'est moins l'histoire du film que tout ce qui se passe autour du film, c'est-à-dire pendant et après le tournage : il se demande comment la présence de la caméra peut susciter la vérité des personnages, comment la fiction peut influencer la vie réelle – et comment on peut faire participer le spectateur à toutes ces transformations. C'est pour cette raison que le texte (notamment le commentaire<sup>233</sup>) joue un rôle tellement important dans ses films. Dans *Moi, un Noir* et *La pyramide humaine*, par exemple, le sens ne devient évident qu'avec les explications sur la bande-son. Il s'agit d'une caractéristique générale de son cinéma. En bref, on remarque que Rouch, en tant que cinéaste-ethnologue, réalise des films à partir d'une approche anthropologique (des essais psychologiques, des films expérimentaux, des documentaires « fiction ») en ayant toujours comme objectif principal de faire apparaître la réalité intérieure des personnages. Dans cette perspective, il n'est pas surprenant de constater que la représentation de la réalité extérieure ne joue qu'un rôle secondaire.

---

<sup>231</sup> Concernant *Moi, un Noir*, voir, par exemple, la citation d'Oumarou Ganda, p. 61. Quant à *La pyramide humaine*, il suffit de rappeler que l'idée principale du scénario (Nadine qui vient d'arriver de Paris et qui cherche le contact avec les élèves africains) vient aussi de Rouch.

<sup>232</sup> Il ne me semble pas inutile de rappeler que dans deux séquences de *La pyramide humaine* il apparaît même sur la bande-image du film.

<sup>233</sup> Dans le cas de *Moi, un Noir*, il faudrait même parler *des* commentaires (de Robinson et de Jean Rouch) qui montrent deux points de vue différents.

On a observé que l’Afrique de Jean Rouch présentée dans *Moi, un Noir* et *La pyramide humaine* est une Afrique contemporaine avec des problèmes quotidiens de racisme, de pauvreté, d’immigration. Néanmoins, il me semble important de préciser que Rouch, malgré tout, ne fait pas un cinéma politique : il ne cherche dans aucun de ces films à montrer les causes ou les conséquences des problèmes évoqués, ou à mettre directement en question la colonisation française. Il ne propose pas de solutions politiques, ni dans *Moi, un Noir*, ni dans *La pyramide humaine*. C’est pour cette raison que quelques Africains critiquent son cinéma : ils ne comprennent pas pourquoi un Français, à une époque où toute l’Afrique réclame son indépendance, ne s’intéresse qu’à la réalité psychologique des êtres humains et jamais aux questions politiques<sup>234</sup>. À ces accusations, Rouch répond : « C’est vrai, j’ai décidé de ne pas tourner des films politiques sur l’Afrique (post-)coloniale. Enfin, ce ne sont pas mes pays. Je trouverais impérialiste de projeter mes propres valeurs politiques sur l’Afrique<sup>235</sup> ». Mais malgré le fait que Rouch n’essaie pas de modifier ce qu’il observe, son cinéma est, selon ses propres mots, un cinéma d’intervention sociale, car il tente de modifier l’observateur (« l’attitude du spectateur dans son fauteuil »<sup>236</sup>).

Bref, contrairement à ce que disent quelques cinéastes africains (Ousmane Sembène, Med Hondo, Mahama Traoré), Rouch ne fait ni un cinéma politique, ni colonialiste ou paternaliste, ni purement ethnographique. Il fait un cinéma « rouchien » : un cinéma qui cherche le dialogue avec l’Autre, qui cherche à donner la parole à des gens qui ne l’ont pas – et c’est par là qu’il remet en

---

<sup>234</sup> Cf. Gabriel H. TESHOME, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 75-76.

<sup>235</sup> Jean ROUCH cité par Gabriel H. TESHOME, cité dans *ibid*, p. 76 (il s’agit de ma propre traduction).

<sup>236</sup> Jean ROUCH cité dans Guy HENNEBELLE *et al.*, « Conclusion (un peu) polémique : cinéma ethnographique et cinéma d’intervention sociale : des frères ennemis ? », table ronde avec Jean Rouch dans René Prédal (dir.), *Jean Rouch : un griot gaulois, op.cit.*, p. 166.

question l'organisation sociale<sup>237</sup>. Rouch essaie à *sa* manière de changer l'image de l'Afrique, à montrer le continent et ses habitants dans toute leur réalité et leur contemporanéité. C'est là une approche révolutionnaire si l'on prend seulement en considération le fait que Rouch commença à tourner des films à une époque où l'ethnologie peinait à sortir des voies de l'exotisme, où le cinéma colonial jouissait d'une grande popularité et où la plupart des Français croyaient à la « Grande Nation ».

En effet, l'apport de Rouch à la transformation de l'image de l'Afrique coloniale est énorme. Il est un des premiers à donner la parole aux Africains : non seulement il les montre avec leur propre histoire, mais également leurs sentiments et leur imaginaire. Dans ses films, les Africains sont représentés comme des êtres humains, ce qui se manifeste, par exemple, par le fait qu'il sont souvent filmés en plan rapproché ou, au moins, américain (et non comme les « sauvages » sans visages du cinéma colonial<sup>238</sup>). En outre, on peut constater que le décor n'est pas un décor immobile : les films de Rouch sont, en général, tournés en extérieur, dans un décor « naturel » africain (avec des gens dans les rues, etc.) et, dans la plupart des cas, sans mise en scène.

Il est également important de rappeler le fait que Rouch collabore souvent avec les Africains : non seulement avec les interprètes de ses films (l'improvisation du scénario, des dialogues, etc.)<sup>239</sup>, mais aussi avec des institutions comme, par exemple, la « Ivory Coast Motion Picture Company<sup>240</sup>» pour les films tournés en Côte d'Ivoire. Rouch aime, en outre, jouer le rôle d'initiateur aux questions techniques de la réalisation des films en Afrique, notamment au

---

<sup>237</sup> *Ibid.*

<sup>238</sup> Voir p. 19-20.

<sup>239</sup> Rouch mentionne, par exemple, dans le générique de fin de *Cocorico monsieur Poulet* (1974), les noms de ses amis nigériens Lam et Damouré qui ont collaboré en tant qu'auteurs et acteurs à la réalisation du film.

<sup>240</sup> Jean ROUCH, « The Situation and Tendencies of the Cinema in Africa », dans Steven FELD (dir.), *op.cit.*, p. 70 (je n'ai malheureusement pas trouvé le nom français de la société de production).

tournage en 16 mm. Les avantages sont évidents : grâce aux frais de production moins élevés (matériel léger, petites équipes etc.) ce cinéma peut être fait par tout le monde. À la fin des années 1950, Rouch favorise ainsi directement l'accession des Noirs à la réalisation cinématographique. Oumarou Ganda (1935-1981) en est un bon exemple : le personnage principal de *Moi, un Noir* a trouvé sa vocation dans le cinéma et est devenu lui-même réalisateur (*Cascabo* (1969)). Néanmoins, quelques critiques africains, comme Ousmane Sembène, par exemple, n'aiment pas l'attitude « paternaliste » de Rouch : « [...] même si j'emmène Rouch en Afrique, si je le fais manger par un crocodile, dans le ventre du crocodile, il va continuer à m'expliquer que je dois faire du cinéma 16 mm au Sénégal ! <sup>241</sup> ».

Tout compte fait, il ressort qu'à une époque encore tout imprégnée par le colonialisme, Jean Rouch est un des premiers cinéastes européens qui tente de vraiment montrer une image réelle de l'Afrique, de pénétrer et d'exprimer l'authenticité africaine. Il faut également prendre en considération le fait qu'avec la réalisation de *Moi, un Noir* et *La pyramide humaine* Rouch a précédé tous les cinéastes africains – et qu'il en a initié beaucoup. Il importe toutefois de ne pas perdre de vue que sa vision de l'Afrique et de l'homme africain (notamment celle de l'ethnologue) a été parfois violemment mise en question par les Africains, en particulier par les jeunes cinéastes de l'Afrique noire, dans la mesure où ses films ont été pendant longtemps les principaux, sinon les seuls, supports de l'image de la société d'Afrique noire à l'étranger.

Ousmane Sembène représente un des ces jeunes cinéastes ayant critiqué Rouch pour son regard européen sur la société africaine. Il pense que les vrais films sur l'Afrique, même s'ils respectent les cultures africaines, ne peuvent être l'œuvre que des Africains eux-mêmes. C'est

---

<sup>241</sup> Ousmane SEMBÈNE, cité dans Albert CERVONI, « Chronique sur un griot gaulois », dans René PRÉDAL (dir.), *op.cit.*, p. 108.

pour cette raison que le cinéaste sénégalais a dédié toute sa vie à lutter pour l'avènement d'un cinéma proprement africain, en dehors de toute influence de l'Europe.

**Chapitre 4 :**  
**LE « GRIOT MODERNE »**  
**L'africanité dans l'œuvre d'Ousmane Sembène**

*Je conçois mes films comme des introductions à un univers que nous pouvons transformer.*  
(Ousmane Sembène<sup>242</sup>)

Ousmane Sembène est la figure la plus marquante du jeune cinéma africain de l'ère des indépendances, dont il incarne les exigences, les objectifs et les ambitions. Sa vie a été fertile en rebondissements ayant eu une influence déterminante sur ses attitudes politiques, sociales et artistiques. C'est dans cette perspective qu'il me semble nécessaire d'évoquer brièvement quelques dates clé. Né en 1923 en Casamance, dans une famille de pêcheurs, Sembène a une adolescence partagée entre le travail manuel (il est successivement pêcheur, mécanicien, plombier et maçon à Dakar), le cinéma (selon Maxime Scheinfeigel, à cette époque, chaque soir, Sembène entre en fraude dans les salles de projection<sup>243</sup>) et le syndicalisme naissant. En 1942, à l'âge de 19 ans, il quitte le Sénégal pour défendre la France : du Niger au Tchad, de l'Afrique du Nord jusqu'en Allemagne. Démobilisé, il rentre en Afrique comme beaucoup d'autres jeunes Africains. Malgré tout, en 1948, il retourne clandestinement en France pour y chercher fortune. Il se débrouille comme docker à Marseille, suit des cours de formation professionnelle et milite au sein de la C.G.T. et du Parti communiste français. Dans le même temps, Sembène commence à s'intéresser sérieusement à la littérature négro-africaine et à fréquenter, à Paris, un certain nombre d'intellectuels de la « Négritude » et de *Présence africaine* dont Jean-Paul Sartre, Aimé Césaire,

---

<sup>242</sup> Ousmane SEMBÈNE cité dans Roy ARMES, *Third World Film Making and the West*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1987, p. 281.

<sup>243</sup> Cf. Maxime SCHEINFEIGEL, « La narration dans 'Borom sarret' », mémoire de maîtrise, sous la direction de Michel MARIE, DERCAV, Paris III, 1978, p. 3.

Léopold Sédar Senghor, Richard Wright, Bernard Dadié, Camara Laye. En 1946, il publie à compte d'auteur *Le docker noir* (1956), suivi de *O pays, mon beau peuple* (1957), des *Bouts de bois de Dieu* (1960) et de *Voltaïque* (1962). D'autres romans et nouvelles seront publiés plus tard, ayant souvent comme sujet la nouvelle élite noire de l'Afrique indépendante (*L'Harmattan* (1964), *Véhi-Ciosane ou Blanche-Genèse, suivi du Mandat* (1965), *Xala* (1974), *Le dernier de l'Empire* (1981) et *Niiwam suivi de Taaw* (1987)<sup>244</sup>). Malgré ce premier succès littéraire en France, l'écrivain sénégalais décide, après une absence de douze ans, de retourner en Afrique, pour se lancer dans un autre art jusque-là presque inexistant dans son pays, la création cinématographique<sup>245</sup>.

L'objectif du présent chapitre est d'examiner le regard cinématographique d'Ousmane Sembène sur la société africaine. Dans un premier temps, j'évoquerai brièvement les raisons poussant Sembène à s'emparer de la caméra, ce qui inclut notamment son militantisme politique et ses conséquences sur sa création cinématographique (la caméra comme arme politique et didactique). Dans un deuxième temps, il s'agit de rappeler le parti pris esthétique de Sembène pour un cinéma vraiment africain reflétant les spécificités culturelles de l'Afrique, comme, par exemple, la tradition orale et les diverses langues africaines. Dans un dernier temps, je me concentrerai sur les deux films avec lesquels Sembène a commencé sa carrière de cinéaste : *Borom sarret* et *La noire de...* Ceux-ci me serviront d'exemples de son œuvre cinématographique à cette époque de décolonisation où l'Afrique noire se trouve en transformation politique et culturelle fondamentale. Une analyse plus poussée de ces films

---

<sup>244</sup> Pour une lecture critique de l'oeuvre littéraire de Sembène, voir, par exemple, Hans-Jürgen LÜSEBRINK, *Schrift, Buch und Lektüre in der französischsprachigen Literatur Afrikas: Zur Wahrnehmung und Funktion von Schriftlichkeit und Buchlektüre in einem kulturellen Epochenbruch der Neuzeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1990, p. 162-199.

<sup>245</sup> Sur la vie d'Ousmane Sembène, voir, par exemple, Paulin Soumanou VIEYRA (dir.), *Sembène Ousmane: cinéaste : première période 1962-1971*, Paris, Présence Africaine, 1972, p. 9-25.

éclaircira de quelle manière Ousmane Sembène perçoit, filme et représente la réalité africaine. Les résultats seront ensuite comparés, au chapitre 5, à ce qu'on a pu observer sur le cinéma de Jean Rouch.

#### **4.1. Le cinéaste-écrivain**

Réalisateur de deux films documentaires et douze films de fiction réalisés au cours de quarante ans (son dernier film, *Moolaadé*, date de 2004), Ousmane Sembène est actuellement, à côté de Léopold Sédar Senghor, l'écrivain africain francophone le plus connu et le plus traduit dans le monde<sup>246</sup>. Ses films, par leurs sujets et leur style, ont joué un rôle fondamental dans l'émergence du cinéma africain, d'où son sobriquet de « père du cinéma francophone subsaharien » et de « griot moderne ».

##### 4.1.1. De la littérature au cinéma

Le passage de Sembène de la littérature à l'écriture cinématographique s'est fait lors d'un voyage dans plusieurs pays africains : pour la première fois, il se rend compte que la littérature négro-africaine, malgré son importance théorique dans le processus de la décolonisation, n'a presque pas d'influence sur la population indigène. L'utilisation de la langue française dans les romans (une langue étrangère pour les villageois africains) et le taux élevé d'analphabétisme en Afrique ont pour conséquence que la plupart des lecteurs de la littérature africaine sont des Occidentaux (les Français) et la nouvelle élite africaine, bref, les couches de la population que

---

<sup>246</sup> Hans-Jürgen LÜSEBRINK, *Schrift, Buch und Lektüre in der französischsprachigen Literatur Afrikas : Zur Wahrnehmung und Funktion von Schriftlichkeit und Buchlektüre in einem kulturellen Epochenumbruch der Neuzeit*, op.cit., 162.

Sembène critique le plus<sup>247</sup>. En même temps, il voit « chaque soir une foule de gens se précipiter vers les cinémas<sup>248</sup> ». Afin d'atteindre la grande masse africaine, Sembène décide alors, à l'âge de quarante ans, de se lancer dans la création cinématographique. Dans un entretien avec Louis Marcorelles publié dans *Les lettres françaises* en 1967, il explique cette prise de conscience comme suit :

Le cinéma est mieux compris chez nous que partout ailleurs. 80 % de notre population est illettrée. Avec le cinéma on peut leur permettre de voir et de toucher l'histoire qui les concerne. Leur donner une ouverture sur le monde<sup>249</sup>.

Une bourse du studio Gorki à Moscou lui permet, en 1961, d'apprendre le métier de cinéaste sous la direction de deux grands maîtres du cinéma soviétique, Marc Donskoï et Sergeï Guérassimov<sup>250</sup>. Un an plus tard, il rentre définitivement en Afrique pour y tourner ses premiers films, le documentaire *L'empire sonhrai* (1963)<sup>251</sup> et les films de fiction *Borom sarret* (1963) et *La noire de...* (1966). Depuis ce jour-là, la caméra représente, pour lui, un outil de communication et d'éducation important (peut-être même plus important que la littérature), un moyen d'investigation sur la réalité et un lieu d'affirmation de l'identité africaine. Néanmoins, il faut remarquer que Sembène n'abandonne pas l'écriture, ses films représentant souvent des adaptations cinématographiques de ses romans<sup>252</sup>.

---

<sup>247</sup> Cf. Roy ARMES, *Third World Film Making and the West*, op.cit., p. 283-284.

<sup>248</sup> Paulin Soumanou VIEYRA (dir.), *Sembène Ousmane : cinéaste : première période 1962-1971*, op.cit., p. 21.

<sup>249</sup> Ousmane Sembène cité par Louis MARCORELLES, « Ousmane Sembène : romancier, cinéaste, poète », dans *Les lettres françaises*, Paris, 6 avril 1967.

<sup>250</sup> Cf. Roy ARMES, *Third World Film Making and the West*, op.cit., p. 284.

<sup>251</sup> Ce film n'a pas été mis en circuit commercial. Voir sur la filmographie de Sembène, Sheila PETTY, « Ousmane Sembène: filmography », dans Sheila PETTY (dir.), *A Call to Action : The Films of Ousmane Sembène*, Westport (Connecticut), Praeger, 1996, p. 154-158.

#### 4.1.2. Le cinéma d'engagement

Après avoir évoqué les raisons poussant Sembène à faire du cinéma, voyons quels sont ses objectifs. On a déjà mentionné que face à la supériorité, au paternalisme et à l'extériorité du regard européen, l'intention des premiers cinéastes africains était de revendiquer l'authenticité de leur propre regard sur la réalité africaine et de faire revivre leur héritage culturel. Il en va de même pour Ousmane Sembène qui décrit la situation en Afrique comme suit :

[...] les pays africains sont soumis à l'image du cinéma occidental et à son mouvement rythmique. Sur les écrans de l'Afrique noire se projettent souvent que des histoires d'une plate stupidité, étrangères à notre vie. Et si, par hasard, un nègre participe à un de ces films, c'est le plus souvent comme figurant, ou dans un rôle de boy, ou d'amuseur public, il se trouve toujours incapable de mettre un pied devant l'autre, de penser par lui-même sans avoir à « souffrir du crâne »<sup>253</sup>.

Partant de ce fait, le cinéaste sénégalais cherche donc à montrer une image de l'Afrique qui se démarque clairement des images exotiques des films hollywoodiens<sup>254</sup>. Pour lui, le cinéma représente une arme politique et un outil pédagogique pour libérer l'Afrique de son fardeau colonial, pour redonner au peuple africain opprimé une propre image de soi. Son cinéma est subtilement militant et marqué par ses orientations politiques et idéologiques marxistes : il y dénonce la corruption et le mimétisme des élites africains, le colonialisme et le post-colonialisme, la pauvreté et l'injustice sociale; il réclame l'égalité de tout le monde ainsi que la décolonisation de la pensée du colonisé – bref, il évoque des thèmes typiques du cinéma de contestation

---

<sup>252</sup> Par exemple, le film *La noire de..* (1966) représentant une adaptation cinématographique d'une nouvelle tirée du recueil *Voltaïque* (1962), *Mandabi* (1968) ayant suivi le roman *Véhi-Ciosane ou Blanche-Genèse, suivi du Mandat* (1965) et *Xala* (1974) ayant été filmé l'année même de sa publication comme roman.

<sup>253</sup> Ousmane SEMBÈNE « L'image cinématographique et la poésie en Afrique » [1964], dans Paulin Soumanou VIEYRA (dir.), *Sembène Ousmane: cinéaste : première période 1962-1971, op.cit.*, p. 165.

<sup>254</sup> Cf. Frank UKADIKE, « African Films : A Retrospective and a Vision for the Future », dans FEPACI, Fédération Panafricaine des Cinéastes, *L'Afrique et le centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema*, Paris, Dakar, Présence Africaine, 1995, p. 51.

sociale<sup>255</sup> (ou « Third World Cinema »). Dans une interview avec Louis Marcorelles, Sembène dit, dans la même perspective : « Pour nous, cinéastes africains, le cinéma doit rester social, selon la belle phrase de Lénine : ‘De tous les arts, le cinéma est le plus important’<sup>256</sup> ». Même son nom lui sert comme manifeste anti-colonialiste : il a inversé son prénom et son patronyme (au lieu d’Ousmane Sembène il s’appelle désormais Sembène Ousmane), promettant de ne pas le remettre en ordre avant que les rues de Dakar aient été libérées de tout nom français<sup>257</sup>. Il faut toutefois remarquer que les avis diffèrent sur le caractère impératif de la mission politique prioritaire du cinéma : des réalisateurs comme Oumarou Ganda, par exemple, s’expriment avec moins d’éclat mais leur cinéma a néanmoins une influence importante sur la population africaine<sup>258</sup>. Malgré tout, Ousmane Sembène reste un des cinéastes les plus éclatants de l’Afrique noire. Comme le souligne Paulin Soumanou Vieyra, il « fait mieux que d’affirmer l’Afrique, il l’impose cinématographiquement en réalisant les premiers longs métrages africains de fiction. Aussi dans le monde [...], il est devenu un symbole pour l’Occident et une conscience pour l’Afrique<sup>259</sup> ».

#### 4.1.3 : Pour une esthétique du cinéma africain

Mais pour Sembène, faire du cinéma n’est pas seulement évoquer des sujets politiques, c’est également se débarrasser du mimétisme et développer une esthétique de film proprement africaine. En général, l’intégration des éléments autochtones (des proverbes, des récits oraux, des motifs culturels, etc.) devient, pour les cinéastes africains, presque obligatoire, représentant un

<sup>255</sup> Sur les thèmes du cinéma de contestation, voir Gabriel H. TESHOME, *op.cit.*, p. 15-19.

<sup>256</sup> Ousmane Sembène cité par Louis MARCORELLES, « Ousmane Sembène : romancier, cinéaste, poète », *op.cit.*

<sup>257</sup> Cf. Élisabeth LEQUERET, *op.cit.*, p. 12.

<sup>258</sup> Cf. Victor BACHY, « Survol des cinémas noirs », dans Centre d’étude sur la communication en Afrique C.E.S.C.A., *Camera nigra : Le discours du film africain*, Bruxelles, Paris, O.C.I.C. et l’Harmattan, coll. « Cinémédia : Cinémas d’Afrique noire », n° 7, 1984, p. 16.

<sup>259</sup> Paulin Soumanou VIEYRA (dir.), *Sembène Ousmane : cinéaste : première période 1962-1971*, *op.cit.*, p. 142.

acte d'authenticité qui donne une empreinte d'africanisation à l'œuvre<sup>260</sup>. Néanmoins, pour ce qui est du cinéma de Sembène, peu de recherches ont été faites sur la façon dont il retravaille des expériences traditionnelles, la plupart des critiques se contentant d'examiner le contenu politique et les croyances marxistes et ne s'intéressant guère à son style ou à l'esthétique de ses films. Une exception : l'étude de Mbye Cham<sup>261</sup> dans laquelle le chercheur de la Howard University à Washington explore les éléments de la narration traditionnelle dans l'œuvre cinématographique de Sembène sur trois plans : la structure, le caractère et le style. Afin de donner une idée générale de l'africanité dans l'œuvre de Sembène, je vais brièvement évoquer les principaux résultats de son étude.

Selon Cham, Sembène n'emploie que rarement de manière explicite des contes oraux ou récits wolof dans ses films (il en va de même dans ses livres). Il préfère choisir et adapter certains sujets formels de la tradition orale pour construire son œuvre, comme par exemple le concept de la linéarité de la narration afin de respecter l'unité du film. Dans les narrations traditionnelles, cette linéarité a pour but de souligner le besoin de préserver et de maintenir l'ordre social et l'harmonie. Dans les films de Sembène, par contre, elle vise à inspirer un rejet de cet ordre établi, puis un appel au changement<sup>262</sup>. Un deuxième moyen esthétique fondamental de la narration orale dans sa création cinématographique est la répétition, qui tend à « structurer et répartir le film de façon à pousser inévitablement les comparaisons structurales thématiques avec un type

---

<sup>260</sup> Les écrivains de la littérature négro-africaine sont d'ailleurs confrontés à la même situation. Ousmane Sembène va même, dans ses romans, jusqu'à changer de vocabulaire, c'est-à-dire corriger dans les nouvelles éditions des expressions qui lui paraissent trop étrangères. Jacques Chevrier a, par exemple, constaté que Sembène avait remplacé « comme neige au soleil » par « comme karité au soleil » ou un air « mi-figue, mi-raisin » par « mi-mangue-mi goyave » (cf. Jacques CHEVRIER, « Sembène Ousmane : écrivain », dans Sembène Ousmane, *CinémAction*, n° 34, 1985, p. 15, cité dans Olivier BARLET, *Les cinémas d'Afrique noire : le regard en question*, op.cit., p. 57).

<sup>261</sup> Mbye B. CHAM, « Les œuvres de Ousmane Sembène », dans FESPACO, *Tradition orale et nouveaux médias*, Bruxelles, OCIC/FESPACO, coll. « Cinémédia : cinémas d'Afrique noire », 1989, p. 171-189.

<sup>262</sup> Cf. *ibid.*, p. 176.

particulier de narration africaine, celle de l'escroc, du fourbe<sup>263</sup> ». Cette façon de faire devient évidente dans *Mandabi* (1968), mais des relations dialectiques semblables entre protagoniste et antagonistes se manifestent dans son œuvre entière : agresseurs/victimes, possédants/possédés, exploités/exploités, etc. S'y ajoute, comme troisième élément traditionnel, l'utilisation fréquente et souvent adaptée de certains caractères typiques des contes oraux, par exemple celui de l'escroc, un individu malhonnête qui apparaît dans son œuvre entière, le plus souvent en tant que voleur, fonctionnaire corrompu ou membre de la nouvelle élite (*Borom sarret, Mandabi, Xala*)<sup>264</sup>.

Pour tout dire, comme ce petit aperçu l'a bien montré, il apparaît que Sembène se sert de diverses formes d'art traditionnelles afin d'africaniser la conception et le style de son œuvre. Lui-même se considère en fait comme « griot-conteur » ou « griot moderne » : il se voit comme « la bouche et les oreilles de son peuple<sup>265</sup> ». Dans une interview de 1978 avec Françoise Pfaff, il explique que le cinéaste africain prend le relais du griot traditionnel qui ressemble au troubadour européen : un homme cultivé à la fois historien, conteur, mémoire culturelle vivante et conscience du peuple. Selon le propos de Sembène, le cinéaste joue aussi un rôle social, il doit vivre dans sa société et y dénoncer ce qui ne va pas<sup>266</sup>.

En intégrant tous ces éléments de la narration orale traditionnelle dans ses films, Sembène veut créer quelque chose de nouveau, quelque chose de proprement africain. Néanmoins, même un pionnier comme Ousmane Sembène n'est pas à l'abri du passé colonial, c'est-à-dire de

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 179. Il s'agit des rencontres répétitives entre le protagoniste et des antagonistes divers, généralement des escrocs. Pour une analyse plus détaillée de cette forme de narration traditionnelle africaine (d'ailleurs très commune chez les Wolofs), voir les explications de Mbye Cham, *ibid.*, p. 179-180.

<sup>264</sup> Cf. *ibid.*, p. 182-185 et Françoise PFAFF, « The Uniqueness of Ousmane Sembène's Cinema », dans Samba GADJIGO *et al.* (dir.), *Ousmane Sembène : Dialogues with Critics and Writers*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993, p. 16.

<sup>265</sup> Ousmane SEMBÈNE dans une interview dans *Africa*, n° 71, juillet 1977, p. 80, cité dans *ibid.*, p. 174.

l'imitation de la culture du colonisateur, ce qui devient surtout évident si l'on prend en considération que ses premiers films (*Borom sarret* (1964), *Niaye* (1964) et *La noire de...* (1966)) sont tous tournés en langue française. Il avoue, dans une interview, que pour lui filmer en français a longtemps semblé naturel, puisque la langue française faisait partie de la vie quotidienne. Mais après avoir présenté quelques-uns de ses court-métrages dans des villages africains, il a commencé à penser que c'était lui, l'étranger : les villageois auraient préféré regarder les films dans leur langue maternelle<sup>267</sup>. C'est seulement avec la réalisation de *Mandabi* que Sembène commence à se faire un nom avec des films tournés en langues africaines, notamment en wolof.

#### **4.2. Deux réponses africaines**

Avec sa détermination et son engagement politique à l'époque où le colonisé commence à se libérer du colonisateur, à s'accepter et à s'affirmer, Ousmane Sembène est souvent considéré comme le père du cinéma d'Afrique noire. Sa manière d'intégrer des éléments africains dans ses premiers films (qui représentent les premiers films africains, en général) a été reconnue par les critiques et par les cinéastes africains contemporains jusqu'à l'époque actuelle : Idrissa Ouédraogo, par exemple, admet en 1995 que « lorsqu'on voit *Borom sarret*, on a l'impression de ne pas avoir bougé!<sup>268</sup> ». Telle est la contribution de Sembène au cinéma africain : en 1963, il a posé la première pierre et elle y est toujours.

---

<sup>266</sup> Ousmane SEMBÈNE dans une interview avec Françoise PFAFF, réalisée en 1978 à Dakar et reproduite dans Françoise PFAFF, « The Uniqueness of Ousmane Sembène's Cinema », dans *ibid.*, p. 15.

<sup>267</sup> Voir la citation originale : « My attitude then was that there was nothing wrong with imposing the French language on films, because the French language was a fact of life. But on the other hand the peasants were quick to point out to me that I was the one who was alienated because they would have preferred the film in their own language, without the French » (Ousmane SEMBÈNE cité par Owoo Kwate, "Interview with Ousmane Sembène", *Framework*, Londres, 36, 1989, p. 84/85, cité dans Roy ARMES et Lizbeth MALKMUS, *op.cit.*, p. 171).

<sup>268</sup> Idrissa OUÉDRAOGO dans un entretien à Paris, en 1995, cité dans Olivier BARLET, *Les cinémas d'Afrique noire : le regard en question, op.cit.*, p. 83.

Dans ce qui suit, je mènerai des analyses plus poussées de deux films de Sembène qui ont donné naissance au cinéma francophone subsaharien : *Borom sarret* et *La noire de...* Comme dans le chapitre précédent sur Jean Rouch, il s'agit, d'une part, d'explorer comment ses principes cinématographiques se manifestent dans ses films, d'autre part, de déduire de l'ensemble de l'analyse la manière dont Sembène perçoit, filme et représente la réalité africaine. Le premier film, *Borom sarret*, est un court-métrage sur la journée d'un charretier à Dakar; le deuxième, *La noire de...*, raconte l'aventure d'une bonne sénégalaise qui a suivi ses patrons en Europe, plus précisément à Antibes. Comme pour Jean Rouch, il me paraît important d'évoquer quelques éléments typiques de ces films ainsi que la démarche et l'intention du cinéaste. J'appliquerai, dans la mesure du possible, les mêmes critères que dans le chapitre précédent.

#### 4.2.1. *Borom sarret*

*Borom sarret* est le premier film de fiction de Sembène et le premier film africain ayant été tourné en Afrique. Ce court-métrage de 18 minutes, dont il existe une version en français et une version en wolof, raconte la journée de travail d'un conducteur de charrette (le « bonhomme à la charrette », soit, en wolof, « borom sarret ») à travers diverses expériences et divers quartiers de Dakar où il tente de gagner de quoi nourrir sa famille. Dans ce film, Sembène livre sa vision du monde, de Dakar en particulier, ville de toutes les épreuves, jalonnée d'interdictions (pour les pauvres) et de passe-droits (pour les riches, Blancs ou Noirs), clivée entre quartier populaire et quartier résidentiel (le Plateau).

Le film a été tourné en 1962-1963, en noir et blanc, alors que Sembène venait juste de rentrer de Moscou. Il a été réalisé avec une petite équipe de trois personnes : scénariste et

réalisateur : Ousmane Sembène ; caméraman : Christian Lacoste ; assistant : Ibrahima Barro<sup>269</sup>. Sembène a réduit les coûts de tournage de ce film (le budget du film s'est élevé à environ 120 000 francs<sup>270</sup>) en engageant des acteurs amateurs<sup>271</sup> et en se servant de la technique de post-synchronisation (ce qui a pour conséquence que l'utilisation coûteuse d'un équipement d'enregistrement de son synchrone était superflue). Les images ont été prises en muet : dans tous les dialogues, les acteurs remuent les lèvres mais le son est « off ». Seuls les bruits, le claquement de la charrette, les grincements répétés de la roue, le brouhaha de voix et d'ustensiles au marché, semblent directs. La musique qui accompagne presque tout le film est empruntée au folklore sénégalais : la flûte, la cora, le tam-tam, les chants de griot. Quelques plans se déroulent sur un air de Mozart<sup>272</sup>. *Borom sarret* a été réalisé en coopération avec Domirev Films (la société de production de Sembène) et les Actualités Françaises. Il a gagné le prix de la Première Œuvre au Festival de Tours, en 1963<sup>273</sup>.

Le tournage de *Borom sarret* s'est fait uniquement en extérieur. Tout le film se déroule dans les rues de Dakar, à l'exception du début et de la fin qui ont été tournés dans la cour d'une maison d'un quartier indigène. Trois lieux différents se succèdent de la façon suivante : la maison de Borom Sarret – les rues des quartiers indigènes – le Plateau (= le quartier des riches) – les rues des quartiers indigènes – la maison de Borom Sarret.

L'unité du film est, en outre, assurée par l'itinéraire aller-retour, en l'espace d'une journée, du personnage principal, Borom Sarret, et de son cheval Albourah : quittant sa maison le matin

<sup>269</sup> Cf. Paulin Soumanou VIEYRA (dir.), *Sembène Ousmane: cinéaste : première période 1962-1971, op.cit.*, p. 27.

<sup>270</sup> Cf. Françoise, PFAFF, *The Cinema of Ousmane Sembene: A Pioneer of African Film*, Westport/Connecticut, Greenwood Press, coll. « Contributions in Afro-American and African studies », n° 79, 1984, p. 76.

<sup>271</sup> Selon Françoise Pfaff, Sembène préfère travailler avec des amateurs non seulement pour des raisons de budget, mais également pour faire des films les plus authentiques possible, les rôles qu'ils jouent se rapprochent beaucoup de leur propre vie (cf. *ibid.*, p. 53-54).

<sup>272</sup> Cf. annexe III, plans 94-106.

après la prière, il se rend en ville pour gagner de l'argent. Malgré ses efforts, le soir, il rentre les mains vides (sans argent, sans charrette). Devant cet échec, sa femme doit partir à son tour afin de gagner la nourriture de la famille par ses propres moyens.

Compte tenu du déroulement de l'histoire, la linéarité du récit est évidente. Selon le découpage effectué par Maxime Scheinfeigel, le film comporte 114 plans, organisés de la façon suivante : un premier groupe de 47 plans qui décrit la matinée de Borom Sarret ; un deuxième groupe de 15 plans qui décrit sa pause de midi ; un troisième groupe de 52 plans qui décrit son après-midi<sup>274</sup>. À l'intérieur de la boucle départ-retour, se déroulent un certain nombre d'actions liées à ce que le protagoniste fait pendant la journée pour gagner de l'argent.

Dans son étude, Scheinfeigel a également constaté que *Borom sarret* est parfaitement chronométré<sup>275</sup> : un peu plus de sept minutes ayant été consacrées à la matinée, une ou deux minutes à la pause de midi et un peu plus de huit minutes à l'après-midi. Il souligne que ces durées peuvent être mises directement en rapport avec le nombre de plans qui y correspondent, avec la même proportion, la même répartition, le même équilibre. Il conclut que « le film insiste sur l'unité et la linéarité de l'action décrite, sur la logique interne du déroulement des actes de Borom Sarret, actes entièrement soumis au temps du travail<sup>276</sup> ».

Comme le titre du film l'indique, l'histoire tourne, comme celle de *Moi, un Noir*, autour de la vie d'un seul personnage, Borom Sarret (qui n'a pas de nom propre) et son cheval, Albourah. Il s'agit d'un film de fiction qui reste néanmoins entièrement réaliste dans la mesure où la journée filmée du protagoniste est représentative de celle d'un grand nombre d'Africains dans les

<sup>273</sup> Cf. Paulin Soumanou VIEYRA (dir.), *Sembène Ousmane: cinéaste : première période 1962-1971*, *op.cit.*, p. 27.

<sup>274</sup> Cf. Maxime SCHEINFEIGEL, « La narration dans 'Borom sarret' », *op.cit.*, p. 30-31.

<sup>275</sup> Sur la notion de temps, voir *ibid.*, p. 31.

quartiers indigènes. En suivant toutes les activités de Borom Sarret et en filmant ses rapports avec les gens qu'il rencontre, Sembène dévoile certains aspects de la société africaine (sénégalaise) en pleine transformation politique, culturelle et sociale, comme par exemple le clivage entre richesse et pauvreté et la dialectique entre modernité et tradition.

Les différences sociales deviennent surtout évidentes lorsque le protagoniste se rend au Plateau : il a peur d'y aller, mais il a besoin de l'argent (« Ohhh, c'est interdit au Borom Sarret [...]. Que tous les saints et le marabout m'assistent !<sup>277</sup> »). Le moment où il entre dans ce monde moderne interdit aux charrettes, la musique change brusquement, d'une musique traditionnelle wolof à Mozart, soulignant ainsi l'écart entre le quartier des indigènes (probablement la Médina) et celui des riches (le Plateau). D'autres contrastes sont évoqués par les rues presque vides (comparées aux marchés animés des banlieues) et goudronnées, les grands immeubles modernes (« Ces maisons, il doit être agréable de vivre dedans !<sup>278</sup> ») et l'ordre public représenté par l'agent de police<sup>279</sup>. S'y ajoute le fait que c'est au Plateau que Borom Sarret perd tout, son argent et sa charrette, et qu'il doit rentrer à la maison désespéré, les mains vides. Son client, par contre, ayant fait semblant d'avoir des relations pour le convaincre de l'emmener au Plateau, ne lui vient pas en aide. C'est le type de l'escroc qui apparaît souvent, comme on l'a remarqué dans les pages précédentes, dans les films de Sembène. Avec son costume, il représente en outre un membre de la nouvelle élite africaine qui est ainsi fortement critiquée. Dans son monologue intérieur, Borom Sarret dit : « C'est pareil dans tous les pays, ils savent lire mais savent que mentir<sup>280</sup> ».

---

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> Annexe III, plans 73-74.

<sup>278</sup> *Ibid.*, plan 78.

<sup>279</sup> La structure de pouvoir est d'ailleurs soulignée par l'utilisation d'une prise de vue en plongée et en contre-plongée (voir *ibid.*, plans 89 et 93).

<sup>280</sup> *Ibid.*, plan 95.

Le quartier moderne est pour Borom Sarret comme un pays étranger qu'il ne comprend pas. Le clivage ressenti entre les deux mondes est clairement exprimé : « Ici, c'est mon quartier, c'est mon village... ici je me sens bien ! C'est pas comme là bas [...] »<sup>281</sup>. Borom Sarret représente un homme croyant qui vit selon les traditions africaines (des Wolofs, en particulier). Sembène ouvre le film sur les images d'une mosquée et les paroles de l'imam. Ensuite, on voit le protagoniste, qui porte des gris-gris sur son corps, faire ses prières et lancer des appels aux marabouts. Pendant ce temps, sa femme s'occupe de la maison, elle pile le repas d'une façon traditionnelle. La distribution traditionnelle des rôles entre hommes et femmes est évidente. Néanmoins, après avoir perdu son argent au Plateau, Borom Sarret n'arrive pas tout de suite à trouver des explications « traditionnelles » à son malheur : « C'est sa faute à lui... Non ! c'est la faute à l'autre, celui dont l'enfant est mort [...]. C'est la faute au griot [...] »<sup>282</sup>. Il constate enfin que ses problèmes viennent de la vie moderne (« c'est la vie maintenant du pays »<sup>283</sup>). Borom Sarret rentre démuné, sa famille n'ayant même pas assez d'argent pour donner aux talibés mourides<sup>284</sup>. C'est alors sa femme qui, à son tour, part pour ramener de quoi manger. Borom Sarret a échoué, il reste seul dans la cour, perplexe alors que le bébé pleure dans ses bras (il dit dans le dernier plan qui le montre : « Où va-t-elle à cette heure-ci ? Il n'y a rien à manger »<sup>285</sup>). On peut donc clairement constater un changement de rôles entre hommes et femmes. La situation dramatique de la fin est renforcée par les cris de l'enfant qui sont encore perceptibles quand l'écran est déjà noir. Comme dans la plupart des films de Sembène (*Mandabi*, *Ceddo*, etc.), la fin est ouverte. On ne sait pas ce que la femme fera pour nourrir la famille (mendier ? se prostituer ? voler ?), si Borom Sarret pourra racheter sa charrette, si la famille survivra. Le cinéaste incite ainsi le

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, plans 107-108.

<sup>282</sup> *Ibid.*, plans 98-99.

<sup>283</sup> Borom Sarret dans *ibid.*, plan 101.

spectateur à discuter après le visionnement, d'où le caractère didactique de ses films. Il suffit de rappeler que Sembène veut que les films africains jouent le rôle d'une école du soir pour la population africaine.

En évoquant les problèmes socio-économiques de l'Afrique, l'influence de la modernité sur les traditions africaines et sur les hommes pauvres (la division et la hiérarchisation de la société en classes sur un mode occidental), Sembène laisse entendre aux spectateurs que la société sénégalaise n'est pas prête à la confrontation avec la vie moderne : les prières, les marabouts et les gris-gris n'éloignent pas le malheur ; les griots adressent des louanges aux ancêtres mais n'ont pas de réponses aux difficultés contemporaines. Face à ces critiques du système économique importé par l'ancienne puissance coloniale, il importe de noter que le cinéaste ne met pas l'accent sur les relations entre Noirs et Blancs. En effet, on ne voit pas de Blancs dans le film, à l'exception d'un enfant européen qui joue dans une rue du Plateau<sup>286</sup>. Cela indique que Sembène, marxiste, critique le système capitaliste, en général, et ses conséquences sur les gens démunis en Afrique, en particulier. Il ne s'agit pas d'un discours politique, mais d'un discours social qui s'adresse à la conscience politique du spectateur.

Somme toute, l'analyse qui précède montre que *Borom sarret* est un film clairement structuré pour transmettre un certain message social. Comme l'affirme Paulin Soumanou Vieyra, dans ce premier film transparaît la formation marxiste de Sembène : « la rigueur dans le développement du sujet et une logique circonstancielle qui contient toutes les dénonciations<sup>287</sup> ». Sembène est un cinéaste qui se déclare tout à fait responsable de ce qu'il filme : « Mon cas est

---

<sup>284</sup> Les Mourides sont une confrérie religieuse sénégalaise, les talibés sont les élèves de ces confréries. On les reconnaît facilement à leurs boîtes rouges (de pâte de tomates) avec lesquels ils vont mendier dans les rues.

<sup>285</sup> Annexe III, plans 113-114.

<sup>286</sup> Annexe III, plan 80.

différent de celui des autres réalisateurs. J'écris le scénario, je suis réalisateur et producteur. Même si je pense que tout le monde joue un rôle important dans le processus de la réalisation du film, je me sens tout à fait responsable du résultat<sup>288</sup> ».

Sembène se sert de la même méthode dans son troisième film de fiction, *La noire de...*, un film qui gravite, comme tous ses premiers films, autour du même thème : « un corps souffrant, écrasé asphyxié, rendu fou par le déterminisme social<sup>289</sup> ». Cette fois, ce n'est pas l'histoire d'un bonhomme à la charrette, mais d'une jeune bonne sénégalaise en France.

#### 4.2.2. La noire de...

*La noire de...*, tourné en 35 mm noir et blanc et d'une durée de 60 minutes, est le premier film de long métrage d'Ousmane Sembène. En 1966, il a obtenu le prix Jean-Vigo à Paris, l'Antilope d'argent au premier Festival mondial des Arts nègres à Dakar et le Tanit d'or aux Journées cinématographiques de Carthage. Sa sortie représente une date fondamentale dans l'histoire du cinéma francophone subsaharien, car il s'agit du premier film de long métrage jamais réalisé par un Africain en Afrique. Il a donc fallu attendre 71 ans après la naissance du cinéma pour voir l'Afrique se lancer aussi dans le circuit cinématographique international.

*La noire de...* est tiré d'une nouvelle de Sembène, *Voltaïque*<sup>290</sup>, inspirée elle-même d'un fait divers qui parut dans un journal local français<sup>291</sup>. Il suffit de remarquer ici que le film est très

---

<sup>287</sup> Paulin Soumanou VIEYRA (dir.), *Sembène Ousmane: cinéaste : première période 1962-1971*, *op.cit.*, p. 145.

<sup>288</sup> Ousmane Sembène cité dans Françoise PFAFF, *The Cinema of Ousmane Sembene: A Pioneer of African Film*, *op.cit.*, p. 78 (il s'agit de ma propre traduction). Sembène admet qu'il laisse toujours un peu d'espace pour l'improvisation. Il explique, par exemple, qu'il discute avec les acteurs avant les prises de vues : « Il y a deux choses à considérer : moi, je peux improviser et les acteurs aussi. On a une histoire sur laquelle on est d'accord, mais on s'est mis d'accord sur le fait qu'on devra improviser un moment donné parce qu'on ne travaille pas dans un studio. Je travaille souvent en extérieur [...] » (Ousmane Sembène cité dans *ibid.*, p. 54.

<sup>289</sup> Elisabeth LEQUERET, *op.cit.*, p. 14.

proche de la nouvelle publiée en 1962. Une des plus grandes différences réside dans le fait que l'histoire du livre se déroule à l'époque coloniale et celle du film dans les années des indépendances<sup>292</sup>. L'histoire est celle d'une jeune bonne sénégalaise qui s'occupait, à Dakar, des enfants d'un couple français et qui suit ensuite la famille en France, plus précisément à Antibes. Diouana, le personnage principal, se faisait une fête d'y aller (d'acheter des belles robes, de prendre des photos avec de belles perruques, etc.). Mais arrivée en France, elle se voit chargée de travaux ménagers qu'elle n'avait pas prévus. Elle n'a pas de vie privée, ne parle pas la langue<sup>293</sup> et ne sort jamais, sauf à l'épicerie. Elle est exploitée par ses patrons et se suicide d'humiliation, de désespoir et de nostalgie de son pays.

*La noire de...* a été réalisé avec un budget plus important que celui de *Borom sarret*, mais toujours très maigre (les coûts se sont élevés à environ 300 000 francs<sup>294</sup>). Comme son premier film de fiction, il a été tourné en coopération avec Domirev Films (Dakar) et les Actualités Françaises (Paris). Sembène est, comme dans *Borom sarret*, en même temps scénariste et réalisateur. Il n'est pas inutile de rappeler ici que Sembène tourne souvent avec des personnes avec lesquelles il a déjà fait des expériences cinématographiques : le caméraman Georges Caristan, par exemple, a fait les prises de vues de cinq films : *Niaye*, *Taw*, *Emitaï*, *Xala* et *Ceddo*<sup>295</sup>. Dans *La noire de...*, le caméraman, Christian Lacoste, et le premier assistant, Ibrahima Barro, sont les mêmes que dans *Borom sarret*. Malgré tout, pour la réalisation de son premier

---

<sup>290</sup> Ousmane SEMBÈNE, *Voltaïque : La noire de... (nouvelles)*, Paris, Présence Africaine, 1962.

<sup>291</sup> Cet article, ou un article semblable, est montré dans le film, avec pour titre : « Jeune négresse se tranche la gorge dans la salle de bain de ses patrons ».

<sup>292</sup> Pour une lecture critique des différences entre le film et la nouvelle, voir Françoise PFAFF, *The Cinema of Ousmane Sembene: A Pioneer of African Film*, op.cit., p. 113-125 (le chapitre « Black Girl (1966) : from Book to Film »).

<sup>293</sup> Les seuls mots que Diouana dit à ses patrons sont « Oui, Madame » et « Oui, Monsieur » (par exemple, annexe IV, plans 20 et 22).

<sup>294</sup> Cf. Françoise PFAFF, *The Cinema of Ousmane Sembene: A Pioneer of African Film*, op.cit., p. 76.

<sup>295</sup> Cf. *ibid.*, p. 77.

long-métrage, l'équipe était plus grande ; Sembène avait même engagé un acteur professionnel de théâtre, Robert Fontaine, qui joue le rôle du patron français de la bonne sénégalaise<sup>296</sup>.

*La noire de...* est l'histoire de l'aventure triste d'une jeune fille sénégalaise, Diouana. C'est elle, l'héroïne du film. Le spectateur suit son itinéraire du Sénégal en France : il apprend comment Diouana a vécu à Dakar (sa recherche perpétuelle de travail, mais aussi son bonheur, sa joie de vivre) et voit ce qu'elle est en France (une femme de ménage, une esclave, une fille dépressive enfermée). Vu le titre du film<sup>297</sup>, on pourrait supposer que Diouana est, de la même manière que Borom Sarret, représentative d'un grand nombre d'Africains<sup>298</sup>, mais il s'agit d'un récit individualisé : elle est une victime africaine du système colonial et post-colonial.

Afin de mettre l'accent sur les pensées et les sentiments de son héroïne, Sembène a décidé d'utiliser une voix off dans le film (il faut rappeler qu'il en va de même dans *Borom sarret*). Cette voix intérieure de la protagoniste, sous la forme d'un monologue intérieur<sup>299</sup> et relayée par sa mise en images lors des « flash-backs », permet aux spectateurs de mieux s'identifier avec la fille. Néanmoins, selon Françoise Pfaff, la post-synchronisation peut aussi nuire à l'effet de réel de l'histoire : une bonne sénégalaise qui n'a pas de formation spécifique n'aurait probablement pas pensé en français. De plus ce n'est pas l'actrice jouant le rôle de la bonne, Thérèse N'Bissine Diop, qui donne sa voix à Diouana, mais une chanteuse haïtienne, Toto Biassainthe<sup>300</sup>.

---

<sup>296</sup> Françoise Pfaff remarque dans son étude que Robert Fontaine joue non seulement le rôle du patron de Diouana dans *La noire de...*, mais aussi le rôle du commandeur français dans *Emitai*. Selon elle, Sembène souligne ainsi le lien entre le colonialisme français et le néo-colonialisme au Sénégal (cf. *ibid.*, p. 55).

<sup>297</sup> On reviendra à la question du titre plus tard.

<sup>298</sup> Selon l'interprétation du film.

<sup>299</sup> On voit le visage et on perçoit les paroles de la jeune fille, alors que ses lèvres ne bougent pas.

<sup>300</sup> Cf. Françoise PFAFF, *The Cinema of Ousmane Sembene: A Pioneer of African Film*, *op.cit.*, p. 63. Voir aussi les informations sur le film rassemblées par Paulin Soumanou VIEYRA (dir.), *Sembène Ousmane: cinéaste : première période 1962-1971*, *op.cit.*, p. 58.

En ce qui concerne la structure de *La noire de...*, le film est tourné dans deux lieux différents : l'Afrique et la France. Malgré deux retours en arrière nettement délimités et correspondant aux souvenirs dakarois de Diouana, le déroulement du film s'inscrit dans une continuité linéaire : l'arrivée de Diouana en France, son travail quotidien comme femme de ménage, ses réflexions intimes jusqu'au moment de sa mort, son suicide et le retour des coopérants français au Sénégal pour rendre la valise de la jeune fille à sa famille (le lieu du début de *La noire de...* est donc différent de celui de la fin). Concernant le cadre spatio-temporel, l'essentiel du film se passe à Antibes durant un été. Les souvenirs de Diouana, par contre, ont pour cadre Dakar et montrent comment elle a rencontré le couple français qui l'a embauchée pour s'occuper de leurs enfants. Dans tous les cas, le passage du présent au passé se fait à la faveur d'un de ses moments de solitude ; il est souligné par un changement de musique<sup>301</sup>.

Au sujet de la musique, on peut constater une alternance entre la musique française (des années 1960) et la musique traditionnelle africaine. La musique africaine accompagne Diouana (le présent et les souvenirs), la musique française représente la France et les patrons de la bonne sénégalaise. Pour donner un exemple de cette alternance musicale, il suffit de se référer à la première partie de la transcription du film<sup>302</sup> : *La noire de...* s'ouvre sur les images de l'arrivée de l'héroïne en France. La musique française joue quand la voiture démarre, pendant le voyage de Marseille à Antibes (plans 18-29) jusqu'au moment où « Madame » montre à Diouana les toits d'Antibes (plans 33-35). La bande-son illustre ainsi ses premières impressions de sa nouvelle demeure (sa joie d'être en France, le pays dont elle a rêvé depuis si longtemps). Néanmoins, les

---

<sup>301</sup> Cf. annexe IV, partie I, plans 70-71 (Les derniers mots que « Madame » dit à Diouana représentent un ordre : de leur faire un bon café. Ensuite, Diouana reste seule dans la cuisine, la musique africaine prend le relais de la musique française et un petit garçon sénégalais avec un masque sur le visage se lève. L'effet de souvenir est renforcé par l'image floue qui ne gagne de netteté qu'avec le plan suivant).

<sup>302</sup> Voir annexe IV.

rêves de Diouana ne se réalisent pas, elle se retrouve seule dans l'appartement, enfermée et isolée du monde qu'elle voulait découvrir. Elle n'est pas à sa place, étrangère dans ce pays et surtout désillusionnée. Ses pensées, véhiculées par son monologue intérieur, sont accompagnées de musique africaine traditionnelle (plans 36-51<sup>303</sup>). Dans un même plan (plan 51 de la première partie), la musique française et la musique africaine s'affrontent et coupent le monologue intérieur de Diouana. Tout bien considéré, on ne saurait nier que la bande-son, notamment la musique, est hautement significative dans le film : elle représente deux mondes différents (l'Afrique et l'Occident) et souligne ainsi le contraste entre l'extériorité (européenne) et l'intériorité (africaine).

En principe, toute la structure de *La noire de...* est organisée à partir de cette opposition fondatrice entre l'espace africain et l'espace européen. Le film est tourné, d'une part, en Afrique (dans un espace ouvert qui va du quartier populaire jusqu'à celui des riches et de la place de l'Indépendance du Plateau), d'autre part, au sud de la France (dans un espace restreint, l'appartement des patrons de Diouana). Il n'est pas inutile d'ajouter que les images tournées au Sénégal ont surtout été prises en extérieur, celles de France, par contre, en intérieur. Tout permet donc de penser que les deux espaces antithétiques se construisent (en tant que système), comme le souligne également André Gardies, sur la base de traits distinctifs manifestés au sein du film et issus eux-mêmes de valeurs sociales attribuées aux lieux évoqués : communauté *versus* individualisme, ouverture *versus* clôture, communication *versus* isolement, etc.<sup>304</sup>

Ce sont ces valeurs qui vont déchirer Diouana et la conduire au suicide. En fait, elle vit une double déchirure : avant son voyage, Dakar lui paraît misérable au regard de la France dont elle

<sup>303</sup> Annexe IV, première partie.

<sup>304</sup> André GARDIES, *Cinéma d'Afrique noire francophone : l'espace-miroir*, Paris, l'Harmattan, 1989, p. 47.

rêve ; depuis Antibes, elle se réfugie dans le rêve dakarois et les valeurs africaines. C'est, en effet, dès le moment où elle accepte de travailler chez les « Blancs » qu'elle se démarque des autres : elle mange avec les patrons, elle porte les vieux vêtements européens de « Madame » et met des perruques occidentales avec des cheveux non frisés. En France, c'est l'inverse : au début, Diouana porte encore ses chaussures à talon aiguille, sa perruque, ses bijoux, sa robe, pour faire le ménage, mais plus elle se sent seule, plus elle se réfugie dans son africanité : elle se fait des tresses, porte son pagne, regarde ses photos pour rêver du passé et s'empare du masque qu'elle avait offert à ses patrons lors de sa première journée de travail. C'est ainsi qu'elle se suicide, dans la baignoire, la valise faite, le masque dessus.

Sans aucun doute, le film est symboliquement chargé. Pour ce « griot moderne » sénégalais, certains objets représentent des codes culturels qui apportent leur contribution à une meilleure compréhension de la réalité fictive des films. Selon Françoise Pfeiffer, ils forcent le spectateur à aller au-delà de l'image, à chercher le sens réel de ce qui est présenté à l'écran<sup>305</sup>. Par conséquent, pour saisir ce que Sembène veut dire avec ses films, il faut souvent tenir compte des petits détails qui peuvent être hautement significatifs. Dans *Borom sarret*, ce sont les gris-gris du personnage principal, la noix de cola, la mosquée, bref, les objets culturels traditionnels sénégalais. Dans *La noire de...*, il faut notamment tenir compte des tresses de Diouana (ou, dans un sens plus large, de sa coiffure), de ses vêtements européens ainsi que du masque qui apparaît dans plusieurs séquences du film et qui sert de référence à l'authenticité africaine<sup>306</sup>. Le masque représente également un moyen de passage de la réalité au souvenir : accroché au mur de l'appartement, cadré en gros plan, il devient l'opérateur du premier flash-back. Ajoutons que

<sup>305</sup> Cf. Françoise PFAFF, *The Cinema of Ousmane Sembene: A Pioneer of African Film*, op.cit., p. 57.

<sup>306</sup> Certes, on peut également noter d'autres symboles comme, par exemple, l'image de Lumumba dans la chambre du petit ami de Diouana, qui montre clairement son orientation politique.

celui-ci change de statut au fur et à mesure qu'il change de mains : au début, objet ludique pour l'enfant, objet de fête pour Diouana, bref, objet quotidien, utilisé, mais de portée relative ; par la suite, lorsque l'héroïne achète le masque du petit garçon (son frère ?) et qu'elle l'offre à ses patrons, objet esthétique, mais statique – objet parmi d'autres dans la collection du coopérant français<sup>307</sup>. C'est seulement au moment où Diouana s'en empare que le masque redevient vivant et qu'il développe sa propre dynamique. Compte tenu de ce qui précède, on pourrait donc supposer qu'en offrant le masque à ses patrons, Diouana s'était vendue elle-même, et plus précisément son africanité. Elle voulait devenir comme les « Blancs » et s'était mise dans un état de dépendance absolue à l'égard de ses patrons. En reprenant cet objet africain traditionnel, elle se rappelle d'une partie d'elle-même qu'elle avait perdue – elle se révolte. Quand Diouana se suicide, le masque est à côté d'elle, de même que sa valise, c'est comme si la mort lui permettait de rentrer chez elle. Enfin, c'est le masque qui rentre au Sénégal : porté par le petit garçon, il redevient un objet vivant représentant la dignité africaine.

C'est surtout à la fin du film que la dynamique du masque devient évidente : après avoir voulu s'acquitter de sa culpabilité auprès de la mère de Diouana<sup>308</sup>, le patron quitte le lieu. Le petit garçon, par contre, prend le masque et suit « Monsieur » sur la passerelle jusqu'à sa voiture. Pour créer un effet dramatique de « chasse », Sembène utilise, dans cette dernière séquence, de courts plans accompagnés de musique africaine et montrant en alternance le patron qui se retourne plusieurs fois et le petit garçon, le masque sur le visage, qui lui court après<sup>309</sup>. Dans les derniers plans, le garçon se rapproche de plus en plus de la caméra (gros plan jusqu'à plan détail) pour s'arrêter dans un plan fixe (« freeze frame ») : il enlève le masque et regarde directement la

---

<sup>307</sup> Voir, pour une interprétation plus poussée du symbole du masque dans *La noire de...*, M. C. ROPARS-WUILLEUMIER, « À propos du cinéma négro-africain : la problématique culturelle de *La noire de...* », dans *Colloque sur littérature et esthétique négro-africaine* (ILENA), colloque tenu en 1974 à Abidjan, Côte d'Ivoire, Abidjan, Les Nouvelles Éditions africaines, 1979, p. 296-298.

caméra ; ensuite, fondu au noir et fin du film. Comme dans *Borom sarret*, la fin est ouverte et incite le spectateur à réfléchir : qu'est-ce que le petit garçon veut nous dire ? quel est le rôle du masque ? est-ce un symbole de fierté, de dignité, d'africanité ? qu'est-ce qui a fait peur au coopérant français ? etc.

Tout bien considéré, Sembène met en question, dans *La noire de...*, les rapports entre les nantis et les autres. Il avait d'ailleurs fait la même chose dans *Borom sarret*, sauf que cette fois les riches sont des Blancs et les pauvres sont les Noirs, notamment une jeune fille sénégalaise. Cette dernière est exploitée et enfermée par ses patrons comme si elle était une esclave, sans aucune dignité humaine (elle n'a pas de vie privée, pas de repos, elle ne sort pas, etc.), le suicide étant sa dernière issue. Paulin Soumanou Vieyra explique, dans son livre *Le cinéma africain – des origines à 1973*, que Sembène met en jeu le rapport entre Noir et Blanc, notamment les conditions sociales en Afrique ; néanmoins, dans un sens plus large, il ne s'agit pas d'un film sur le racisme, car « à la place de la bonne africaine, ç'aurait pu être une bonne bretonne ou espagnole, c'est-à-dire de la même race que les patrons<sup>310</sup> ». Dans un sens plus large, *La noire de...* est donc un film sur l'exploitation, la soumission et la dépendance de ceux qui ont moins d'argent, qui n'ont pas eu la chance d'avoir une formation scolaire<sup>311</sup> – d'où le titre *La noire de...*, évoquant, d'une part, le caractère représentatif de l'histoire de Diouana (elle n'a pas de nom propre, elle n'est que la « Noire ») et, d'autre part, le rapport de possession entre les Noirs et les Blancs exprimé par le « de... ».

---

<sup>308</sup> La mère de Diouana ne lui parle pas et refuse le paiement (voir annexe IV, partie III, plans 23-32).

<sup>309</sup> Annexe IV, partie III, plans 33-49.

<sup>310</sup> Paulin Soumanou VIEYRA (dir.), *Le cinéma africain – des origines à 1973*, Paris, Présence africaine, vol. 1, 1975, p. 162-163.

<sup>311</sup> L'analphabétisme et les problèmes linguistiques de Diouana jouant un rôle important dans son exclusion.

### 4.3. Conclusion

De l'écriture à la création cinématographique, le passage s'est fait, pour Ousmane Sembène, par nécessité. En se rendant compte qu'il n'atteint avec la littérature qu'un petit nombre de gens, il décide de se lancer dans l'art cinématographique afin de porter ses réflexions au peuple. Malgré tout, d'après Paulin Soumanou Vieyra, Sembène préfère la littérature au cinéma : « En littérature, il trouve deux sortes de jouissances ; celle de créer des personnages, ces colonnes de son récit, et lorsqu'il prend possession d'un livre qui l'intéresse, celle de s'abîmer dans la lecture<sup>312</sup> ».

Qu'il s'agisse de romans, de nouvelles ou de films, Sembène n'a jamais renoncé à ses principes : inspiré par l'idéologie marxiste, il met constamment en question les structures de pouvoir dans les sociétés et notamment leur influence sur les peuples africains. C'est pour cette raison que les relations entre Noirs et Blancs (le racisme, en particulier), comme on l'a observé dans les analyses de *Borom sarret* et *La noire de...*, ne jouent qu'un rôle secondaire dans son œuvre. Sembène ne fait pas la différence entre les dirigeants de provenance différente : il critique les Européens ou les Africains (*Borom sarret*, *La noire de...*), de même que les colonisateurs (*Camp de Thiaroye*), les régimes féodaux précoloniaux (*Ceddo*) et la bourgeoisie de l'Afrique contemporaine (*Xala*)<sup>313</sup>. Son objectif principal est de dénoncer certaines réalités politiques et sociales en Afrique (au Sénégal, en particulier) qu'il considère injustes et de créer une nouvelle identité culturelle africaine qui pourra contribuer à une résolution des problèmes contemporains

<sup>312</sup> Paulin Soumanou VIEYRA, *Sembène Ousmane: cinéaste : première période 1962-1971, op.cit.*, p. 144.

<sup>313</sup> Cf. Heinz HUG, « 'Vom alltäglichen Leben des Volkes und seiner Größe sprechen': Der Schriftsteller und Filmemacher Ousmane Sembène », Papa Samba DIOP *et al.* (dir.), *Ousmane Sembène und die senegalesische Erzählliteratur*, München, Edition Text + Kritik, coll. « Schreiben andernorts », 1994, p. 53.

africains<sup>314</sup>. Dans cette perspective, son œuvre cinématographique contient des éléments didactiques importants qui visent à éduquer la population africaine (dont un grand nombre ne sait ni lire, ni écrire) et à lui redonner une confiance en soi. Comme on l'a constaté, ceux-ci se manifestent, par exemple, dans les dernières séquences de *Borom sarret* et *La noire de...* : dans les deux films, la fin est ouverte, le conflit n'est pas résolu, ce qui incite le spectateur à réfléchir (le cinéma comme « école du soir ») – une méthode tout à fait en contradiction avec celle de Jean Rouch, dont les films témoignent tous d'un certain optimisme (*Moi, un Noir* se termine avec les mots de Robinson, « On est deux copains et on restera des copains. La vie est bonne ! [...] Prends le courage et nous serons peut-être bientôt heureux nous aussi [...] » ; *La pyramide humaine* a comme fin le discours de Denise sur l'amitié entre les élèves européens et africains<sup>315</sup>).

On a vu que Sembène fait un cinéma militant pour un public africain. À son avis, les vrais films africains ne peuvent être faits que par des Africains eux-mêmes. Dans cette perspective, il cherche non seulement à traiter des sujets contemporains, mais également à créer une esthétique cinématographique africaine inspirée de la narration traditionnelle et reflétant les spécificités culturelles de son pays. Le but est d'être le plus proche possible de la réalité quotidienne de ses spectateurs. Cette esthétique se traduit, par exemple, par l'utilisation de certains éléments évoqués par Mbye Cham : la structure linéaire des récits (la seule exception : les deux « flash-backs » de *La noire de...*<sup>316</sup>) et la dialectique entre le protagoniste et les antagonistes. D'après ce qu'on a observé, cette dernière se manifeste, dans un sens plus large, par les oppositions riches/pauvres, modernité/traditions (*Borom sarret*) et exploiters/exploités, Occident/Afrique,

---

<sup>314</sup> Son concept de l'identité culturelle africaine se distingue clairement de l'idéologie de la « Négritude » : pour Sembène, il ne s'agit pas de retrouver l'« âme nègre » précoloniale, mais de créer une identité culturelle contemporaine (cf. *ibid.*).

<sup>315</sup> « [C]e film nous a permis d'être des amis. Il y a un proverbe africain qui dit : 'Si tu connais les qualités de quelqu'un, tu le connais seulement. Si tu connais ses défauts, tu l'aimes vraiment.' » (annexe II, partie III, plan 24).

communauté/individualisme, ouverture/clôture (*La noire de...*). Un autre élément typique de la tradition orale qu'on a pu retrouver dans les analyses précédentes est le caractère de l'escroc (*Borom sarret*). Il me semble également nécessaire de rappeler que, dans *Borom sarret* et *La noire de...*, les protagonistes font un « voyage ». Ce genre de « quête » ou d'« aventure » représente un autre élément typique de la narration traditionnelle africaine, avec la seule exception que dans les films de Sembène la quête se termine généralement mal : Borom Sarret part en ville, au Plateau (pour lui, un endroit étranger), et il revient démuni ; Diouana part en France où elle se suicide, seulement ses biens (la valise, le masque) reviennent au pays. Finalement, il faut ajouter le fait important que Sembène tourne ses films dans un contexte défini par des codes culturels africains (les symboles, les objets traditionnels africains et, dans les films tournés plus tard, les langues africaines<sup>317</sup>). Contrairement au cinéma colonial occidental, Sembène présente donc aux spectateurs un monde tout à fait africain, avec des acteurs amateurs, des sujets contemporains et un décor africain (même si *La noire de...* se déroule surtout en France, les retours en arrière, l'omniprésence de Diouana et de son monologue intérieur donnent aux spectateurs l'impression de se trouver dans un contexte tout à fait africain).

Bref, l'analyse de *Borom sarret* et *La noire de...* a bien montré que la tradition orale africaine a une influence importante sur la création cinématographique de Sembène (qui n'est finalement qu'une adaptation de sa création littéraire), qui se considère lui-même, rappelons-le, comme un « griot moderne »<sup>318</sup>. Cela devient encore plus évident si l'on tient compte du fait qu'il joue souvent, comme Jean Rouch, un rôle dans ses propres films (sauf dans *Borom sarret*). Dans

---

<sup>316</sup> D'après Françoise Pfaff, les seuls films dans lesquels Sembène se sert des retours en arrière sont, en effet, *La noire de...* et *Ceddo* (Françoise PFAFF, « The Uniqueness of Ousmane Sembène's Cinema », *op.cit.*, p. 17).

<sup>317</sup> En ce qui concerne les langues, il est nécessaire de rappeler que les premiers films de Sembène ont été tournés en français. Néanmoins, il existe une version (post-synchronisée) en wolof de *Borom sarret*.

<sup>318</sup> Cf. Françoise PFAFF, « The Uniqueness of Ousmane Sembène's Cinema », *op.cit.*, p. 15.

la plupart des cas, il s'agit du rôle d'un personnage qui se situe, comme le griot, entre les traditions et la modernité : dans *La noire de...*, il est le professeur qui commente et explique les événements dont il a été témoin ; dans *Mandabi*, il joue le rôle d'un écrivain public (qui est payé pour écrire et lire les lettres de ceux qui ne savent pas le faire)<sup>319</sup>. Sembène prépare ses films d'une façon minutieuse en écrivant le scénario, en s'occupant de la réalisation, ne laissant qu'un petit espace pour l'improvisation. Contrairement à la méthode « rouchienne », il s'agit de mises en scène qui ont pour but de transmettre, à travers des images, des symboles et des dialogues, un sens précis, un message social visant à changer la société africaine et à la libérer des influences occidentales.

Pour terminer, il suffit de citer Françoise Pfaff qui remarque que Sembène n'est certes pas le seul cinéaste africain, mais qu'il est parmi ceux qui ont eu le plus d'influence, le plus de succès, et qui ont défini l'esthétique et l'éthique du cinéma de l'Afrique noire. Ce cinéaste-écrivain provocateur tourne des films politiques de contestation sociale pour un peuple qu'il cherche à libérer de son passé colonial. C'est pour toutes ses raisons que Sembène est souvent appelé le « père du cinéma francophone subsaharien »<sup>320</sup>.

---

<sup>319</sup> Voir sur ces rôles *ibid.*, p. 19.

<sup>320</sup> Cf. *ibid.*, p. 20-21.

**Chapitre 5 :**  
**LA CONFRONTATION**  
**« Tu nous regardes comme des insectes »**

*Il ne suffit pas de dire qu'un homme que l'on voit marche,  
il faut savoir d'où il vient, où il va...*

(Ousmane Sembène<sup>321</sup>)

Tout compte fait, dans les deux chapitres précédents, on a constaté que Jean Rouch et Ousmane Sembène montrent, dans leurs films, des aspects différents d'une Afrique noire contemporaine avec ses problèmes politiques, culturels et sociaux à une époque où toute la société africaine est en transformation. Compte tenu des caractéristiques du cinéma colonial (l'Afrique comme décor immobile, l'espace sans histoire, les indigènes sans visage ou pas présents du tout), leur cinéma semble même révolutionnaire, les deux cinéastes étant parmi les premiers à représenter des Noirs, sur écran, comme des êtres humains. Ils ont ainsi apporté une contribution importante au changement de l'image coloniale de l'Afrique imposée depuis des décennies par la politique et la propagande coloniale française. Mais malgré le fait que les deux cinéastes consacrent leur vie à la même chose (la représentation réelle de la société africaine), on peut constater des grandes différences entre les opinions de l'un et de l'autre, s'exprimant, par exemple, à travers le propos de Sembène, lors de la « confrontation historique » entre les deux cinéastes, qui va jusqu'à reprocher à son homologue français de regarder des Africains comme des insectes.

D'après mes analyses des films, Rouch et Sembène montrent une réalité africaine qui diffère fortement de celle du cinéma de l'époque coloniale. Premièrement, les films se déroulent

dans un décor africain naturel (seule exception, dans *La noire de...* : les séquences tournées dans l'appartement des coopérants français à Antibes). On a ainsi observé que Rouch évite toutes sortes de mises en scène afin de s'assurer de l'authenticité du décor de ses films; Sembène, par contre, va jusqu'à « africaniser » l'espace filmé en insérant des objets culturels, des symboles, des langues indigènes et des rites (par exemple, la prière et les gris-gris au début de *Borom sarret* ou le masque dans *La noire de...*). Les deux cinéastes ne filment donc pas des espaces sans histoire, mais des espaces « vivants » définis par leur ancrage dans la culture africaine. Deuxièmement, les indigènes représentés dans les films sont tous des personnages (en général, des acteurs amateurs) avec leur propre histoire et leurs propres sentiments. Qu'il s'agisse de Robinson, dans *Moi, un Noir*, qui vient du Niger et qui a fait la guerre d'Indochine, de Denise, dans *La pyramide humaine*, fille d'un parlementaire, qui habite chez des amis pour aller à l'école à Abidjan<sup>322</sup>, de Borom Sarret, dans le film du même titre, qui part tous les jours avec son cheval et sa charrette dans les rues de Dakar pour nourrir sa famille, ou de Diouana, dans *La noire de...*, qui a travaillé, au Sénégal, chez des Blancs avant de partir avec eux en France : dans tous ces films, les protagonistes sont représentés dans leur contexte culturel (l'extériorité), avec leurs rêves et leurs sentiments (l'intériorité), ces derniers étant exprimés soit par des mises en scène de l'imaginaire (*Moi, un Noir*), soit par des monologues intérieurs (*Borom sarret*, *La noire de...*, *La pyramide humaine*<sup>323</sup>). Contrairement à ce que dit Sylvie Dallet sur le cinéma colonial<sup>324</sup>, les Africains dans les films de Rouch et Sembène sont tous représentés dans des plans rapprochés ou

<sup>321</sup> Ousmane Sembène dans un entretien avec Jean Rouch, confrontation réalisée par Albert CERVONI, « Jean Rouch – Sembène Ousmane : 'comme des insectes' », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch, un griot gaulois*, op.cit., p. 77.

<sup>322</sup> Dans *La pyramide humaine* jouent, certes, plusieurs personnages principaux (européens et africains) qui sont tous présentés avec leur propre histoire : Baka, par exemple, est le sportif dont le père travaille comme planteur de café dans la région; Raymond, un bon ami de Denise, habite un petit village qui n'est pas loin d'Abidjan etc.

<sup>323</sup> Même si *La pyramide humaine* représente le seul film, parmi ceux que j'ai analysés, dont la plupart du scénario a été réalisé avec le son synchrone, Rouch a inséré, dans plusieurs séquences, des monologues intérieurs pour mieux exprimer les sentiments des protagonistes (voir surtout Denise).

des gros plans, voire des plans détail. Les cinéastes mettent l'accent sur les visages de leurs protagonistes, c'est-à-dire sur leurs gestes et leur mimique, afin d'enregistrer leurs réactions et surtout leurs sentiments. Les Africains ne sont donc plus filmés comme s'ils étaient des animaux, mais comme des êtres humains. Finalement, l'on peut même constater une certaine absence des Blancs dans les films analysés de Rouch et Sembène (notamment dans *Moi, un Noir* et *Borom sarret*<sup>325</sup>), un fait qui est aussi clairement en contradiction avec les films coloniaux français.

Bref, jusqu'ici, il apparaît évident que les œuvres cinématographiques des années 1950 et 1960 de Jean Rouch et Ousmane Sembène se ressemblent sur plusieurs plans, en particulier en ce qui a trait à la représentation de l'Afrique et de ses habitants (un décor naturel, un espace avec son histoire, les visages des indigènes et leur intérieur, l'absence des Européens). Au surplus, Rouch et Sembène évoquent, dans les quatre films, des sujets contemporains africains (la migration, le racisme, le clivage entre riches et pauvres, l'oppression de ceux qui sont démunis), ce qui représente également une nouveauté dans le cinéma d'Afrique noire, les cinéastes coloniaux ne s'étant pas intéressés aux sujets africains et les ethnologues (les africanistes, en particulier) s'étant longtemps limités à l'enregistrement de rites traditionnels en voie de disparition. On a constaté que les deux cinéastes cherchent constamment à filmer la réalité de l'Afrique pour montrer une image plus « vraie » de la société africaine. Il faut toutefois noter que chacun le fait à sa manière : Rouch fait un cinéma d'improvisation influencé par l'anthropologie visuelle et Sembène fait un cinéma de contestation sociale avec des éléments didactiques. Ces différentes démarches se manifestent partout dans leurs films : le choix du sujet, du décor, des protagonistes, la façon de filmer, le « message » du film, etc. Même le rôle que les deux

---

<sup>324</sup> « [L]a caméra s'attarde sur le mouvement et les gestes des indigènes plus que sur leurs visages » (Sylvie DALLET, *op.cit.*, p. 703).

réalisateurs décident de jouer eux-mêmes dans leurs films est, dans cette perspective, hautement significatif : Jean Rouch se présente sur la bande-son de *Moi, un Noir* et sur la bande-image de *La pyramide humaine* en tant que réalisateur-commentateur; Ousmane Sembène, par contre, joue dans *La noire de...* un professeur se situant entre le monde moderne et le monde traditionnel. Compte tenu de ce fait, on oserait conclure que le premier s'intéresse clairement au processus du tournage du film (et aux possibilités de susciter la vérité des choses avec une caméra), tandis que le deuxième s'attache plutôt à ce que le film peut avoir comme impact didactique sur les spectateurs.

C'est peut-être cette image que Jean Rouch et Ousmane Sembène se font d'eux-mêmes en tant que cinéastes qui explique quelques-unes de leurs divergences. Rouch ne tourne pas des films militants politiques comme Sembène. Il ne cherche pas à changer la société africaine, à éduquer le peuple, comme le fait le cinéaste sénégalais. Ce dernier a souvent souligné que, dans le domaine du cinéma, « il ne suffit pas de voir, il faut analyser [...] il ne suffit pas de dire qu'un homme que l'on voit marche, il faut savoir d'où il vient, où il va<sup>326</sup> ». Pour Sembène, le cinéma est donc plus qu'un simple instrument d'enregistrement des faits actuels : c'est éclaircir des problèmes, expliquer des situations et proposer des solutions. Bref, le cinéma doit apporter sa contribution au changement de la société. Rouch, par contre, n'aborde pas de façon centrale les processus de transformation des sociétés africaines. Certes, il évoque des problèmes d'une Afrique contemporaine, notamment dans ses films « urbains » tournés à Abidjan (*Moi, un Noir* et *La pyramide humaine*). Néanmoins, il s'agit toujours de « films-constats, dévoilement de situations vécues et surtout abordages imaginatifs des *lieux du changement* tels qu'ils sont vécus

---

<sup>325</sup> *La pyramide humaine* représente une exception : puisqu'il s'agit d'un film sur le racisme, les protagonistes sont des Africains et des Européens.

et qui étaient jusqu'alors restés en dehors de l'intérêt des anthropologues<sup>327</sup> ». Dans aucun de ses films, Rouch n'approche les causes ou les conséquences des transformations sociales et culturelles filmées. Cette attitude s'explique, comme on l'a observé dans le troisième chapitre, par sa formation d'ethnologue : il s'est emparé de la caméra avec le but principal de montrer et d'enregistrer des aspects de la culture africaine avant qu'elle ne disparaisse. Voilà pourquoi il continue à défendre les films ethnographiques tant critiqués par Sembène<sup>328</sup>. D'une manière semblable à ce qu'avait remarqué Amadou Hampâté Bâ<sup>329</sup>, Rouch dit sur le travail des ethnologues :

[...] il y a une culture rituelle qui disparaît en Afrique : les griots meurent. Il faut recueillir les dernières traces encore vivantes de cette culture. Les africanistes, je ne veux pas les comparer à des saints, mais ce sont des espèces de malheureux moines qui se chargent de recueillir les bribes d'une culture basée sur la tradition orale et qui est en train de disparaître, une culture qui me paraît d'une importance fondamentale<sup>330</sup>.

Tout bien considéré, on est donc confronté à deux attitudes tout à fait incompatibles : tandis que Rouch semble convaincu de la nécessité des films ethnographiques et de ses propres films en général, Sembène ne cesse de les critiquer<sup>331</sup>. Cette divergence d'opinions s'explique par l'ambiguïté générale du cinéma ethnographique, notamment dans un contexte de post-colonialisme. Pour beaucoup d'Africains, ce genre de cinéma représente le cinéma du colonisateur, « un cinéma de voyeurs, de montreurs d'ours [...], d'une vision 'impériale' du

---

<sup>326</sup> Ousmane Sembène dans un entretien avec Jean Rouch, confrontation réalisée par Albert CERVONI, « Jean Rouch – Sembène Ousmane : 'comme des insectes' », *op.cit.*, p. 77.

<sup>327</sup> Marc Henri PIAULT, *op.cit.*, p. 204.

<sup>328</sup> À la question de Rouch sur les raisons pour lesquelles Sembène n'aime pas ses films purement ethnographiques, ceux dans lesquels on montre, par exemple, la vie traditionnelle, Sembène répond comme suit : « Parce qu'on y montre, on y campe une réalité sans en voir l'évolution » (*ibid.*, p. 78).

<sup>329</sup> Voir p. 47.

<sup>330</sup> Jean Rouch dans un entretien réalisé avec Ousmane Sembène, confrontation réalisée par Albert CERVONI, « Jean Rouch – Sembène Ousmane : 'comme des insectes' », *op.cit.*, p. 78.

<sup>331</sup> Voir les propos de Sembène dans la « confrontation historique », *ibid.*, p. 77-78 (il y dit, par exemple, « souvent les films ethnographiques nous ont desservis... »).

monde<sup>332</sup> », qui prétend montrer la réalité, mais qui n'arrive pas à la saisir. Dans la « confrontation historique », Sembène explique, par exemple, que les spectateurs n'apprennent rien en regardant un film sur des rites d'initiation (il se réfère à *Les fils de l'eau* (1958) de Jean Rouch). Ils le trouvent beau, mais il leur manque une certaine expérience et la sensibilité culturelle pour vraiment comprendre les images<sup>333</sup>. Bref, les cinéastes africains reprochent au cinéma ethnographique sa supériorité, son paternalisme et l'extériorité de son regard. Si Rouch est particulièrement attaqué, c'est qu'il risque l'ambiguïté, donnant la parole aux intéressés tout en restant maître de la réalisation. *Moi un Noir* en est un bon exemple : selon Paulin Soumanou Vieyra, ce film apparut, aux yeux des critiques français, comme la première collaboration entre les hommes filmés (les Africains) et celui qui les filmait (le réalisateur occidental)<sup>334</sup>. Les Africains, par contre, n'y virent qu'une illusion cinématographique menant à « confondre le regard sur des hommes avec le regard de ces hommes<sup>335</sup> ». En définitive, l'ambiguïté du cinéma ethnographique, en général, et des films de Jean Rouch, en particulier, s'explique par la question du regard : tandis que Rouch pense que l'œil de l'étranger « voit certaines choses que les gens qui sont à l'intérieur de la même culture ne voient pas<sup>336</sup> », Maham Traoré (et avec lui beaucoup d'autres Africains) est d'avis que « l'œil étranger perçoit des choses africaines d'une manière qui n'est pas juste, ou qui est mal ajustée<sup>337</sup> ». Ce propos des Africains s'explique, certes, par le désir des premiers cinéastes africains de se libérer du regard occidental, de revendiquer l'authenticité

---

<sup>332</sup> Réda BENSMAÏA, « Jean Rouch ou le cinéma de la cruauté », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch un griot gaulois*, Paris, l'Harmattan, coll. « CinémAction », n° 17, 1982, p. 50.

<sup>333</sup> Ousmane Sembène dans la « confrontation historique », *op.cit.*, p. 78.

<sup>334</sup> Cf. Paulin Soumanou VIEYRA (dir.), *Sembène Ousmane: cinéaste : première période 1962-1971*, *op.cit.*, p. 195.

<sup>335</sup> *Ibid.*

<sup>336</sup> Jean Rouch dans la « confrontation historique », dans Albert CERVONI, « Jean Rouch – Sembène Ousmane : 'comme des insectes' », *op.cit.*, p. 77.

<sup>337</sup> Maham Traoré dans un entretien réalisé par Guy HENNEBELLE, « Jean Rouch et l'éthique du cinéma ethnographique », *op.cit.*, p. 48.

de leur regard sur leur propre réalité et de montrer ainsi une image de l'Afrique noire qui se distingue clairement de celle qui était véhiculée à l'époque coloniale.

Il importe toutefois de ne pas perdre de vue qu'en se servant, comme pionnier, de différents moyens de tournage (improvisation, ciné-œil, etc.), Rouch est, comme le fait remarquer Réda Bensmaïa, parmi les rares cinéastes-ethnologues ayant su « déjouer les dangers qui guettent le 'regard' ethnologique en général [...] et en faire une arme politique [...], en même temps qu'une sorte de machine sur-réaliste de plaisir, de jeu et de transformation du monde<sup>338</sup> ». Autrement dit, Rouch est conscient de son œil d'étranger, qu'il considère à la fois comme un avantage et comme un inconvénient<sup>339</sup>, et il ne cherche pas à le cacher. Au contraire, comme on l'a constaté antérieurement, il tente de créer un dialogue avec ceux qu'il filme afin de susciter des aspects de la réalité qui resteraient autrement cachés. N'oublions pas que Rouch a tourné ses premiers films à une époque (coloniale) où aucun cinéaste africain n'était en condition de le faire lui-même. Dans cette perspective, Sembène avoue que *Moi, un Noir* reste une œuvre capitale du cinéma d'Afrique noire : « en plein colonialisme, Rouch a osé aborder de face le problème du lumpen-prolétariat, des nervis, de la prostitution<sup>340</sup> ». Il s'empresse toutefois d'ajouter que Rouch n'est pas allé assez loin dans sa représentation de la réalité des immigrants à Abidjan : « montrer comment ces gens passent leurs dimanches ne signifie pas qu'on les connaît<sup>341</sup> ».

En gros, on peut donc constater que Sembène témoigne, d'un côté, d'un certain respect à l'égard de Rouch, particulièrement en ce qui concerne son film *Moi, un Noir* (« dans le principe,

---

<sup>338</sup> Réda BENSMAÏA, « Jean Rouch ou le cinéma de la cruauté », *op.cit.*, p. 50.

<sup>339</sup> Jean Rouch dans la « confrontation historique », dans Albert CERVONI, « Jean Rouch – Sembène Ousmane : 'comme des insectes' », *op.cit.*, p. 77.

<sup>340</sup> Ousmane Sembène cité par Louis MARCORELLES, « Ousmane Sembène : romancier, cinéaste, poète », *op.cit.*

<sup>341</sup> *Ibid.*

un Africain aurait pu le faire<sup>342</sup> ») ; de l'autre, il ne cesse de critiquer la mentalité particulière du « griot gaulois ». Selon lui, Rouch « veut parler pour les Africains, décider pour eux ce qui est bon ou mauvais<sup>343</sup> ». En effet, le cinéaste français a toujours voulu que les Africains s'emparent eux aussi de la caméra pour filmer leur propre réalité (voir l'exemple du cinéaste nigérien Oumarou Ganda). Il leur a également proposé d'utiliser la même méthode que lui dans *Les maîtres fous* (un film très polémique) pour filmer certains phénomènes en France<sup>344</sup>. C'est peut-être cette sympathie de Rouch pour les Africains, qui serait du paternalisme, qui dérange Sembène : l'idée qu'un Français, qui représente à ses yeux l'ancien colonisateur, apporte finalement sa contribution à la naissance du cinéma africain et au changement de l'image coloniale de l'Afrique. On peut supposer que c'est pour les mêmes raisons que d'autres cinéastes africains vont aujourd'hui jusqu'à lui reprocher d'avoir été un « escroc », une espèce de « rapace », qui s'est « servi de l'Afrique pour se faire connaître, pour faire son cinéma<sup>345</sup> ».

Tout compte fait, on est donc en droit de supposer que l'attitude parfois violente (et quelquefois contradictoire) de Sembène à l'égard de Rouch est en effet une réaction « normale » à l'ancienne situation coloniale. Pour mieux comprendre ce propos, il suffit de citer Albert Memmi dans son *Portrait du colonisé* : « dorénavant, le colonisateur est devenu surtout négativité, alors qu'il était plutôt positivité. Surtout, il est *décidé* négativité par toute l'attitude active du colonisé. À tout instant il est remis en question, dans sa culture, dans sa vie, et avec lui,

---

<sup>342</sup> Ousmane Sembène dans la « confrontation historique », dans Albert CERVONI, « Jean Rouch – Sembène Ousmane : 'comme des insectes' », *op.cit.*, p. 77.

<sup>343</sup> Ousmane Sembène cité par Louis MARCORELLES, « Ousmane Sembène : romancier, cinéaste, poète », *op.cit.* ; voir aussi, par exemple, le propos de Sembène concernant le cinéma 16 mm propagé par Rouch (p. 74).

<sup>344</sup> Jean Rouch dans un entretien réalisé par Guy HENNEBELLE, « Jean Rouch et l'éthique du cinéma ethnographique », *op.cit.*, p. 49.

<sup>345</sup> Daniel Kamwa (un cinéaste camérounais) dans un entretien avec Pierre HAFFNER, « Jean Rouch jugé par six cinéastes d'Afrique noire », *op.cit.*, p. 62.

tout ce qu'il représente<sup>346</sup> ». Bref, peu importe si Rouch tourne des films responsables ou des films coloniaux, aux yeux de Sembène il sera toujours le colonisateur qui ne peut être qu'un « montreur d'ours ». Comme l'affirme Catherine Coquery-Vidrovitch, chacun possède un bagage culturel qui n'est jamais objectif<sup>347</sup> : dans cette perspective, dans un contexte colonial et postcolonial, Jean Rouch restera, pour certains cinéastes africains, le colonisateur, tandis que Ousmane Sembène continuera à représenter le colonisé.

---

<sup>346</sup> Albert MEMMI, *op.cit.*, p. 144.

<sup>347</sup> Cf. Catherine Coquery-Vidrovitch citée dans la « synthèse » d'*Images et colonies : nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances*, par Catherine ALCOGER, dans Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELLIER (dir.), *op.cit.*, p. 16.

## CONCLUSION

Au début des années 1950, des nouvelles images de l'Afrique commencent à circuler dans le monde, des images qui montrent des Africains non comme des singes, des anthropophages ou des sauvages, mais comme des êtres humains. Ce sont des anthropologues et des sociologues, avec leurs études scientifiques sur l'Afrique et leur désir de mieux comprendre la culture africaine, de la conserver et de la montrer, qui mettent en marche ce mouvement. Les cinéastes prennent le relais : d'abord, le cinéaste-ethnologue Jean Rouch avec ses films ethnologiques et ses films de fiction (*La bataille sur le grand fleuve*, *Les maîtres fous*, *Moi, un Noir*, *La pyramide humaine* etc.), ensuite, en 1955, les Sénégalais Paulin Soumanou Vieyra et Mamadou Sarr avec leur film *Afrique-sur-Seine*. Huit ans plus tard, avec la réalisation du court-métrage *Borom sarret* (1963), suivi du long-métrage *La noire de...* (1966) du cinéaste-écrivain sénégalais Ousmane Sembène, c'est la naissance définitive du cinéma francophone subsaharien, un cinéma fortement influencé par la dialectique entre le regard de soi et le regard de l'Autre ayant comme objectif principal de changer l'image de l'Afrique véhiculée depuis des décennies par la propagande coloniale.

On sait que l'image coloniale de l'Afrique noire est un produit de l'idéologie et de la politique coloniale française : d'abord considérés comme des êtres inférieurs destinés à être asservis aux races supérieures (la race blanche), les Africains sont traités d'esclaves et d'animaux; ensuite, sous l'influence de l'humanitarisme, du progrès et de la modernité, ils se trouvent dans une situation de tutelle sous prétexte que si tous les hommes sont, en principe, égaux, il faut aider les moins avancés à accéder au plus haut niveau de la civilisation (la mission civilisatrice). Contrairement au principe colonial des Anglais de l'« association » (l'« indirect

rule »), le colonisateur français est persuadé qu'on peut « assimiler » les indigènes à la culture française (l'idée de la « Grande Nation ») et faire du « bon Noir » un Français cultivé (la politique d'assimilation).

Dans l'optique de rallier de plus en plus de Français à la mission coloniale, les partisans de l'expansion coloniale mettent en place une propagande justifiant leurs ambitions outre-mer. C'est dans cette perspective qu'ils créent une image caricaturée de l'Afrique (souvent l'image du grand enfant noir parlant le petit nègre) véhiculée par un grand nombre de supports de propagande, dont la publicité, les journaux, les caricatures, les livres scolaires, les expositions coloniales et les films coloniaux. Ce sont notamment ces derniers qui ont eu un impact considérable sur la conscience collective : les expositions coloniales permettant à un grand nombre de spectateurs occidentaux de se faire une idée générale (et superficielle) des colonies françaises; le cinéma colonial les familiarisant, dans la même perspective, avec l'idéologie coloniale et les incitant à rêver à un ailleurs mythique et exotique. Dans les deux cas, il s'agit d'un leurre, de mises en scène ayant pour seul but de construire un imaginaire et de systématiser des stéréotypes coloniaux afin de soutenir et de développer le projet colonial. D'après ce qu'on a constaté, sur un plan cinématographique, le regard superficiel occidental sur l'Afrique se manifeste comme suit :

- L'Afrique est représentée comme un décor immobile.
- Les indigènes n'ont ni de visage, ni de sentiments. Ils ne jouent qu'un rôle secondaire dans les films.
- Dans tous les films, il s'agit d'un territoire sans histoire, l'espace étant présenté comme s'il n'avait jamais changé.

On a souligné que cette imagerie coloniale représentée dans les films de l'époque ne reflète pas la réalité africaine. Elle n'est qu'une création de l'imagination occidentale. Néanmoins, selon les théories d'Albert Memmi, elle a des répercussions fondamentales sur l'Africain qui, confronté

tous les jours avec les clichés véhiculés par la propagande coloniale, finit par douter de sa propre identité. Le « soi » ne lui paraît plus désirable, il veut devenir l'« Autre », le « Blanc ».

À partir des années 1930, face à ces images de l'Afrique propagées par les partisans du système colonial, l'intelligentsia africaine se met, avec Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire comme propagateurs de la « Négritude », à dénoncer la politique assimilationniste française et à revendiquer avec de plus en plus d'acharnement la reconnaissance de sa propre culture. Il s'agit d'un appel à se mettre debout, à se reconstruire (l'idée de la reconnaissance d'une identité négro-africaine) et à s'imposer face à la puissance coloniale. Cette prise de parole des colonisés s'insère dans un mouvement général d'anticolonialisme en Europe. Le désir de mieux comprendre les sociétés colonisées (l'« Autre ») devient, à cette époque, de plus en plus important, notamment dans le domaine des sciences humaines, comme en témoignent les fondations de l'Institut d'ethnologie (1925) et de la Société des africanistes (1930). L'attitude anticoloniale (basée sur l'antiracisme et l'idée de l'égalité entre tous les hommes) des ethnologues, anthropologues et sociologues (Leo Frobenius, Maurice Delafosse, Marcel Mauss, Marcel Griaule, Michel Leiris, etc.) contribue à corriger progressivement l'image déformée des Africains.

Le cinéma constitue un autre moyen important d'expression des revendications après les indépendances des pays africains. Les premiers films anticoloniaux (*Afrique 50* (1950) de René Vautier, *Le rendez-vous des quais* (1955) de Paul Carpita) voient le jour dans les années 1950, mais se butent à la censure. Quelques années plus tard, influencés par les idéaux de la représentation « objective » de l'Autre de l'anthropologie visuelle (Robert Flaherty, Richard Leacock, Jean Rouch), les premiers cinéastes africains (Ousmane Sembène, Med Hondo) s'emparent eux aussi de la caméra et revendiquent l'authenticité de leur regard sur leur propre culture. Ils cherchent à se servir du cinéma pour redonner au peuple africain une nouvelle

confiance et une propre image de soi. Mais malgré l'effort de se libérer de l'ancienne puissance coloniale, le cinéma d'Afrique noire se trouve, en ce qui concerne le financement, la distribution, même le choix des sujets, jusqu'à nos jours, en dépendance directe à l'égard de la France.

On a vu que Jean Rouch et Ousmane Sembène sont issus de cette époque du colonialisme et de l'anticolonialisme : l'un de la culture française (le « colonisateur »), l'autre de la culture sénégalaise (le « colonisé »); le premier a commencé à tourner des films dans les années 1950, le deuxième dans les années 1960, après l'indépendance de son pays. Ces différences fondamentales et extrêmement complexes du contexte de leur création cinématographique (colonisateur/colonisé, ethnologie/littérature, anthropologie partagée/cinéma de contestation) ont, certes, compliqué la comparaison de leurs regards sur l'Afrique. À part le fait que les deux cinéastes consacrent leur vie à la même chose – la représentation réelle de l'Afrique qui diffère, comme on l'a vu dans le cinquième chapitre, clairement des images du cinéma colonial –, il me semblait parfois impossible de trouver des points communs dans leur œuvre. Cela devient surtout évident si l'on tient compte de leurs postures théoriques et idéologiques différentes ainsi que des raisons les poussant à faire du cinéma. Ces facteurs ont une influence fondamentale sur leur perception de la réalité ainsi que sur l'esthétique et la thématique de leurs films.

L'ethnologue Jean Rouch s'est emparé de la caméra après avoir constaté que celle-ci lui permettait d'aller plus loin dans ses études ethnographiques, dans ses observations de l'Autre. On a vu que le cinéma représente pour lui un moyen de conservation des cultures en transformation, de communication, d'échange et de provocation de la réalité. Son objectif est de découvrir l'Autre, de le comprendre, de le filmer dans toute sa vérité. Son cinéma n'est ni politique, ni colonialiste ou paternaliste, ni purement ethnographique, ni documentaire, ni fiction. C'est un cinéma qui évoque aussi des sujets contemporains (notamment dans ses films de fiction), mais

qui cherche surtout à expérimenter avec la notion de « réalité » et avec le regard de l'Autre. Rouch veut déranger et secouer son public : il lutte par des images parfois cruelles de « l'ailleurs » contre l'esprit colonial inscrit dans la tête de chaque Européen (voir notamment *Les maîtres fous*).

Le regard que Rouch porte sur la société africaine est celui d'un étranger, ce qui représente pour lui à la fois un avantage et un désavantage. D'une part, il voit des choses que les Africains ne voient pas, d'autre part, certaines choses lui restent cachées. Aux yeux des Africains (au moins dans leur subconscient), Rouch sera toujours le « Blanc », l'ancien « colonisateur ». Vu son « bagage culturel » français et la couleur de sa peau, il ne sera jamais un des leurs. Néanmoins, cette situation ne l'empêche pas de tourner des films responsables sur l'Afrique. Au lieu de cacher son regard subjectif, il décide de donner la parole aux Africains, d'improviser avec eux, devant la caméra, des histoires sur la vie quotidienne africaine. C'est là une approche révolutionnaire si l'on prend seulement en considération le fait que Rouch commença à tourner des films à une époque où l'ethnologie peinait à sortir des voies de l'exotisme, où la plupart des Français croyaient encore à la « Grande Nation ». Néanmoins, il ne faut pas oublier qu'il ne s'agit pas de films africains, mais de films « rouchiens » qui montrent une *certaine* réalité de l'Afrique. C'est peut-être pour cette raison que Rouch ne retient pas vraiment l'attention des critiques du cinéma d'Afrique noire : certes, il est souvent évoqué dans le contexte de la naissance du cinéma francophone subsaharien, mais souvent comme un représentant particulier du cinéma ethnographique et non comme un représentant du cinéma africain. Denise Brahimi résume sa position comme suit : « C'est une figure tutélaire, dont le rôle essentiel aura été de donner aux Africains le droit d'être eux-mêmes et le goût des images vraies<sup>348</sup> ».

---

<sup>348</sup> Denise BRAHIMI, *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », n° 128, 1997, p. 20.

La manière du cinéaste-ethnologue de faire du cinéma se manifeste, comme les analyses de *Moi, un Noir* et *La pyramide humaine* l'ont bien montré, également sur un plan cinématographique : il s'agit des films improvisés épousant une linéarité de l'histoire, un certain rythme narratif, mais dont le sens de la bande-image ne se révèle qu'en combinaison avec le commentaire. Ce que Rouch veut montrer aux spectateurs ne se trouve pas forcément dans les images que l'on voit, mais dans le commentaire que l'on entend : ce n'est pas l'histoire du film qui l'intéresse, mais l'histoire du *tournage* du film.

Pour ce qui est de Sembène, on a remarqué qu'il s'est lancé dans la création cinématographique après avoir constaté que la littérature négro-africaine n'a presque pas d'influence sur la population indigène. En passant derrière la caméra, le cinéaste-écrivain espère pouvoir atteindre la grande masse africaine et porter ses réflexions au peuple. Son objectif principal est de dénoncer certaines réalités politiques et sociales en Afrique (au Sénégal, en particulier) qu'il juge injustes et de créer une nouvelle identité africaine qui pourra contribuer à une résolution des problèmes contemporains africains.

Son regard « interne » lui permet de voir des choses que Rouch ne peut pas voir. Il a les mêmes origines que les gens qu'il filme, il a fait les mêmes expériences. Comme beaucoup d'autres Africains, il connaît l'oppression coloniale, il a fait la guerre pour un pays qui n'est pas le sien, il sait ce que c'est d'être traité de « petit nègre » ou « sauvage ». Son appartenance à la même culture lui permet de mieux voir les problèmes dans la société, de partager ce que les gens ressentent. S'ajoute le fait qu'il est plus facile pour lui d'entrer en contact avec les Africains : ce n'est pas un « Blanc » qui les filme, un de ceux qui les avaient colonisés, mais un « Noir », un des leurs. Ils ne vont pas se comporter différemment quand il est présent. Néanmoins, le regard

« interne » de Sembène n'est pas objectif non plus. Au contraire, il est révélateur d'une autre subjectivité : celle des Africains contemporains. D'après ce qu'on a pu constater, Sembène ne semble pas s'intéresser au regard « externe ». Il veut faire un cinéma pour les Africains – hors de toute influence européenne – qui montre une image réelle de l'Afrique, qui évoque des sujets africains contemporains et qui reflète, par son esthétique cinématographique africaine inspirée de la narration traditionnelle, les spécificités culturelles de l'Afrique. C'est pour ces raisons qu'il commence également, avec *Mandabi*, à tourner des films en langues africaines. Néanmoins, il importe de noter que la réalité du cinéma d'Afrique noire est tout autre : il n'a pas d'audience hors d'une certaine clientèle (qui est souvent européenne), il n'est pas financé par l'Afrique (comme l'aurait voulu Sembène) et, à cause des problèmes de distribution, les films ne sont montrés que rarement en Afrique même. Notons aussi la rareté des salles (en 1963, une demi-place pour 100 habitants<sup>349</sup>) et leur faible fréquentation par la population. En bref, malgré les efforts de Sembène, la plupart des films projetés sur les écrans africains restent des films étrangers.

Les résultats de l'analyse des films *Borom sarret* et *La noire de...* témoignent bien de la volonté de Sembène d'« africaniser » son œuvre cinématographique. L'esthétique de ces films se manifeste par l'insertion de plusieurs éléments de la tradition orale africaine comme, par exemple, la structure linéaire des récits, une certaine dialectique entre le protagoniste et l'antagoniste, le caractère de l'escroc ainsi que la quête ou l'aventure. On constate au surplus l'importance des objets traditionnels africains significatifs, sinon symboliques, et qui gagnent le cinéma de Sembène notamment à partir de la réalisation de *La noire de...* : la médaille de Borom Sarret, qui est pour les uns respect d'une époque et pour les autres image d'une domination; le

---

<sup>349</sup> Ces chiffres sont le résultat d'une étude de l'Unesco (cf. Ousmane SEMBÈNE, « L'image cinématographique et

masque dans *La noire de...*, qui devient représentation d'une Afrique accusatrice et d'une dignité africaine; le mandat dans *Mandabi*, qui introduit, avec la notion d'argent, la civilisation moderne, etc. Sembène met souvent l'accent sur des détails, comme par exemple la perruque de Diouana et l'image de Lumumba, dans *La noire de...*, ou l'image d'Ernesto « Che » Guevara et la poupée blanche dans les mains des enfants d'Ibrahima, dans *Mandabi*.

Bref, la plus grande différence entre les films de Jean Rouch et ceux d'Ousmane Sembène est la mise en scène. Rouch improvise ses films en collaboration avec les protagonistes; Sembène, par contre, passe des mois, parfois des années à écrire son scénario (qui représente, dans plusieurs cas, une adaptation cinématographique d'un de ses romans ou d'une de ses nouvelles), à y introduire des éléments symboliques et à réaliser ensuite son film. C'est à cause de cette différence fondamentale qu'une véritable comparaison de leur œuvre cinématographique sur un plan esthétique me semble difficile.

Compte tenu de ces aspects différents du cinéma de Jean Rouch et Ousmane Sembène, de leurs objectifs, de leurs regards sur la société africaine et de leur esthétique cinématographique, il n'est pas étonnant que la relation entre les deux cinéastes n'ait pas été la meilleure. Alors que Rouch a toujours cherché le dialogue avec les Africains, dans l'optique de les aider à s'emparer eux-mêmes de la caméra pour faire des films sur l'Afrique, Sembène voulait créer un cinéma africain sans aucune influence européenne. C'est dans cette optique, dans un contexte de dialectique entre le colonisé et le colonisateur, qu'il faut comprendre les critiques parfois véhémentes de Sembène au sujet de Rouch (« Tu nous regardes comme des insectes »), les conseils de ce dernier étant interprétés comme un certain paternalisme français dont le cinéaste sénégalais cherchait se libérer. Car il ne faut pas oublier que Sembène s'est également prononcé

d'une façon positive sur le cinéma de Rouch, notamment sur son film *Moi, un Noir* qui lui semblait tellement africain qu'un Africain aurait pu le faire.

Pour terminer, il me semble important de souligner le fait que les deux cinéastes ont joué un rôle primordial dans les naissances du cinéma francophone subsaharien et ainsi dans le changement de l'image coloniale de l'Afrique. Ousmane Sembène, le « griot moderne », est non seulement le premier Africain à tourner un film en Afrique (*Borom sarret*) et à tourner un long-métrage africain (*La noire de...*) : avec son appel à la création d'un cinéma vraiment africain, il a également défini l'esthétique et l'éthique du cinéma africain contemporain. Jean Rouch, par contre, le « griot gaulois », est un des premiers cinéastes français à donner la parole aux Africains et à les montrer, dans un contexte colonial, avec leurs sentiments, leur imaginaire. En collaborant avec les protagonistes africains, il leur donne un accès au cinéma et contribue ainsi clairement à la naissance du cinéma francophone subsaharien. Malheureusement, il m'a paru impossible, dans le cadre de ce mémoire, de savoir dans quelle mesure il a eu une influence directe sur les cinéastes africains contemporains, notamment sur ceux avec lesquels il a tourné des films.

# **ANNEXE I**

**Découpage de *Moi, un Noir***

**Moi, un noir (Treichville) (1958) de Jean Rouch**<sup>350</sup>

Abréviations utilisées:

PG = plan général	PR = plan rapproché	P = plongée	CPo = caméra portée	D = droit(e)
PE = plan d'ensemble	GP = gros plan	CP = contre-plongée	Pa = panoramique	G = gauche
PM = plan moyen	PD = plan détail		Tr = travelling	
PA = plan américain				

**PARTIE I :**

(début du film)

n° du plan	Temps	Description du plan (personnages, lieux, décor)	Mouvement(s) dans le plan	Dialogues	Musique/ bruits	Caméra
1	5,3"	Un homme, assis au premier plan, sur la chaussée. On ne voit que sa tête et ses épaules. À gauche, un camion, à l'arrière-plan, une maison et des piétons.	Le camion roule vers l'arrière-plan D, y croise un autre et disparaît.	Commentaire (Jean Rouch) (off) : « Chaque jour, des jeunes gens... »	Des bruits d'ambiance : klaxons, moteurs, voix indistinctes ;	PE
2	6,6"	Trois hommes assis sur la chaussée, vus de profil. Au milieu, l'homme du plan 1. Les deux autres s'allongent.	PE en légère CP sur les trois hommes ; un quatrième personnage, en maillot de corps, s'approche du groupe et s'assoit.	« ... semblables aux personnages de ce film arrivent dans les villes d'Afrique. Ils ont abandonné l'école... »	<i>Ibid.</i>	PE CP
3	7,9"	Les deux hommes qui sont le plus proche de nous.	Les deux hommes sont allongés au ras du sol (PE légère CP)	« ... ou le champ familial pour essayer d'entrer dans le monde moderne. Ils ne savent rien faire et tout faire, ils sont... »	<i>Ibid.</i>	PE CP

<sup>350</sup> La description du plan, des mouvements dans le plan ainsi que les dialogues sont basés sur un découpage effectué par Maxime Scheinfeigel (« Moi, un noir. Découpage intégral et dialogues in extenso », *l'Avant-Scène du Cinéma*, n° 265, 1981, p. 7-36). Parce que Scheinfeigel a souvent résumé plusieurs plans, qu'il a ignoré la musique et les bruits, il fallait toutefois vérifier et surtout compléter la transcription au cours de plusieurs visionnements pendant mes recherches.

4	2,9 <sup>4</sup>	Cf. plan 3 ; mais la caméra s'est éloignée et placée de face ; elle cadre à l'arrière-plan le troisième personnage, vu de face.	<i>Ibid.</i>	« ... l'une des maladies des nouvelles villes africaines ... »	<i>Ibid.</i>	½ PE
5	7,1 <sup>4</sup>	Demi PE d'un homme au premier plan. Il est allongé sur le dos, la tête vers la droite. En amorce, son compagnon. À l'arrière-plan, l'homme du plan 1, accroupi.	Pa DG vers l'arrière-plan, qui découvre une maison à véranda et un groupe de militaires en short, qui marchent.	« ... la jeunesse sans emploi. Cette jeunesse coincée entre la tradition et... »	<i>Ibid.</i>	½ PE, Pa
6	6,6 <sup>4</sup>	Cf. plan 5 ; PG d'une route en perspective. À G, un mur, peut-être celui d'un entrepôt. À D, la route, des voitures, des gens.	---	« ... le machinisme, entre l'islam et l'alcool, n'a pas renoncé à ses croyances mais se voue aux idoles... »	<i>Ibid.</i>	PG
7	4,5 <sup>4</sup>	Une route bordée de palmiers.	Des voitures, des camions, des bus qui circulent.	« ... modernes de la boxe et du cinéma... »	<i>Ibid.</i>	½ PE
8	10,2 <sup>4</sup>	Un bâtiment en amorce au premier plan. Sur sa façade, le mot BAR. Un homme est accoudé au comptoir en plein air, sous une tonnelle. À l'arrière-plan, la foule.	Pa DG qui découvre la foule, deux autres bâtiments à l'arrière-plan et des voitures à l'arrêt, parmi lesquelles une 2 CV ;	« ... Pendant six mois, j'ai suivi un petit groupe de jeunes immigrés nigériens à Treichville, faubourg d'Abidjan. Je leur ai proposé de faire un film où ils joueraient... »	<i>Ibid.</i>	PE
9	6,9 <sup>4</sup>	PG d'un plan d'eau au crépuscule. À l'arrière-plan, une rive plantée d'arbres. À droite, un poteau télégraphique au bord de l'eau.	Pa DG puis ascendant	« leur propre rôle, où ils auraient le droit de tout faire et de tout dire. C'est ainsi que nous avons improvisé... »	<i>Ibid.</i>	PG

10	7,0 <sup>4</sup>	Un pont en béton sur une route.	Des voitures et deux roues circulent sous le pont.	« ... ce film. L'un deux, Eddie Constantine, fut tellement fidèle à son personnage, ... »	<i>Ibid.</i>	PG
11	8,0 <sup>4</sup>	Un garçon en équilibre dans un bus, de ¾ profil gauche.	Le garçon se tient à un crochet.	« ... Lemmy Caution, agent fédéral américain, qu'il fut en cours de tournage condamné à trois mois de prison... »	<i>Ibid.</i>	PR
12	3,1 <sup>4</sup>	Deux phares d'automobile sur un fond noir;	D'autres phares passent de D à G	---	<i>Ibid.</i>	PG
13	5,6 <sup>4</sup>	Cf. plan 12; phares plus nombreux;	---	« ... Pour l'autre, Edward G. Robinson, le film devint alors le miroir où il se découvrait lui-même... »	<i>Ibid.</i>	PG
14	10,3 <sup>4</sup>	Des enseignes lumineuses défilent à toute vitesse sur un fond noir (DG) ;	Tr GD : la caméra s'arrête sur un panneau routier portant la mention TREICHVILLE. Robinson arrive du fond à G. Il lève les deux bras vers le panneau et se retourne. Petit salut de la main droite. Très souriant, il se tourne vers la caméra, main droite dans la poche ;	« ... l'ancien combattant d'Indochine, chassé par son père parce qu'il avait perdu la guerre. C'est lui le héros du film, je lui passe la parole »  Robinson : « Mesdames, mesdemoiselles, messieurs, je vous présente Treichville ! »	<i>Ibid.</i>	PE
15 - 21	54,9 <sup>4</sup>	À l'arrière-plan : des phares défilent (sur le fond noir du plan 14) ;	Le générique défile en plans fixes sur un fond noir ;	---	Une chanson africaine (« Cha Cha Cha » <sup>351</sup> ) joue et devient de plus en plus forte ;	---

<sup>351</sup> « Modiba Cha Cha Cha » par Myriam Touré.

22	11,3 <sup>44</sup>	Cf. plan 14, plus serré. Robinson est à D, au premier plan, très souriant. On voit la lumière des phares entre les deux jambages du panneau routier. Léger recadrage vers la G.	Robinson se tourne vers le panneau. Il le désigne de la main droite, puis s'éloigne vers l'arrière-plan en passant sous le panneau. Il salue les spectateurs de la main gauche. À la fin du plan, on ne voit que le panneau de TREICHVILLE ;	Robinson : « Enfin, voici Treichville ! Treichville ! Nous vous montrerons ce que c'est que la vie de Treichville, ce que c'est Treichville en personne ! »	---	PE
23	10,5 <sup>44</sup>	PE de claustras à travers lesquelles on aperçoit le ciel. Au premier plan, un parapet borde le plan d'eau de la lagune Ebrié. À l'arrière-plan, une rive boisée.	Pa vertical sur un paysage.	---	Chanson <sup>352</sup> : « Bord de la lagune... »	PG
24	3,9 <sup>44</sup>	Un bâtiment. Au premier plan, peut-être un monument. À l'arrière-plan, la lagune et une rive plate.	Un homme longe le parapet et traverse le champ de droite à gauche.	---	« ...remplie de parfums... »	PE
25	7,8 <sup>44</sup>	PE en légère CP de la cime d'un arbre. À D, une route bitumée serpente dans la verdure. À l'arrière-plan D des maisons blotties dans les arbres. À G, la lagune.	Pa descendant à G sur un paysage.	---	« ...des rosiers de l'amour nous berçait... »	PE
26	2,4 <sup>44</sup>	PG en légère P : des immeubles modernes à côté d'un parking en premier plan. Au fond, la lagune.	---	---	« ...Abidjan, quand on dit ton nom... »	PG

<sup>352</sup> « Abidjan Lagune » par N'Diaye Yéra.

27	2,2 <sup>''</sup>	PG en légère P : d'autres immeubles ;	---	---	« Abidjan de... »	PG
28	2,8 <sup>''</sup>	PG en légère P : une maison enfouie dans la verdure. Au fond, à G, d'autres maisons. À droite, une rive.	---	---	« ...lagune, beau séjour... »	PG
29	24,4 <sup>''</sup>	PG en P : un flamboyant en fleurs. Sous les branches, une rue bordée de trottoirs et une voiture.	Tr ascendant vers la G découvre d'autres maisons, des palmiers dans la verdure, la mer et deux avancées de terre dans l'eau ; Tr latéral G montre une langue de terre reliée à la rue par des ponts. Arrêt. Au fond, on distingue vaguement Treichville.	Commentaire (Jean Rouch, off) : « Il y a trois quartiers à Abidjan. Le vieux quartier africain Adjamé, le quartier industriel et commercial du Plateau et... de l'autre côté de la lagune, le nouveau quartier africain de Treichville. C'est à Treichville... »	« la la la la la... » (la chanson se poursuit au fond)	PG
30	22,5 <sup>''</sup>	PE en CP : un immeuble moderne.	Pa vertical descendant jusqu'au pied de l'immeuble. On retrouve Robinson de face, il s'avance vers la caméra qui recule un peu (CPo).	«... qu'habite Edward G. Robinson. Et si aujourd'hui, il est venu au Plateau, c'est dans l'espoir vain d'y trouver un travail »  Robinson : « Non, je m'appelle pas Edward G. Robinson. C'est un surnom que j'ai appris... euh... que les camarades m'appellent, ils me surnomment Edward G. Robinson parce que je ressemble à un certain Edward G. Robinson ...»	Bruit de moteurs de camion.	PE
31	5,8 <sup>''</sup>	PE raccord dans l'axe de Robinson en pied. Derrière lui, la rue. Même immeuble qu'au plan 31 à D. Des voitures à l'arrêt.	Robinson avance vers nous. Tr arrière. Quand il est en PA, on ne voit plus que les bords de l'immeuble de droite.	« ...à cause d'un film au cinéma. J'dis pas mon vrai nom, parce que je suis étranger ici, à Abidjan. Je suis venu du Niger... »	Bruit confus de femmes et enfants	PE

32	12,2 <sup>''</sup>	PE de Robinson à contre-jour, de profil D.	Il traverse une rue, tête tournée vers la G si bien qu'on ne voit plus son visage. On le suit en Tr. A l'arrière-plan, un immeuble sans étage, devant lequel un panneau indique : GARE (à G) et PALAIS (à D). Robinson fait demi-tour vers la G. Il lève la tête et sort du champ à G. Tr à G qui le rattrape vu de dos, à contre-jour. Il marche allégrement et croise un homme vêtu de blanc. Un petit camion le dépasse et le cache un instant.	« ... à deux mille kilomètres d'ici à Abidjan. Ma ville natale est Niamey, capitale de la colonie du Niger. Nous sommes venus ici à Abidjan pour chercher de l'argent. Nous sommes beaucoup... »	<i>Ibid.</i>	PE
33	4,2 <sup>''</sup>	Robinson de face au premier plan à D. Derrière lui un panneau signalant un sens interdit. En arrière-plan la route et son rebord escarpé. Au premier plan à G un homme de ¾ D en maillot de corps et chapeau blanc, une pagaie à la main, regarde venir Robinson.	Robinson se rapproche de la caméra. Le payeur s'écarte vers la G. Recadrage à D sur la rue où l'on distingue au loin de piétons et un policier en casque à l'arrière-plan qui règle la circulation. Tr avant sur Robinson vu de face qui s'avance jusqu'à être en GP.	« ...nous sommes au moins une centaine de jeunes gens qui sont venus ici... [passage non compris]... »	<i>Ibid.</i>	PE
34	8,7 <sup>''</sup>	Le dos de Robinson en GP.	La caméra le suit en Tr à D puis le laisse s'éloigner, main G dans la poche. Il marche d'un pas allègre vers un paysage très imprécis.	« ... Où est l'argent ? l'argent... »	Bruit de fond (coups de marteaux, klaxons, brouhaha de voix)	PE

35	8,7 <sup>4</sup>	Robinson de profil G, au premier plan à D ; à l'arrière-plan, un immeuble couvert par un échafaudage.	Robinson est suivi en Tr à G par la caméra portée. Derrière lui un homme vêtu d'un short et d'un casque. Pa ascendant au sommet de l'immeuble. On distingue maintenant un tas de gravas au premier plan G.	« ...Non [passage non compris], je suis manoeuvre journalier actuellement. Je ne fais rien sur ma [passage non compris]... »	<i>Ibid.</i>	PA CPo
36	6 <sup>4</sup>	Un carrefour où deux camions se croisent au premier plan. Après que l'un des camions a disparu à l'arrière-plan, on retrouve Robinson, sur un trottoir.	Robinson se précipite en avant pour traverser la rue en courant. On le suit en Pa à G. Il sort presque entièrement du champ.	«... Si je savais que c'était ainsi à Abidjan, et ben, viens pas à Abidjan moi ! Parce que... »	Bruit de circulation, de voix	PE
37	12,4 <sup>4</sup>	Robinson de profil G.	On le suit en Pa à G. Il traverse le terre-plein, de dos, et se dirige vers un groupe d'hommes déjà embarqués ou sur le point de le faire, dans un petit bateau amarré à un quai. A l'arrière-plan, on distingue vaguement Treichville.	« ... j'en ai marre moi de vivre toujours manoeuvre, manoeuvre, manoeuvre! Que manoeuvre ! rien que cette mauvaise vie [passage non compris]... ben merde... pis merci... ! »	On entend une conversation animée mêlée à des voix indistinctes.	PR

**PARTIE II :**

(le samedi, à la plage, après avoir été dans la mer)

296	1,8"	En amorce au premier plan, la tête de Dorothy Lamour et de sa compagne. Derrière elles Robinson un couteau dans la main D et une boîte de conserve ouverte dans la main G ;	il finit d'ouvrir la boîte avec le couteau ;	---	Conversation mêlée, indistincte	½ PE
297	1,7"	Dorothy au premier plan à D. Un recadrage vers le haut laisse apercevoir derrière elle la tête de sa compagne.	Dorothy continue à boire à la bouteille.	---	<i>Ibid.</i>	½ PE
298	3,4"	Quatre amis. Robinson est au premier plan à D, tête tournée vers la compagne de Dorothy. Dorothy est au premier plan à G, de dos.	Recadrage qui laisse voir des bouteilles et des aliments posés à même le sable.	Robinson : « Tout le monde est gai. Et moi, je suis triste... »	<i>Ibid.</i>	PE
299	5,8"	Robinson à D au premier plan, derrière lui, Dorothy ;	Les deux sont en train de manger ;	« ... Je connais la cause. C'est parce que pour moi, tous les jours ne vont pas durer comme ça. Pour moi... »	<i>Ibid.</i>	½ PE
300	3,4"	Robinson et Dorothy finissent de manger.	Robinson se lève.	« ... c'est seulement le samedi soir que je suis heureux. En dehors du samedi soir... »	<i>Ibid.</i>	½ PE
301	7,4"	Robinson au premier plan à G, s'appuyant sur les coudes ;	Robinson contemple la mer. Dorothy derrière lui en autant ;	« ... toute ma vie est troublée. Ma vie ne va pas tous les jours comme ça. Pour moi aussi il faut quelque chose... »	La chanson reprend ;	½ PE

302	14,3 <sup>66</sup>	Robinson et Dorothy côte à côte sur le sable : Dorothy est assise, vue de dos. Robinson est allongé sur le flanc à côté d'elle. À l'arrière-plan, on aperçoit Tarzan de dos, le visage tourné vers l'eau.	Tarzan court vers l'eau et Robinson tourne la tête pour regarder. Il sort du champ à D, tandis qu'une grosse vague, en se retirant, laisse l'écume bouillonnante à la surface de l'eau. Un recadrage à D nous ramène à Robinson et Dorothy.	« ... Dorothy Lamour, tu vois, il faut que moi aussi j'aie une femme et aussi plus tard des enfants. Il faut que je sois moi aussi un homme heureux comme tous les autres... »	<i>Ibid.</i> (elle devient plus forte)	PE
303	28,6 <sup>66</sup>	Salle de boxe, intérieur : un ring de boxe et un boxeur dans le ring. À l'arrière-plan, sur le mur de la salle, un panneau publicitaire BIERE BRACODI [une marque ivoirienne]. Sur le revers du peignoir de Robinson, l'inscription « Edward Sugar Ray Robinson ».	Robinson entre dans la salle par le fond à G vêtu d'un peignoir à rayures en éponge ; il est suivi de son entraîneur. Recadrage à D. Robinson (s'adressant à un public imaginaire) lève les bras au-dessus de sa tête, les croise et sautille autour du ring. Il salue de tous côtés, toujours suivi en Pa par la caméra. Puis, ayant accroché ses mains aux cordes du ring, il entraîne ses jambes. Un autre boxeur monte sur le ring à D vêtu lui aussi d'un peignoir. Il salue le public du poing droit tout en tournant sur lui-même. Il sort du champ à D.	«... En même temps, je serais peut-être boxeur et je me nommerais Ray Sugar Robinson et j'aurais pour me [passage non compris] mes gars Tarzan Johnny Weissmüller. Je rencontrerais Sugar Kid Bassy, le champion du monde. Et nous ferons un combat... »	<i>Ibid.</i>	PE
304	4,5 <sup>66</sup>	L'adversaire de Robinson assis dans un coin du ring, visage levé vers son entraîneur qui a posé ses mains sur les épaules du boxeur.	Les deux hommes discutent tandis que l'entraîneur masse légèrement les épaules du boxeur.	« ... nous ferons un combat de poids plume en 15 minutes de trois (rounds ?) »	<i>Ibid.</i>	PR

305	8,2 <sup>''</sup>	Robinson assis dans un coin du ring, visage vers la caméra; son entraîneur est derrière lui ;	L'entraîneur masse ses épaules ;	L'entraîneur motive Robinson (les mots exacts ne sont pas compréhensibles)	<i>Ibid.</i>	PR
306 - 313	57,9 <sup>''</sup>	On assiste à un match de boxe tourné en accéléré. Robinson triomphe sans aucune difficulté.	---	Robinson commente lui-même sa victoire (plan 313) (off): « Là, je me colle au titre de champion du monde, de poids plume ! »	Pendant le match, on entend les cris de la foule et de tam-tam et vers sa fin, Robinson compte les secondes comme le ferait l'arbitre (plan 313); la chanson reprend ;	PE
314	3,4 <sup>''</sup>	Le rang vide ; Eddie Constantine se trouve comme seul spectateur à D ;	Il (Eddie) le félicite bruyamment.	---	La chanson	PR
315	18,1 <sup>''</sup>	Robinson, le poing dans l'air, seul dans le ring ;	Il fait un tour dans le rang et se laisse fêter ;	Robinson continue à commenter la situation (voix off) : « Moi, c'est ce que j'aimerais faire : le champion du monde Ray Sugar Robinson [passage non compris]. Chuis pas boxeur, c'est seulement un rêve et voici le vrai boxeur »	<i>Ibid.</i>	PE

316 - 329	38,3 <sup>''</sup>	Un vrai match de boxe, auquel assistent Robinson, Eddie Constantine et un jeune garçon ;	---	---	Le cris de la foule ; le coup de gong ;	PE
330	6,4 <sup>''</sup>	Exterieur : Des phares dans la nuit	---	Robinson (off) : « Et le samedi soir après la boxe... »	---	PE
331	3,1 <sup>''</sup>	Au premier plan à G une enseigne lumineuse : L'ESPERANCE BAR – DANCING	---	« ... c'est la danse. Heureusement y'a Tarzan... »	musique de fond du bar ;	PE
332	2,0 <sup>''</sup>	Robinson et Tarzan devant la caisse du dancing : le prix d'entrée est de vingt francs.	---	« ... qui va me payer la rentrée »	<i>Ibid.</i>	½ PE
333	1,1 <sup>''</sup>	Dans le bar « Espérance » : une peinture murale comportant l'inscription LA VIE EST BELLE.	---	---	<i>Ibid.</i>	½ PE
334 - 337	16,69 <sup>''</sup>	L'intérieur du dancing, l'orchestre composé d'un bassiste, d'un saxophoniste, d'un percussionniste et de deux trompettistes.	La foule des danseurs évoluent aux sons d'une musique de jazz.	---	<i>Ibid.</i>	PE
338 - 353	11,5 <sup>''</sup>	Eddie Constantine et une jeune fille (Nathalie) ;  La caméra fait le va et vient entre les couples de danseurs, les gens qui ne dansent pas et en particulier Robinson.	Ils dansent.  En 345 la caméra s'arrête un court instant sur le chanteur qui entonne un air déjà indiqué au générique du film : « Cha Cha Cha »...	Eddie Constantine (à lui-même ?) : « Eddie Constantine, l'agent fédéral américain... »	La chanson « Cha Cha Cha »	½ PE

354	9,2"	Robinson toujours assis à sa table. Il tient à la main une bouteille de bière.	Un homme en nœud papillon cherche à lui prendre la bière.	Robinson : « Oh mais laissez-moi la paix ! Donnez-moi à boire pour pouvoir être un peu... y faut que je bois ! » Son voisin : « La bière ! La bière ! »	<i>Ibid.</i>	½ PE
355	6,0"	Robinson à l'arrière-plan de face, très souriant. Au premier plan à D, son voisin tient la bouteille que tenait précédemment Robinson.	Son voisin se verse un verre de bière. Robinson commence à boire de son verre déjà rempli.	Robinson : « Donnez-moi ma bière, donnez-moi à boire... »	<i>Ibid.</i>	½ PE
356	2,7"	L'homme en nœud papillon du plan 354 ;	Très souriant, il boit de la bière à la bouteille.	Robinson (off) : « Ça va bien, donne-moi à boire... »	<i>Ibid.</i>	½ PE
357	2,5"	Une petite fille immobile, accoudée au bar, regard tourné vers la caméra ;	La fille tient sur ses genoux un bébé qui tète un biberon ;	Robinson (off) : « ... eh bé, mon vieux... »	<i>Ibid.</i>	½ PE
358	6,0"	Une jeune femme blanche assise à une table, un verre posé devant elle.	Elle se tourne vers la D. Pa G découvre une jeune femme élégante, assise elle aussi et qui rit aux éclats ; elle prend le verre de bière posé devant elle ;	Robinson (off) : « quand on a cent francs, on a une femme africaine, une qui a les fesses bien bronzées et pis avec mille francs une belle blanche héhéhé... »	<i>Ibid.</i>	½ PE
359	3,0"	Robinson au premier plan à G, de profil.	Il tapote la joue d'une jeune femme qui lui prend son verre de bière.	Robinson : « Vous venez avec moi ? Non... »	<i>Ibid.</i>	½ PE
360	13,0"	Robinson très souriant ;	Il gesticule beaucoup, tout en continuant à discuter ; Un serveur lui demande de payer;	« ... non vous voyez, pour la soirée d'aujourd'hui seulement... » « ...Qu'est-ce qu'y'a ? L'argent encore ! Quoi, l'argent ! Ah pour vous autres l'argent ! toujours l'argent, toujours l'argent, toujours l'argent ! mon vieux, hé bé l'argent... »	<i>Ibid.</i>	PR (CP légère)
361	3,0"	Robinson de ¾ D, l'air plus détendu.	Il se tourne vers la G et porte la main à sa bouche.	« ... l'argent, l'argent là, l'argent poh !... »	<i>Ibid.</i>	GP

362	13,0 <sup>''</sup>	Eddie Constantine a pris le micro du chanteur du dancing ;	Il chante la chanson « Abidjan Lagune ». Il roule les yeux, les referme, lève la tête etc.	---	La chanson « Abidjan Lagune »	PR-GP
363	4,0 <sup>''</sup>	Robinson de profil, le col relevé ; maintenant debout ;	Il se tourne vers l'arrière-plan, s'éloigne de dos et ouvre brutalement la porte du dancing ;	Robinson : « ... dansez ! moi j'm'en vais... »	<i>Ibid.</i>	PR
364	3,0 <sup>''</sup>	Robinson à l'entrée du dancing (cf. plan 331)	---	« ... J'commence à en avoir chié d'cette merde... »	<i>Ibid.</i>	PE

## PARTIE III : (la fin du film)

690	11,6 <sup>''</sup>	Robinson avec Petit Jules, vus de dos,	Pa vertical, sur la lagune d'Abidjan ;	Robinson (off) : « Petit Jules, regarde ! regarde tout cela, regarde ça ! ça te fait souvenir ? quoi ? la lagune là ? à quoi ça ressemble ? Dis-moi ... »	Une musique plutôt traditionnelle commence, peut-être nigérienne ?	PG
691	7,5 <sup>''</sup>	Au Niger (le fleuve) : un paysage différent de celui de la lagune : une rive boueuse entoure de toutes parts un plan d'eau très calme.	À l'arrière-plan, on aperçoit un camion qui roule lentement dans ce paysage plutôt nu.	« ... que ça ressemble à Niamey, notre pays natal... »  « ...Regarde le Niger !... »	<i>Ibid.</i>	PG
692	3,3 <sup>''</sup>	Même genre de paysage : un fleuve, des bancs de sable, des rochers. À G, un pêcheur au premier plan, de dos. Sur un rocher, des silhouettes d'enfants.	Dans l'eau jusqu'aux chevilles, le pêcheur lance son filet.	Robinson (off) : « ...là où tu es né...là où je suis né, là où ton père est né, là où mon père est né... »	<i>Ibid.</i>	PE
693 - 706	13,6 <sup>''</sup>	Un groupe d'enfants qui s'amuse dans l'eau et sur les rochers.	Ils plongent des rochers. La caméra isole plusieurs enfants, un petit garçon que Robinson désignera comme étant lui-même, une petite fille censée être Dorothy Lamour et un garçon plus grand et plus fort que les autres, qui lance tour à tour ses camarades à l'eau. Robinson le désigne comme étant Tarzan adolescent.	« ... Regarde le Niger (694), oh que c'est merveilleux ! qu'est ce que c'est bon d'être au Niger ! À tout, y vaut mieux par exemple quand on était enfant, c'est là qu'on se baignait tous, les enfants (695), tout le monde, tout le monde, tous les jeunes, les filles, les garçons et tout le monde (696). En ce moment là Petit Jules (697), Dorothy Lamour que tu vois, n'était qu'une petite fille et moi je n'étais qu'un p'tit garçon toujours souriant. Faut pas voir parce qu'aujourd'hui je suis triste,	<i>Ibid.</i>	PE

				<p>avant j'étais toujours gai, toujours. En ce moment j'm'amusais avec Dorothy Lamour (699). Nous jouons dans l'eau, nous plongeons, nous faisons tout, en ce moment pour nous, la vie est belle (700). Voilà Tarzan, déjà costaud, il est beaucoup plus grand que nous tous ! Tarzan est fort depuis l'enfance. Y'a pas moyen, y faut qu'ils s'mettent à trois quatre pour le lancer dans l'eau. Y'a rien à faire. Tarzan résiste ! Ah ! si c'était à ce moment là l'heure actuelle ! J'te dis Petit Jules, la vie est compliquée, très compliquée même pour nous auts (?!)(706) »  [sur les dernières paroles de Robinson, Petit Jules dit quelque chose que l'on ne comprend pas]</p>	<p>La musique reprend avec force ; s'y ajoute du chant ;</p>	
707	7,9	Robinson et Petit Jules toujours assis ;	Ils se lèvent, reprennent leur route et sortent du champ au premier plan à D.	<p>[fin de l'intervention inaudible de Petit Jules]  Robinson : « Je suis dans un bordel, dans un putain ! dans un pays que [passage non compris]... »</p>	<i>Ibid.</i>	PE
708	28"	Raccord sur Robinson et Petit Jules de profil G, marchant au bord de la lagune suivis en Pa à D. Robinson est au premier plan.	Tout en marchant, Robinson ramasse une grosse pierre, la jette au loin, s'aplatit sur le sol. Petit Jules se met à courir, sort du champ à D. Robinson se relève et fait mine de sauter un fossé imaginaire. Il reprend sa marche, rejoint Petit Jules et continue à faire des grands gestes des mains.	<p>«...j'ai tout fait dans la vie, j'ai fait tout ! Tu sais, Petit Jules que j'ai fait la guerre, j'ai fait la guerre d'Indochine. J'ai fait, j'ai tué les Vietminhs à la mitrailleuse, au couteau, avec tout, à la grenade. Et voilà comment on prend les grenades : on les lance et tout de suite, on plaque à terre. J'ai resté à (Ceylan ?). Ça m'a rien servi Petit</p>	<p>Le chant est maintenant moins fort, plus lent ; on entend également de tam-tam au fond (ressemble à un appel à la</p>	PE

				Jules. J'ai tout fait ! tout ! tout ! tout ! Mais rien ne m'a servi. Ecoute mon vieux, je sais pas pour moi, pour moi j'ai fait tout, tout ce que les hommes doivent faire, je l'ai fait... »	guerre)	
709	8,1"	La même scène se poursuit.	Robinson s'aplatit au sol. Petit Jules sort du champ à D. Robinson mime le dégoupillage d'une grenade et le geste pour l'envoyer. Un Pa semi-circulaire vers la D nous montre les deux amis de face	« ...Mais rien n'a aucune importance, je suis toujours la même chose. Voilà, on peut debout, couché, ramper, lancer les grenades, à l'avant...couché, tout ! ...»	<i>Ibid.</i>	PE
710	1,3"	Petit Jules, la main devant sa bouche, ouverte comme pour moduler un cri ;	---	«... Couché ! ...»	<i>Ibid.</i>	GP
711	16,6"	Petit Jules cf. plan 710 ; Pa à G sur Robinson.	Robinson exécute des moulinets du bras comme s'il se servait d'une arme invisible. Suivi en Pa à D, il court vers un arbre et s'accroupit au pied de l'arbre. Il fait signe à Petit Jules de se taire, se relève, reprend ses moulinets tout en se rapprochant de la caméra qui le suit en Pa semi- circulaire à G. Il se retourne. On le voit maintenant de profil G en PR ;	« ...Que ça n'te fait pas peur Petit Jules ! J'te dis qu'c'est ça. Tout ! Tuer les gens ! Mille ! Cinq mille personnes ! On se cache derrière les bois, derrière tout, dans les buissons, et nous faisons aussi les embuscades. Nous faisons tout ! Ce n'est rien ça, Petit Jules ! On a fait tout ! Beaucoup d'autres choses encore. Tuer des gens... »	<i>Ibid.</i>	PA

712 - 713	27,5"	Cf. plan 708/709	Robinson continue à sabrer l'air avec une arme imaginaire. Soudain il s'arrête, arrête Petit Jules qui continue à marcher lui aussi, et il fait mine de lancer quelque chose à terre.	« ...Écoute Petit Jules : pour tuer un Viethminh, tu enlèves seulement ton couteau et paf ! paf ! tu les fous à terre. Et je dis à mon capitaine : je veux voir couler le sang jusqu'au [passage non compris] et je l'ai vu couler, le sang ! J'ai vu le sang couler ! et j'ai vu des copains mourir à deux mètres de moi. J'ai vu des copains avec qui nous buvons le café, après vu boire le café, meurent sur place (712) et tout, cela, pourquoi ? (713)... »	On entend les coups de feu d'une mitrailleuse ;	PE
714	9,7"	<i>Ibid.</i>	Robinson s'écroule, reste immobile, comme mort, sous le regard de Petit Jules.	« ... Pour rien, pour rien mon vieux ! Et tout juste comme je marche avec toi là, je suis mort... je suis mort... un éclat de grenade... »	Les coups de feu étouffent presque le commentaire	PE
715	11,8"	Robinson allongé sur le sol.	Robinson se relève, sort du champ à D ; un recadrage vers la D le rattrape. Petit Jules rentre dans le champ à G et les deux amis s'éloignent ensemble de dos.	« ... un éclat d'obus. N'aie pas peur Petit Jules. J'te dis seulement qu'en Indochine c'était ainsi. Je marche avec toi, tout de suite, je tombe mort. Mais à quoi ça sert ? Ça sert à rien Petit Jules. Tout sera derrière, c'est la vie !... »	---	PR
716	4,4"	La lagune	Sur l'eau passe un Européen qui fait du ski nautique, entraîné par un petit canot à moteur, suivi en Pa DG.	«... Tout cela c'est rien. Nous, nous ne sommes pas heureux. Regarde ces gens là comme ils sont heureux »	Le bruit du canot à moteur ;	PG
717	9,3"	<i>Ibid.</i>	Le canot est maintenant tout à fait à l'arrière-plan. Le skieur entre à nouveau dans le champ à D	Robinson (off) : « Ils se permettent de monter sur des... comment ça s'appelle encore en français ? mais ils peuvent... »	<i>Ibid.</i>	PG

718	17,8 <sup>cc</sup>	Petit Jules et Robinson de face au premier plan. Derrière eux, une route, la lagune et la rive opposée en contrebas.	Un gros camion traverse le champ de D à G. Un Pa à D suit les deux amis qui se rapprochent de la caméra jusqu'en PR. Ils se rapprochent encore et on ne voit plus que Robinson en GP de profil G.	«... se faire voir. Tout ça c'est rien, ce sont des lâches peut-être. Moi je me suis battu pour l'intérêt de la France et je suis courageux. Je suis un homme ! Je n'ai rien, je suis pauvre, je suis pauvre, mais quand même je suis courageux ! Tout cela n'est rien Petit Jules ! Je n'ai pas de rente... Rentrons Petit Jules ! Tout cela n'est rien ! Rentrons à la maison !... »	---	PR→ GP
719	8,4 <sup>cc</sup>	Robinson de dos, en train de marcher ; Petit Jules entre à son tour dans le champ à G ;	Ils arrivent près d'un grand bâtiment blanc.	---	Le bruit de la rue ;	PA
720	15,8 <sup>cc</sup>	Les deux amis de dos ; à l'arrière-plan, un immeuble à deux étages ;	Ils marchent vers la D suivis en Pa ; ils arrivent près d'un chantier de construction, s'arrêtent et se retournent vers la caméra.	« ... Tout dépend de Dieu, tout est Dieu. Si tu vois des choses arriver, il faut rien dire. Il faut dire seulement que c'est Dieu. Regarde, on en a fait un nouveau point : peut-être pour nous aussi va arriver une nouvelle fortune. Tout cela n'est rien. Tiens Petit Jules... »	<i>Ibid.</i>	PE
721	3,2 <sup>cc</sup>	Robinson	Pa semi-circulaire vers la G découvre son bras droit tendu ;	« ... Regarde ce qui est écrit sur ma main : Daji ( ?)... »	<i>Ibid.</i>	GP
722	4,6 <sup>cc</sup>	Robinson très souriant de face	---	« ... Je m'appelle [passage non compris]... »	<i>Ibid.</i>	PR
723	4,3 <sup>cc</sup>	Robinson à D au premier plan, de profil G ; recadrage vers la D ;	Robinson sort du champ et à sa place apparaît Petit Jules (Pa G sur le visage de Petit Jules).	« ...[passage non compris] chez les cowboys [non compris] D-18495 à [non compris] soldat deuxième classe [non compris] l'homme dangereux [non compris]»	La chanson de la lagune reprend ;	½ PE

724	18,5 <sup>''</sup>	En amorce au premier plan à G, Petit Jules vu de dos ; Robinson vu de face ;	Robinson donne un coup de poing amical à Petit Jules. Tous les deux s'éloignent de dos, les bras de Robinson sur les épaules de Petit Jules. Ils rejoignent à l'arrière-plan un groupe d'ouvriers du chantier.	« ... Allons-y Petit Jules, tout ça ne sert à rien, c'est la vie... »	La musique devient plus forte ;	PE
725	7,7 <sup>''</sup>	Les deux amis sont de face : à G et à D des immeubles ; un parking de voitures ;	Tous les deux, sous les yeux des ouvriers immobiles et les regardant, se rapprochent de la caméra ;	« ...Peut-être la vie change ici. Faut pas voir parce qu'elle est compliquée... »	<i>Ibid.</i>	PE
726	26,0 <sup>''</sup>	Les deux amis.	Ils s'éloignent vers la G, bras dessus-bras dessous. Un Pa semi-circulaire vers la G dévoile une brouette vide au premier plan à G et, posé sur le sable, un panneau sur lequel est inscrit : FIN DE CHANTIER. Un Pa vers la G ne laisse visibles que les deux premiers mots de l'inscription. Petit zoom avant qui isole le mot FIN.	«... On est deux copains et on restera des copains. La vie est bonne ! La vie est belle, je te dis, Petit Jules, tout ça sert à rien. Prend le courage et nous serons peut-être bientôt heureux nous aussi. Que la vie est compliquée... ! »  Robinson (off, aux spectateurs): « Mesdames, mesdemoiselles et messieurs, l'histoire de Treichville est terminée... »	<i>Ibid.</i>  La musique plus forte ;	PA
727	6,9 <sup>''</sup>	Sur un fond bleu, en lettres blanches : le mot FIN suivi par un petit générique ;	Les lettres apparaissent ;  Fondu à la fermeture.	« ... Mesdames, messieurs, au revoir ! et au revoir Treichville ! »	La musique est encore plus forte ; le chant continue dans le noir.	PR

## **ANNEXE II**

**Découpage de *La pyramide humaine***

La pyramide humaine (1959) de Jean Rouch

**PARTIE I** (début du film) :

n° du plan	Temps	Description du plan (personnages, lieux, décor)	Mouvement(s) dans le plan	Dialogues <sup>353</sup>	Musique/bruits	Caméra
1	9,2 <sup>''</sup>	Sur fond noir en écriture blanche ;	Fondu au noir.	Texte inséré : « Ce film est une expérience que l'auteur a provoqué dans un groupe d'adolescents noirs et blancs. Le jeu étant déclenché, l'auteur s'est contenté d'en filmer le déroulement »	Une guitare commence à jouer une mélodie	---
2	13,8 <sup>''</sup>	Une rue de Paris, animée, une fille africaine et une fille européenne tournent au coin ;	Pa GD : les filles passent par un café, regardent les affiches sur le mur, reprennent leur route sur les Champs-Élysées ;	Commentaire (off, parlé par Jean Rouch) : « Ce film est l'histoire difficile de l'amitié entre blancs et noirs... »	<i>Ibid.</i> + bruit de la rue	PR – PA Pa GD
3	14,3 <sup>''</sup>	Les Champs-Élysées, très animés : les deux filles dans la foule ; à l'arrière-plan à G, l'Arc de Triomphe ;	GP (sur le visage de Denise, l'Africaine ; derrière elle : Nadine, l'Européenne) ; les filles continuent leur route, elle s'éloignent de la caméra (de dos) ;	« ... Denise et Nadine sont actuellement étudiantes à Paris. Elles sont amies. Pourtant, il y a un an, en Afrique, bien qu'élèves du même lycée, elles se connaissaient pas... »	<i>Ibid.</i>	GP; puis PE CPo
4	11,5 <sup>''</sup>	Grand immeuble à Abidjan (le lycée ?)	On voit le haut, puis Tr sur l'entrée ; à l'entrée de l'immeuble où trois enfants jouent ;	« ... C'est à Abidjan, capitale de la République de la Côte d'Ivoire que j'ai proposé aux élèves du lycée du Cocody, de tourner un film montrant justement ce que pourrait être... »	---	CP, Tr, PE

<sup>353</sup> Dans les cas de « dialogues » et « musique/bruits » il s'agit d'une postsynchronisation.

5	3"	Une petite rue, des voitures stationnées aux côtés de la rue ;	Trois hommes s'occupent de l'espace vert ;	« ... une amitié sans aucun complexe racial. »	---	PG
6	32"	Un autre espace vert : les élèves européens et Jean Rouch sont assis par terre ; à l'arrière-plan, l'eau ;	Au début, la caméra montre Jean Rouch de profil, Pa D : le groupe d'élèves (européens) ; la caméra montre trois garçons, deux assis à l'arrière-plan, un au premier plan ;	Jean Rouch : « Je ne sais pas si Nadine vous a dit ce que je voulais faire... Je voulais faire un film qui montre les rapports des Africains et des Européens dans la classe de première du lycée d'Abidjan. Alors j'ai demandé à Nadine de vous faire venir ici et Denise va venir tout à l'heure avec des Africains pour que l'on voit d'abord si vous êtes d'accord et si vous avez des idées sur le film que l'on peut faire »	---	PR Pa
7	22,4"	Pa DG sur trois autres élèves : deux garçons et une fille (au premier plan) ;	Les élèves écoutent Rouch ;	Un des élèves : « Et quel est le vrai but du film ? » Rouch (off) : « Le but du film est de montrer comment à Abidjan des Africains et des Européens peuvent arriver à se côtoyer, à vivre ensemble. Alors, évidemment, il faudra montrer le pour et le contre et je vais être forcé de montrer parmi vous des victimes qui sont, chez les Africains, chez les Européens, des racistes... »	---	PR, Pa DG
8	6,5"	Une autre perspective, le même groupe d'élèves, sauf qu'on voit une fille de plus (au premier plan, de dos) ;	<i>Ibid.</i>	Une fille : « Ça nous attirera pas d'ennuis » (rire) Rouch (off) : « Non, pas du tout ! parce que je prends la responsabilité du scénario. Donc si ça attire des ennuis, c'est à moi-même »	---	PR

9	16,1 <sup>4</sup>	Changement de perspective, sur le même groupe que dans le plan 8 (les trois garçons au premier plan) ;	<i>Ibid.</i>	Rouch (off) : « Bien sûr, je demanderai aux racistes de tenir des propos de racistes. Si je fais un film sur des voleurs, je demanderais à quelqu'un de jouer le rôle d'un voleur. Évidemment, il vaut mieux que le vol soit vraiment fait, mais à ce moment-là, moi, je deviens complice et ce vol même si [passage non compris] je le filme avec une caméra »	---	PR
10	13 <sup>4</sup>	Cf. plan 8	<i>Ibid.</i>	Une fille : « Au début ce sera un film d'amateur alors... » Rouch (off) : « Pourquoi d'amateurs ? Il n'y a pas de film d'amateur ou de professionnel ! (rire) » La fille : « C'est parce que vous dites que vous débutez sans savoir si [passage non compris] » Rouch (off) : « Bon, c'est une expérience que je fais »	---	PR
11	17 <sup>4</sup>	Une chambre : sur le mur, des affiches, une guitare ; Rouch est assis dans un groupe d'élèves africains ;	Rouch de dos, discussion dans le groupe ;	Denise : « Mais Monsieur Rouch, le scénario, par exemple, il est tout composé ou pas du tout ? » Rouch : « Non, pas du tout » Denise : « Pas du tout ? » Rouch : « Non, je le ferai avec vous et avec vos camarades européens. On décidera... on décidera... au fur et à mesure, on décidera ce qui va se passer. Il y aura peut-être des gangsters, il y aura peut-être des bandits... » (éclats de rire du groupe) Commentaire (Rouch) : « Le film que nous avons ainsi... »	---	PE

12	6,3 <sup>4</sup>	Dans une rue, le soir : Jean-Claude et un de ses camarades africains, Raymond, passent devant les vitrines de magasins éclairées ;	Jean-Claude et Raymond passent de G à D ; ils s'arrêtent devant un magasin désigné comme « cinémas photo »	« ... réalisé, au lieu de refléter la réalité, crée une réalité. L'histoire n'est jamais arrivée, ... »	Quelqu'un siffle une mélodie	Pa GD, PE
13	3,9 <sup>4</sup>	Jean-Claude de profil à G du champ ; à côté de lui, Raymond, aussi de profil à G ; une caméra est exposée dans la vitrine ;	Raymond lève la main, la dirige vers la caméra ; les deux amis se parlent ;	« ... mais s'est construite au cours du tournage, les acteurs inventant... »	<i>Ibid.</i>	PR
14	3,3 <sup>4</sup>	Les deux camarades se tournent, sortent du champ à G ;	Raymond a allumé une cigarette, ils continuent leur discussion ;	« ... à leur guise, à leur réaction et leur dialogue... »	<i>Ibid.</i>	PE
15	5 <sup>4</sup>	Devant un autre magasin de bijoux ;	Une personne ferme le rideau, tout devient noir ; dans le noir, on aperçoit les deux élèves qui passent de G à D pour enfin sortir du champ ; Fondu au noir;	« ... l'improvisation spontanée étant la seule règle du jeu »	<i>Ibid.</i>  La mélodie s'arrête ;	PA
16	3 <sup>4</sup>	Tout reste noir ;	---	---	Le chant commence (musique africaine moderne), la même mélodie que le sifflement ;	

17	47,8 <sup>''</sup>	---	Fondu au noir ; Générique ;	---	<i>Ibid.</i> (+ le bruit de plus en plus fort des élèves)	GP
18	31 <sup>''</sup>	Vue dehors (par une fenêtre) sur la lagune d'Abidjan ;	Pa GD sur le tableau ; un élève africain (on le voit de dos) efface l'écriture sur le tableau et y note la date : « lundi 21 octobre 1959 »	Voix (off) : « Silence ! Monsieur, voulez-vous effacer ce qui est au tableau et écrire la date d'aujourd'hui »	Bruit des élèves	PE puis PR
19	8,4 <sup>''</sup>	Le visage de Nadine, gros plan ;	---	Nadine (off) : « Moi, Nadine, je viens d'arriver en Afrique. Je suis nouvelle. C'est la première fois que je suis en classe avec des Africains »	<i>Ibid.</i>	GP
20	2,5 <sup>''</sup>	Une fille européenne, le visage tourné vers la caméra ;	Elle se lève et se présente ;	La fille : « Dani, je voudrais faire médecine »	---	Plan plus rapproché
21	2,1 <sup>''</sup>	Un garçon européen, la perspective que le plan 20 ;	<i>Ibid.</i>	Le garçon : « Jean-François, ingénieur »	---	<i>Ibid.</i>
22	2,1 <sup>''</sup>	Un autre garçon européen ; cf. plan 20 ;	<i>Ibid.</i>	Le garçon : [passage non compris]	---	<i>Ibid.</i>
23	1,6 <sup>''</sup>	Un autre garçon européen ; cf. plan 20 ;	<i>Ibid.</i>	Le garçon : « Paul, capitaine »	---	<i>Ibid.</i>
24	2,4 <sup>''</sup>	Une fille européenne ; cf. plan 20 ;	<i>Ibid.</i>	La fille : « Jacqueline, entomologie »	---	<i>Ibid.</i>
25	2,3 <sup>''</sup>	Un garçon européen ; cf. plan 20 ;	<i>Ibid.</i>	Le garçon : « Alain, ingénieur électronique »	---	<i>Ibid.</i>
26	5,6 <sup>''</sup>	Jean-Claude, cf. plan 20 ;	<i>Ibid.</i>	Jean-Claude : « Jean-Claude... je vais faire... musicologie »	---	<i>Ibid.</i>
27	3,3 <sup>''</sup>	Denise, cf. plan 20 ;	<i>Ibid.</i>	Denise : « Denise, pharmacie »	---	<i>Ibid.</i>

28	3,4 <sup>66</sup>	Un garçon africain, cf. plan 20 ;	<i>Ibid.</i>	Le garçon : « Baka, professeur de philosophie »	---	<i>Ibid.</i>
29	5,2 <sup>66</sup>	Un autre garçon africain, cf. plan 20 ;	<i>Ibid.</i>	Le garçon : « Elola, brillante carrière politique »	---	<i>Ibid.</i>
30	1,9 <sup>66</sup>	Raymond, cf. plan 20 ;	<i>Ibid.</i>	Raymond : « Raymond ! »	---	<i>Ibid.</i>
31	1,7 <sup>66</sup>	Un autre garçon africain, cf. plan 20 ;	<i>Ibid.</i>	Le garçon : « Dominique, agro »	---	<i>Ibid.</i>
32	2,3 <sup>66</sup>	Une fille africaine, cf. plan 20 ;	<i>Ibid.</i>	La fille : « Ami, médecine »	---	<i>Ibid.</i>
33	2,7 <sup>66</sup>	Une autre fille africaine, cf. plan 20 ;	<i>Ibid.</i>	La fille : « Geneviève, sociologie »	---	<i>Ibid.</i>

**PARTIE II :**

(Une discussion politique entre les élèves précède cette deuxième partie. Le déclencheur est un article dans un journal parlant de la situation en Afrique du Sud, de l'apartheid et de la politique étrangère française. Les plans transcrits couvrent une partie de la fin de cette discussion.)

1	7,1 <sup>4</sup>	La salle de classe, devant le tableau : trois élèves africains, un des trois (Elola) prend la parole ; à l'arrière-plan, sur le tableau, est écrit : « samedi 2 avril 1960 »	Elola prend la parole, gesticule avec sa main gauche ;	Elola : « Les Européens sont venus en Afrique, ils ont appris qu'un principe : diviser pour régner. Vous le savez tous »  Alain (off) : « Les Anglais ! »  Elola : « Pardon, même les Français ! »	---	PR
2	1,4 <sup>4</sup>	La salle de classe, une autre perspective : la caméra filme un autre groupe d'élèves : (G à D) Denise (debout), Jean-Claude (assis), Alain (debout), Raymond (debout) ; tout le monde regarde à D ;	Alain prend la parole, en parlant il gesticule avec sa main G ; les autres l'écoutent ;	Alain : « Ne dis pas 'Les Français' ! »	---	PR
3	10,35 <sup>4</sup>	Cf. plan 1 ;	Cf. plan 1 ;	Elola : « Écoute, les Français sont d'abord venus trouver plusieurs races ici, en Afrique, comme ça existe toujours. Ils ont trouvé que la meilleure solution c'était de diviser les pays, par exemple le Conakry, la Guinée... »	---	PR
4	31,9 <sup>4</sup>	Cf. plan 2 ;	Cf. plan 2 ;	Alain : « Moi, ce que je veux te dire aussi c'est que... avant de t'occuper de ce qui se passe en Afrique du Sud, intéresse-toi d'abord à la Côte d'Ivoire, à ton pays. Nous,	---	PR

			<p>Raymond frappe avec son poing la table ; tous les regards sont tournés vers Alain ; Jean-Claude le traite de cinglé en mettant un crayon sur la tempe ;</p>	<p>en France, on s'intéresse pas ... on s'intéresse à la France et à la Communauté, mais on n'ira pas savoir si en Angleterre... » [il est interrompu par la protestations de ses camarades ; puis tout le monde parle en même temps]  [...] Alain : « Entre l'Afrique du Sud et la Côte d'Ivoire, il y a une marge énorme ! »</p>		
5	69,3 <sup>4</sup>	<p>Une salle de projection : Alain à G, il appuie la tête avec une main, son regard est dirigé vers la D ; à sa D, un projecteur ;</p>	<p>Alain lève sa main pour ensuite fermer le couvercle du projecteur ; La caméra tourne en bas pour s'arrêter sur Nathalie (qui rit) ; à côté d'elle, Jean Rouch (qui rit aussi) ; elle descend encore, sur Denise, puis à D, sur Jean-Claude ; elle remonte, passe Rouch, s'arrête sur Baka, puis Dominique, Pa D sur Dominique, Elola, Nadine ; la caméra retourne à G (Pa), filme les mêmes mêmes membres du groupe ; remonte à la fin sur le projecteur avec Alain ;</p>	<p>Commentaire (Rouch) : « Ces interminables discussions reprennent encore à la projection du film où chacun découvre sur l'écran une image inconnue de lui-même. Et la fiction devient ainsi réalité. Le film est maintenant la chronique d'un groupe d'amis avec ses anecdotes particulières : le snobisme de Dominique, la logique de Landry, les exercices oratoires d'Elola, le romantisme de Raymond, les amours maladroites et cruelles de Nadine, les espoirs déçus de Baka, les mélancolies ou les colères de Jean-Claude, la joie de vivre de Nathalie, la philosophie tendre de Denise... Maintenant, tout est possible. Pourquoi ne pas passer l'expérience à sa limite extrême ? Pourquoi ne pas soumettre cette jeune amitié à l'épreuve du drame ? d'un drame fictif, bien sûr, mais qui deviendra réel dès qu'il sera filmé... »</p>	<p>Au début : cacophonie de la discussion du plan 4 ;  ----</p>	GP

6	24,3 <sup>4</sup>	À la plage : à l'arrière-plan , un grand bateau (épave) ; le groupe d'amis s'y rend ;	Denise, Nathalie et Jean-Claude passent de G à D ; les filles portent des paniers ; ils sortent à G du champ ; Nathalie suit avec Raymond ; elle se penche pour enlever ses chaussures ; ensuite, ils courent en direction de l'épave ; un autre Africain du groupe suit ; Pa DG ; on voit tous les camarades se diriger vers le bateau ;	« ... libérant ainsi ceux qui croyaient trop à leur jeu »	Des cris, des éclats de rire...	PE → PG
---	-------------------	---	---	---	---------------------------------	---------

**PARTIE III** (la fin du film ; après la mort d'Alain et la séparation du groupe) :

1	1,6"	À l'aéroport : Nadine avec Dominique et Baka	Nadine lève la tête, regarde les garçons ;	---	Bruit de l'aéroport ;	PR
2	1,1"	L'aéroport : Denise assise (au premier plan), elle a la tête tournée à G (avec un petit sourire sur les lèvres) ; Raymond est assis (l'arrière-plan) ;	Denise et Raymond regardent Nadine ;	---	<i>Ibid.</i>	PR (moins rapproché)
3	6,1"	Nadine en profil à G du champ ; à côté d'elle, Baka qui regarde par terre ;	---	Commentaire (Rouch) : « Et bien sûr, Alain est mort pour les besoins du film. Et maintenant, c'est la séparation... »	<i>Ibid.</i>	GP
4	16,4"	Tout le monde est debout, en rangs ; Nadine, (on la voit de dos), est devant le groupe ;	Nadine passe de D à G, donne la main et embrasse l'un après l'autre ;	«... de ce groupe qui vit depuis quelques semaines dans le film et autour du film »	<i>Ibid.</i> (le haut-parleur fait un appel)	PE
5	6,1"	Raymond est toujours assis ; Nadine dit au revoir à lui aussi ;	Nadine avance (on la voit de de dos), elle se penche pour embrasser Raymond ; elle se tourne et sort à G du champ ; Raymond la suit avec son regard ;	---	<i>Ibid.</i>	PR
6	1,7"	Au premier plan, un des camarades vu de dos ;	À l'arrière-plan, Nadine passe derrière une barrière GD ;	---	<i>Ibid.</i>	PE

7	4,1 <sup>''</sup>	Cf. plan 5 ;	Raymond vu de profil, suit Nadine avec son regard ;	---	Bruit de l'aéroport ;	GP
8	6 <sup>''</sup>	Nadine sur les escaliers de l'avion ;	Elle monte l'escalier en s'approchant de la caméra (PR-GP) ; elle se tourne ;	---	<i>Ibid.</i>	PR → GP P léger ;
9	3,3 <sup>''</sup>	Nadine regarde derrière elle ;	---	---	<i>Ibid.</i>	PR CP léger
10	2,7 <sup>''</sup>	Vue sur l'immeuble de l'aéroport : des gens en haut de la palissade ; des gens en bas à l'entrée ;	Une foule qui fait signe avec la main ;	---	<i>Ibid.</i>	PE
11	9,8 <sup>''</sup>	Nadine regarde ses camarades, les larmes dans les yeux ;	Elle pleure, tourne la tête à G ; enlève avec sa main des cheveux dans son visage ; se tourne vers la caméra, en larmes ;	---	<i>Ibid.</i>	GP
12	6,2 <sup>''</sup>	Nadine sur les escaliers de l'avion ;	Nadine se tourne, monte, Pa DG sur les ailes et le moteur (qui démarre) ;	---	<i>Ibid.</i> + bruit des moteurs	PE
13	5,1 <sup>''</sup>	L'aéroport ; à l'arrière-plan on voit un avion ; les camarades, en rangs, à la clôture ; ils tournent tous le dos à la caméra ;	Ils tournent tous la tête à D	---	<i>Ibid.</i>	PR (moins rapproché)
14	15,6 <sup>''</sup>	L'avion (de plan 13) part ;	L'avion passe de G à D ; Pa à travers les têtes des amis ;	---	Le bruit des moteurs ;	PG

15	8,7 <sup>''</sup>	Vue sur la plage et l'épave ;	Tr (avion) : le bateau apparaît à G de l'écran ; la caméra s'approche ;	---	<i>Ibid.</i>	Tr P PG
16	7,3 <sup>''</sup>	<i>Ibid.</i>	L'épave à G (P), Tr à D, la caméra s'éloigne de plus en plus du bateau ;	---	<i>Ibid.</i>	Tr P PG
17	20,4 <sup>''</sup>	Cf. plan 13 ;	Denise recule, elle se tourne, se dirige à G ; les autres la suivent, l'un après l'autre ; Pa G ;  Denise s'arrête (le Pa s'arrête aussi), elle se retourne, laisse les autres passer ; elle regarde maintenant à D ;	Commentaire (Rouch) : « Et ceux qui restent sont un peu désemparés. Pour Landry, Elola, Dominique, Baka, Denise, Jean-Claude, Raymond, cette fin du film, c'est la fin des vacances » Denise : « Vous, allez devant, je vous rejoins tout à l'heure. Je vais attendre Jean-Claude et Raymond... »	Bruit de l'aéroport ;	PR
18	23,6 <sup>''</sup>	Cf. plan 13 (sauf qu'il ne reste que Raymond (à G) et Jean-Claude (à D) ; à l'arrière-plan : Denise de dos ;	Un avion passe à l'arrière plan de D à G ; Raymond tourne la tête vers Denise ; il se retourne, suit l'avion de son regard ; après, Jean-Claude se tourne vers Denise en s'allumant une cigarette ; il avance vers la caméra, sort à G du champ ; Raymond le suit peu après ; Denise se tourne aussi ;	Denise : « Jean-Claude... ! Raymond... ! Vous venez ?! »	<i>Ibid.</i>	PE

19	13,2 <sup>4</sup>	Denise entre dans le bâtiment (l'aéroport)	On voit Denise de dos, elle s'éloigne de la caméra vers la D ; Pa G ; elle disparaît dans le bâtiment ;	commentaire (Rouch) : « Qu'importe l'histoire plausible ou décalée. Qu'importe la caméra ou le micro. Qu'importe... »	<i>Ibid.</i> Musique (mélodie) du début reprend (la guitare)	PR
20	29,9 <sup>4</sup>	Raymond et Jean-Claude sortent du bâtiment ; on les voit de face ; Raymond avec un vélo qu'il pousse entre lui et Jean-Claude ;	Les deux amis ne se parlent pas au début ; Jean-Claude sort des cigarettes de sa poche ; ils se parlent... ralentissent... s'arrêtent ; Jean-Claude sort une cigarette du paquet ; ils rient, se donnent la main ; Raymond passe derrière le vélo ;	« ... le réalisateur. Qu'importe si, pendant ces semaines, un film est né ou si ce film n'existe pas. Ce qui s'est passé autour de la caméra est beaucoup plus important. Car il s'est passé quelque chose à travers ces classes de carton, ces amours poétiques et enfantines, ces simulacres de catastrophe... Dix garçons et filles, dix Africains et Européens ont appris à s'aimer, à se fâcher, à se réconcilier, à se connaître... »	<i>Ibid.</i>	PE
21	12,1 <sup>4</sup>	Denise à la sortie du bâtiment (l'aéroport) ;	Denise sourit, elle observe les garçons ;	« ... Ce que plusieurs années de classe commune n'avaient pas réussi à faire... »	<i>Ibid.</i>	PR
22	16,3 <sup>4</sup>	Raymond et Jean-Claude montent sur le vélo ;	Jean-Claude monte en avant, Raymond sur le siège ; ils sortent à G du champ ; Pa DG ; on les voit de dos, s'éloignant de la caméra ; d'autres vélos et un camion passent ;	« ... un simple film dans son improvisation journalistique l'a réussi. Pour tous ces jeunes africains et européens, le mot « racisme » n'a plus aucun sens. Le film s'arrête là... »	<i>Ibid.</i>	PR (plus rapproché) puis PE

23	15,8 <sup>''</sup>	Denise regarde droit dans la caméra ;	Elle sourit ;	« ... mais l'histoire n'est pas finie ».  Denise : « Notre histoire, elle est tellement plus simple et tellement plus compliquée... Mais c'est à nous, et à nous tous de la faire. Maintenant, nous allons être tous séparés... »	<i>Ibid.</i>	GP
24	28,3 <sup>''</sup>	À Paris, dans une rue animée ; Alain, Denis, Nadine et Raymond (?) marchent l'un à côté de l'autre dans la rue ;	Ils avancent vers la caméra, se parlent en même temps ;	« mais ce film nous a permis d'être des amis. Il y a un proverbe africain qui dit : 'Si tu connais les qualités de quelqu'un, tu le connais seulement. Si tu connais ces défauts, tu l'aimes vraiment' »	La musique continue à jouer	PE → GP
25	7 <sup>''</sup>	Sur un fond noir, en lettres blanches, est écrit : « FIN »	(zoom en avant : PD à GP)	---	La mélodie s'achève...	GP

## **ANNEXE III**

**Découpage de *Borom sarret***

Borom Sarret (1963) d'Ousmane Sembène<sup>354</sup>

## PARTIE I (début du film) :

n° du plan	Temps	Description du plan (personnages, lieux, décor)	Mouvement(s) dans le plan	Dialogues <sup>355</sup>	Musique/ bruits	Caméra
1	10 <sup>''</sup>	Une mosquée blanche de ¾ profil G se découpe dans le ciel ;	---	---	Appel à la prière (venant de la mosquée): « Allahillallah... »	PE
2	3 <sup>''</sup>	La cour intérieure d'une maison, une femme à l'arrière-plan dans le patio. Au premier plan Borom Sarret (BS) agenouillé devant un cercle de pierres. Des amulettes posées sur une des pierres ;	La femme est en train de piler dans un gros mortier en bois. BS fait une prière ;	---	<i>Ibid.</i> et le bruit du mortier ;	PE
3	6 <sup>''</sup>	Une grande rue goudronnée : des gens, des cars rapides, des voitures ; à l'arrière-plan, un monument ;	Des vélos et voitures avancent vers la caméra et passent enfin à D ;	---	L'appel à la prière (cf. plan n° 1)	PE
4	37 <sup>''</sup>	Générique : À l'arrière-plan, la même rue ; perspective l'inverse de celle du plan n° 3 (on voit les immeubles de Dakar de loin) ;	Les voitures et vélos s'éloignent de la caméra (vus de dos) ;	---	<i>Ibid.</i>	PE

<sup>354</sup> La description du plan, les mouvement(s) dans le plan ainsi que les dialogues sont basés sur un découpage effectué par Maxime Scheinfeigel (*La narration dans 'Borom sarret'*, mémoire ou thèse, s.l., 1978, p. 12-29) qui a été vérifié et complété au cours de plusieurs visionnements pendant mes recherches.

<sup>355</sup> Dans les cas de « dialogues » et « musique/bruits » il s'agit d'une postsynchronisation; on n'est donc pas toujours sûr si Borom Sarret parle à haute voix ou si sa voix est intérieure.

5	21 <sup>''</sup>	Cf. plan n° 2	BS embrasse son chapelet, passe ses amulettes (des gris-gris) autour de son cou et du bras droit, met son chapeau en se levant et franchit le cercle de pierres. Il sort du champ à G ;	BS : « J'implore sur moi et les miens la protection de Bintallah le Miséricordieux... qu'il me protège des lois et des mécréants...amen... amen »	La musique africaine: traditionnelle, avec des instruments à cordes (probablement une cora)	PE
6	7 <sup>''</sup>	À l'arrière-plan, une partie du mur de la maison avec une porte en bois. Au premier plan, à G, BS de dos tient son cheval par la bride ;	La femme entre dans le champ à D (léger Pa) et sort quelque chose de son mouchoir ;	Sa femme : « Tiens ceci et que Dieu t'accompagne... et pense... »	<i>Ibid.</i>	PE plus rapproché
7	1 <sup>''</sup>	Les mains de BS et de sa femme au premier plan. À l'arrière plan, la panse du cheval ;	Les deux mains se croisent. La femme dépose la noix de kola dans la main de BS ;	« ...que nous n'avons rien pour ce midi »	<i>Ibid.</i>	GP
8	3 <sup>''</sup>	La cour de la maison, BS et sa femme ;	La femme sort du champ à D, BS prend son cheval par la bride (on le suit en Pa)	BS : « Merci pour tes souhaits »	<i>Ibid.</i>	PE
9	16 <sup>''</sup>	BS est vu de face, il tient le cheval par la bride ;	Il sort de la maison (Pa), par la porte ouverte de la palissade, on le voit progressivement disparaître, tandis que le cheval s'approche de la charrette ;	---	<i>Ibid.</i>	PE
10	16 <sup>''</sup>	Une rue du quartier indigène. À l'arrière-plan la mosquée du plan n°1. À G une maison à étage au pied de laquelle on distingue une petite foule de gens. Des enfants jouent dans la rue.	BS vu de profil est assis dans la charrette, il traverse la route de G à D (Pa)	---	<i>Ibid.</i> , on entend du chant ; les pas du cheval ;	PE

		Au premier plan un tisserand travaille.				
11	13 <sup>''</sup>	Le quartier indigène, à l'arrière-plan un entassement de baraques ; au 1 <sup>er</sup> plan une rue vide qui tourne à angle G ;	La charrette de BS arrive par le fond. De l'ombre d'une rue transversale surgit un homme qui court derrière la charrette et grimpe en marche ; la charrette s'engage dans le tournant ;	---	<i>Ibid.</i>	PG P (légère)
12	4 <sup>''</sup>	Raccord sur le tournant au 1 <sup>er</sup> plan vu sous un angle opposé. À l'arrière-plan, les piles et les dessous d'un pont ; foule indistincte assise sous le pont ;	La charrette s'engage sous le pont ;	---	<i>Ibid.</i>	PE
13	11 <sup>''</sup>	Toits de baraquements du quartier indigène ; au premier plan, personnages indistincts et ustensiles divers ;	Pa léger de D à G.	---	<i>Ibid.</i>	PE P (légère)
14	25 <sup>''</sup>	Au premier plan, la rue et la charrette vues de profil ; à l'arrière-plan, des baraquements ;	Une vieille femme se lève au moment où la charrette s'immobilise ; recadrage vers la G ; la vieille s'approche de la charrette, un gros panier sous le bras. BS l'aide à grimper ; l'attelage s'ébranle et sort du champ à G ;	BS : « Elle est bien matinale, va ! la pauvre ! Je me demande quand elle va me régler... Pour elle aussi, tous les jours ne sont pas gais... »	<i>Ibid.</i>	PE

15	5 <sup>o</sup>	À l'arrière-plan, des maison un peu moins pauvres d'aspect qu'auparavant. Au premier plan, le haut de la charrette dans laquelle sont assis alignés BS, la vieille et le premier client ;	BS incite le cheval à aller plus vite, avec un fouet. Tr de G à D ;	« ...Hue, Albourah ! »	<i>Ibid.</i>	PE rapproché
16	13 <sup>o</sup>	Une rue goudronnée en perspective. La charrette au premier plan est vue de dos ; des voitures dans le fond ; un homme seul, debout sur le trottoir à D tient le bras droit levé ;	L'homme court derrière la charrette et grimpe en marche. Tr.	BS : « Voilà cette teigne de Mamadou que je dois prendre tous les matins, je ne m'arrêterai pas ! À sa place je resterais à la maison, depuis plus de six mois... »	<i>Ibid.</i>	PE
17	3 <sup>o</sup>	Au premier plan à D, partie arrière de la charrette, on ne voit que les jambes de l'homme qui vient de monter et le panier de la vieille. À D ombre de la charrette, toujours vue de dos ;	Tr, la charrette continue à progresser	« il est en chômage... et il s'entête... »	<i>Ibid.</i>	PE
18	4 <sup>o</sup>	La même rue en perspective mais un peu plus loin. La charrette vue de dos. Des arbres régulièrement alignés sur les deux trottoirs ; à l'arrière-plan, encore loin, les grands immeubles de Dakar ;	Cf. plan n°16 ;	« ... à se lever tous les matins »	<i>Ibid.</i>	PE
19	10 <sup>o</sup>	La charrette vue de face ; on ne voit que les oreilles et le harnais du cheval ; rue	La charrette continue à progresser. Tr.	---	<i>Ibid.</i>	PE rapproché

		populeuse à l'arrière-plan ;				
20	2 <sup>o</sup>	Les pattes du cheval ;	Les rues suivent les pattes du cheval puis une roue de bicyclette ;	---	<i>Ibid.</i>	GP
21	4 <sup>o</sup>	La charrette vue de face s'enfonce dans une rue très animée, surtout par des enfants ;	---	---	<i>Ibid.</i>	PE rapproché
22	10 <sup>o</sup>	Le marché : succession d'étals (tissus, vaisselle chinoise etc.) et de gens au premier plan dont on ne voit que la tête chargée de Calebasses ou de colis divers ;	Tr de G à D qui suit ce que les occupants de la charrette peuvent voir du marché ;	---	Musique de fond ( <i>ibid.</i> ) et bruit du marché ;	PE rapproché
23	4 <sup>o</sup>	Toujours le marché et la charrette vue de profil ;	---	---	<i>Ibid.</i>	PE
24	18 <sup>o</sup>	La charrette à l'arrêt au premier plan, on n'en voit que le rebord D. À l'arrière-plan quelques badauds ;	Descendant progressivement, le chômeur, le premier client et BS se serrent la mains, puis la vieille ;	BS : « Qu'est-ce que j'avais dit ? une poignée de mains et c'est fini ! Avec quoi je vais nourrir mon cheval et ma famille ? »	La musique ne joue plus ; on entend surtout le bruit du marché ;	PE rapproché
25	27 <sup>o</sup>	Le marché en arrière-plan, la foule ; au premier plan, des têtes chargées de produits divers ;	Tr de G à D qui suit le regard de BS	BS : « Allons attendre la miséricorde de Dieu ! »	On entend le cheval trotter dans la rue ainsi que le marché ;	PE rapproché

26	15 <sup>''</sup>	Une rue plus calme. Au premier plan le cheval vu de face ; à l'arrière-plan, BS allongé dans la charrette immobilisée le long du trottoir. Ses deux jambes dépassent du rebord de la charrette. Sur le trottoir une charrette dételée à hauteur de BS ;	Un homme entre dans le champ au premier plan à D, en rampant. Il est couvert d'un haillon troué, ses jambes sont infirmes. Il s'installe sur le trottoir en face de BS qui le surplombe ;	Le mendiant : « À la grâce de Dieu ! À la grâce de Dieu ! »	La musique (avec le chant) reprend ;	PE
27	2 <sup>''</sup>	Les deux jambes de BS semblent levées vers le ciel qui occupe tout l'arrière-plan	---	Le mendiant : « Ayez pitié de moi ! Ayez pitié de moi ! »	<i>Ibid.</i>	GP
28	13 <sup>''</sup>	Au premier plan les deux jambes de BS dominent le mendiant qui a les mains tendues ; à l'arrière-plan, un alignement de Calebasses posées à même le sol ;	Le mendiant lève les mains, s'éloigne en rampant et disparaît derrière une charrette (Pa G à D)	BS : « A quoi bon lui répondre ? Des mendiants, y'en a tellement ! sont comme des mouches ! »	<i>Ibid.</i>	PE rapproché
29	16 <sup>''</sup>	Même situation de BS et la charrette qu'au plan n° 25, mais l'arrière-plan est plus visible ; à G alignement d'échoppes, à D circulation ;	Un homme arrive par la D, indique une direction à BS qui l'aide à grimper dans la charrette ;	Le client : « Borom Sarret, réveille-toi ! j'ai du travail à la rue 32 ! » BS : « Oui Patron ! Albourah, hue ! »	<i>Ibid.</i>	PE
30	18 <sup>''</sup>	Une rue plus calme que le marché ; à l'arrière-plan des baraquements, au premier plan la rue vide ;	Par le fond, arrive la charrette à G. Pa G à D sur la charrette qui sort du champ tout en se rapprochant de la caméra. Fondu au noir	---	<i>Ibid.</i> et le cheval qui trotte dans la rue ;	PE
31	5 <sup>''</sup>	BS de dos, charge des parpaings sur la charrette	Fondu au noir	---	<i>Ibid.</i>	PE rapproché

32	5 <sup>''</sup>	BS vu de dos à mi-corps, fait avancer son cheval en le poussant ; ils sortent à G du champ ;	---	BS : « Hue... Hue... Hue... ! »	<i>Ibid.</i>	PR
33	11 <sup>''</sup>	Une rue en perspective, la charrette est à l'arrêt à G devant le même tas de parpaings qu'au plan n° 30 ;	La charrette se met en route vers le fond ; fondu au noir ;	BS : « Hue ! »	<i>Ibid.</i>	PE
34	6 <sup>''</sup>	Au premier plan, la charrette vue de profil G. À l'arrière-plan, des baraquements. Un homme barbu devant une des baraques ;	L'homme lève le bras ; la charrette suivie en Pa D G s'immobilise ;	Le client : « Borom Sarret, oh ! arrête ! »	<i>Ibid.</i>	PE
35	3 <sup>''</sup>	Une jeune femme assise au pied d'un mur se tient le ventre à deux mains ;	---	Le client (off) : « Conduis ma femme à la maternité, de suite ! »	<i>Ibid.</i>	PR
36	13 <sup>''</sup>	Au premier plan, la charrette à l'arrêt ; les mêmes baraques à l'arrière-plan ;	BS se lève, descend de la charrette pour aider la femme à y grimper. L'homme (son mari) l'aide aussi ;	BS : « Oui Patron ! »	<i>Ibid.</i> (sans le bruit du cheval)	PE
37	1 <sup>''</sup>	Le cheval vu de profil G ;	Au moment où la femme grimpe dans la charrette, le brancard se soulève. Recadrage GD vers le brancard ;	---	<i>Ibid.</i>	PR
38	3 <sup>''</sup>	Cf. fin de plan n° 36 ;	La femme s'installe dans la charrette ;	---	<i>Ibid.</i>	PE
39	4 <sup>''</sup>	Le cheval puis la charrette vus de profil G ;	Pa GD sur la charrette qui sort du champ ;	BS : « Hue ! »	<i>Ibid.</i> (+ le bruit de la charrette et du cheval)	PE rapproché

## PARTIE II (après avoir déposé le client avec l'enfant mort) :

71	29 <sup>66</sup>	La charrette au premier plan dans un décor nu. BS a remis son chapeau ;	BS descend de la charrette et sort du champ à D à l'arrière-plan.  Un homme (en costume noir, style occidental) entre dans le champ à G et s'arrête à côté du cheval. BS revient en finissant d'attacher le cordon de son sérouël <sup>356</sup> . Poignée de main entre les deux hommes ;	BS : « L'autre, je ne voulais pas le laisser, lui non plus ! je ne voulais pas le laisser, mais je reste. J'ai tout donné au griot. Je vais me soulager » Le client : « Assalamaleycoum ! Es-tu en paix ? » BS : « Paix seulement ! » Le client : « Je déménage, je vais au Plateau » BS : « AU PLATEAU ! »	La musique africaine traditionnelle (cf. première partie) avec le chant ;	PE
72	1 <sup>66</sup>	Au premier plan le haut du dos et de la croupe du cheval vu de profil D. Derrière, BS à D la tête tournée vers le fond et l'homme en face de lui de profil fait un geste du bras G vers le fond	---	Client : « Oui »	<i>Ibid.</i>	PE rapproché
73	2 <sup>66</sup>	Au premier plan, une plage vue en perspective (la Corniche). À l'arrière plan, de hauts immeubles sortent de la verdure ;	---	BS : « Ooooh, c'est interdit au Borom Sarret ! »	<i>Ibid.</i>	PG

<sup>356</sup> Un pantalon bouffant.

74	17 <sup>''</sup>	Cf. plan n° 71	L'homme montre des billets à BS et les rempoche. BS touche ses amulettes, se cache la figure dans ses mains. L'homme sort du champ à G. Le cheval se met en route (Pa GD)	Client : « J'ai des relations et je paye bien ! » BS : « Des relations ? Non... moi, j'irai jamais ! » Client : « Regarde ! c'est défendu ? »  BS : « Allah ! Illallah ! Que tous les saints et le marabout m'assistent ! je vais risquer le coup ! »	<i>Ibid.</i>	PE
75	34 <sup>''</sup>	Une vue générale du Plateau : des immeubles modernes surgissent de la verdure ; la mer en arrière-plan ;	Pa à 180° de la G vers la D ;	---	Au début du plan, musique africaine mais avec P elle s'arrête ; c'est la musique classique (Mozart) qui commence en piano devenant de plus en plus intense ;	PG P
76	13 <sup>''</sup>	Au premier plan à G un rond-point fréquenté par de nombreuses voitures ; arbres et immeubles à l'arrière-plan	La charrette arrive par la D, coupe le flot de la circulation avec peine et s'engage dans une rue transversale vers le fond D ;	BS : « Que tous les saints me protègent ! Que mon grand marabout le bien aimé, Cher, me protège ! Que tout le monde me protège ! »	<i>Ibid.</i> (+ cheval)	PE P
77	15 <sup>''</sup>	Une rue vide en perspective DG.	La charrette débouche de la G dans la rue. Suivie en Tr ; on voit la charrette de face puis de profil D après qu'elle a tourné dans une autre rue ;	BS : « Il est heureux ce type, de quitter le quartier indigène ! Regarde-moi ces rues, Albourah ! »	<i>Ibid.</i>	PE

78	14 <sup>''</sup>	Le haut des façades et des arbres à D et à G vus par BS ;	Tr.	BS : « Ces maisons, il doit être agréable de vivre dedans ! »	<i>Ibid.</i>	PE GP légère
79	9 <sup>''</sup>	Le visage de BS ;	BS regarde à G puis à D. Tr.	BS : « Mais cette roue, cette roue, ce bruit ! Oh mon Dieu ! Cher ! Cher ! Protège-moi ! »	Il n'y a plus de musique, mais seulement le cheval et le bruit de la roue ; dans le fond le tam-tam commence ;	GP
80	8 <sup>''</sup>	Une rue vue en faible perspective GD ;	Trois enfants dont un européen traversent la rue ; la charrette suivie en Tr tourne à D	BS : « Mes marabouts, protégez-moi ! »	<i>Ibid.</i>	PE
81	3 <sup>''</sup>	Une rue en perspective D G – A D le même immeuble d'angle qu'au plan 79. A G au premier plan, la charrette vue de $\frac{3}{4}$ profil D	La charrette avance vers la D suivie en Tr ;	Un coup de sifflet retentit...	sifflement	PE
82	1 <sup>''</sup>	Tête et épaules d'un jeune policier vu de face, qui a un sifflet à la bouche ;	---	---	sifflement	GP
83	3 <sup>''</sup>	Au premier plan la charrette vue de profil D – à l'arrière-plan, les piliers de l'immeuble du plan 80 ;	La charrette avance vers la D – le policier entre dans le champ à D – BS tire sur les rênes ;	---	---	PE
84	3 <sup>''</sup>	Le cheval de $\frac{3}{4}$ profil D	Le cheval se cabre et hennit ;	----	---	PR
85	16 <sup>''</sup>	Au premier plan, la charrette à l'arrêt vue de profil D – même arrière-plan qu'au plan 82 ; BS et le client tournés vers l'agent de police à l'arrière plan G	BS descend de son siège, contourne la charrette par la D, s'arrête devant le cheval ; le client descend en même temps et sort du champ à G ;	L'agent : « Descends vite, et tes papiers ! Vite ! As-tu l'autorisation de venir ici ? »	---	PE

86	5 <sup>''</sup>	Au premier plan à D l'agent de police de profil, en face de BS qui tend la main vers lui ; derrière les deux hommes, le cheval de profil G attend – à l'arrière-plan, une clôture à laquelle est accrochée un panneau : « PROPRIÉTÉ PRIVÉE, ENTRÉE INTERDITE »	BS tend ses papiers à l'agent de police, quelque chose tombe de la liasse ;	L'agent : « C'est défendu ce quartier, aux Borom Sarret ! »	---	PE
87	3 <sup>''</sup>	Au premier plan à G, les deux pieds de BS de profil G – en face, la chaussure D de l'agent de police – une médaille militaire gît sur le sol ;	La main de BS entre dans le champ pour récupérer la médaille – simultanément, le pied de l'agent se pose sur la médaille – BS relève lentement son point fermé ;	---	Le tam-tam reprend ;	PR
88	1 <sup>''</sup>	Tête et épaules de l'agent de ¾ profil de D, regard penché sur BS ;	---	L'agent : « Dételle ! »	<i>Ibid.</i>	GP
89	1 <sup>''</sup>	BS (vu par l'agent) a toujours la main en direction de la médaille, mais le regard levé vers l'agent – On le voit jusqu'à mi-corps	---	---	<i>Ibid.</i>	PA P
90	2 <sup>''</sup>	Cf. plan n°86, mais légèrement recadré vers la D ;	BS lève son poing fermé en direction de l'agent ;	L'agent : « Et vite ! »	<i>Ibid.</i>	PR
91	11 <sup>''</sup>	Au premier plan à G l'agent vu de face écrit dans un petit carnet – derrière lui un taxi s'est arrêté – à l'arrière-plan, les maisons de la rue, des arbres ;	L'agent se tourne au moment où le client s'engouffre dans le taxi – le taxi démarre et l'agent se remet à écrire ;	BS : « Et l'autre qui s'en va avec mon argent ! l'agent ne lui dit rien ! il n'ôte (... passage non compris...) son pied de ma médaille ! »	<i>Ibid.</i>	PE

92	2 <sup>o</sup>	Au premier plan à D la tête de BS vue de profil G, visage caché par son chapeau – à D l'agent vu des épaules jusqu'à mi-cuisse – à l'arrière-plan, un morceau de la façade d'un immeuble, oblique ;	BS lève la tête vers l'agent ;	---	<i>Ibid.</i>	PR CP
93	5 <sup>o</sup>	Recadrage sur la façade du plan n° 91, vue cette fois penchée vers la G ;	Pa D à G qui suit le regard de BS ; Fondu au noir ;	---	<i>Ibid.</i>	PE CP
94	18 <sup>o</sup>	Une rue du Plateau en perspective GD – de l'arrière-plan à D, arrive BS à pied, sans charrette – il tient son cheval par les rênes ;	On suit en Tr la progression dG de BS et du cheval – sortent du champ à G ;	BS : « Non seulement l'autre, ce voyou est parti sans me payer, je suis sans charrette ! payer une amende ? avec quoi ? qu'est-ce que je vais devenir maintenant ? l'autre qui disait avoir des relations ! »	La musique classique reprend (plutôt triste), andante ;	PE
95	14 <sup>o</sup>	Raccord sur BS au premier plan à D vu de dos, à un carrefour ;	BS et le cheval s'éloignent (Pa)	BS : « Un voleur c'était ! Ouille ! Avec qui, à qui il faut faire confiance ? À qui ? C'est pareil dans tous les pays, ils savent lire mais savent que mentir ! »	<i>Ibid.</i>	PE
96	14 <sup>o</sup>	BS et le cheval vus de face, au milieu de la chassée ;	On suit leur progression en Tr	---	<i>Ibid.</i>	PM
97	10 <sup>o</sup>	Cf. plan n° 95, mais plus rapproché ;	Cf plan n° 95	---	<i>Ibid.</i>	PR

## PARTIE III (la fin : directement après la partie II) :

98	5 <sup>''</sup>	Au premier plan à G un feu tricolore de profil (on ne voit pas les lumières) – BS au premier plan à D lève le regard vers le feu – il tient le cheval par les rênes ;	BS s'approche et s'arrête au feu ;	BS : « C'est sa faute à lui... Non ! c'est la faute à l'autre, celui dont l'enfant est mort ! s'il m'avait pas emmené au cimetière, je serais pas venu ! c'est sa faute à lui ! et puis, il y a le griot ! »	<i>Ibid.</i>	PE rapproché
99	3 <sup>''</sup>	Au premier plan à D le feu tricolore vu par BS ;	Le feu vire de l'orange au rouge ;	BS : « C'est la faute au griot ! Qu'importe si mes ancêtres étaient des héros ? maintenant me voilà sans un sou. Qu'est-ce que je vais dire à ma femme, eh ? Qu'est-ce que je vais lui donner maintenant ? Hier c'était pareil... Avant-hier, c'était pareil.. C'est rouge... Il faut s'arrêter toujours ! Partir ! Coucher !... »	<i>Ibid.</i>	PE rapproché
100	2 <sup>''</sup>	Cf. plan n° 98	BS continue à regarder le feu ;	« ...Ça c'est la prison, c'est ça ! »	<i>Ibid.</i>	PE rapproché
101	3 <sup>''</sup>	Au premier plan à G, le visage de BS tourné vers la G – A D on aperçoit une oreille du cheval ;	---	BS : « Ça c'est la vie moderne ! c'est la vie maintenant du pays !... »	<i>Ibid.</i>	GP
102	2 <sup>''</sup>	Au premier plan à D le feu tricolore vu par BS ;	Le feu vire au vert ;	« ...Partir ? Oui !... »	<i>Ibid.</i>	GP

103	3 <sup>''</sup>	Au premier plan BS et le cheval – derrière eux une file de voitures ;	BS se met en route suivi de la file de voitures ; il disparaît au premier plan à D (Pa) ;	« ...J'avance !... »	<i>Ibid.</i>	PR
104	17 <sup>''</sup>	En perspective DG, la façade d'un immeuble moderne – des stores à chaque fenêtre ;	Tout l'immeuble défile sous le regard de BS (Tr) ; une des entrées de l'immeuble porte l'inscription AIR FRANCE ;	« ... Et ces maisons ! C'est ça, ces maisons... ces maisons ! ... Hier c'était pareil ! »	<i>Ibid.</i> + cheval	PE
105	23 <sup>''</sup>	Le marché à nouveau dont on voit la façade principale au fond à G – au premier plan un rond-point – deux panneaux publicitaires (SINGER et VERIGOOD) surplombent les toits avoisinants ;	BS et le cheval traversent le rond-point de D à G (Pa) et longent le marché ;	« ... Avant-hier c'était pareil ! on travaille pour rien ! Qu'est-ce que je vais dire à la maison ? Qu'est-ce que je vais dire ? Ma charrette... Avec quoi je la paye maintenant ? il ne me reste plus qu'à mourir ! ... »	La musique classique reprend (andante) + cheval	PE
106	9 <sup>''</sup>	BS et le cheval vus de profil G passent devant les échoppes du marché ;	Ils sortent du champ à G (Pa)	---	<i>Ibid.</i>	PE rapproché
107	12 <sup>''</sup>	Une route en perspective – à l'arrière-plan des immeubles ; à G une mosquée – circulation de voitures et de « deux roues » très dense – nombreux piétons ;	Tr	« Ici c'est mon quartier, c'est mon village... ici je me sens bien ! ... »	La musique africaine traditionnelle comme au début (cora) avec chant (wolof) ;	PG
108	21 <sup>''</sup>	La même route, mais beaucoup plus loin du centre de la ville – BS et le cheval au premier plan à D vus de dos – il n'y a plus d'immeubles,	Recadrage vers la G sur un monument dédié à l'Indépendance – une date (1960) inscrite en chiffres romains – BS n'est plus dans le champ ;	... « C'est pas comme là bas. Ici on voit pas d'agent de police, on voit personne, on est bien entre nous ! »	<i>Ibid.</i>	PE

109	21 <sup>''</sup>	La cour de la maison de BS – au premier plan à D, sa femme qui porte un bébé dans le dos est en train d'allumer un brasero – le cercle de pierres (cf. plans n°2 et 4) est vu en entier au milieu de la cour ;	BS et le cheval s'encadrent dans la porte au fond à G – recadrage vers la G sur BS qui s'approche de sa femme (elle n'est plus dans le champ) – il va attacher son cheval et sort du champ à D – le cheval reste seul à l'écran ;	---	<i>Ibid.</i>	PE
110	12 <sup>''</sup>	Au premier plan à D la femme de BS vue de ¾ profil D accroupie devant le brasero ;	Elle se relève en ôtant du feu le récipient qu'elle venait d'y poser et va le reporter dans la maison (Pa) et disparaît à l'intérieur ;	BS (off) : « Si c'est moi que tu attends, je n'apporte rien, rien, même pas la charrette »	<i>Ibid.</i>	PR plus rapproché
111	4 <sup>''</sup>	Dans l'encadrement de la porte de la cour, deux jeunes garçons (des talibés); ils tiennent chacun une boîte en fer à la main ;	Les talibés avancent à l'intérieur de la cour ;	Les deux garçons en chœur : « Allahillallah... ! »	<i>Ibid.</i>	PA
112	7 <sup>''</sup>	Au premier plan, BS de dos est assis à l'intérieur du cercle de pierres ;	Sa femme sortie de la maison s'approche de lui en ôtant son pagne de dessus et donne le bébé à BS tandis que les deux jeunes garçons réapparaissent dans le champ à G – la femme se dirige vers la porte, d'un geste fait signe aux deux garçons de s'en aller ; elle sort, les deux garçons sur les talons (Pa DG)	La femme : « Tiens le petit, je te promets qu'on mangera ce soir... »  La femme : « Partez les enfants, il n'y a rien ici ! »	<i>Ibid.</i>	PE
113	3 <sup>''</sup>	BS debout, vu de face, le bébé dans les bras, la tête tournée vers la D ;	BS regarde s'éloigner sa femme ;	BS : « Où va-t-elle à cette heure-ci ?... »	<i>Ibid.</i>	PA

114	6"	Au premier plan BS vu de ¾ profil D – à l'arrière-plan, sa femme de dos franchit la porte de la cour ;	Fondu au noir	« ...il n'y a rien à manger... »	Ibid. Le bébé commence à pleurer ;	PE
115	6"	L'inscription DIEHNA (= fin) sur fond noir ;	L'inscription disparaît et tout reste noir ;	---	La musique africaine et le bébé qui pleure ;	

## **ANNEXE IV**

**Découpage de *La noire de...***

La noire de...(1966) d'Ousmane Sembène

PARTIE I + II (début du film) :

n° du plan	temps	Description du plan (personnages, lieux, décor)	Mouvement(s) dans le plan	Dialogues	Musique/ bruits	Caméra
1	10,5"	La côte française : la mer, un bateau	Le bateau bouge lentement de G à D.	---	Sirène du bateau ;	PG
2	33,5"	Plan général sur le port, la mer, le bateau ;	La caméra fait un travelling de D à G, s'arrête sur le bateau et le suit quand il entre dans le port.	Générique : « <i>La noire de...Black Girl</i> [sous-titre] d'après une nouvelle de Sembène Ousmane tirée de Voltaïque Éditions Présence Africaine avec (...) »	On entend cinq fois la sirène ;	PG, Pa de D à G
3	7,5"	Au port, deux dockers amarrent le navire ;	Les dockers amarrent le navire (qu'on voit en arrière-plan) au quai à l'aide des énormes bouts prévus à cet effet.	---	Sirène	PM, CPo
4	2"	<i>Ibid.</i>	Un des dockers jette les bouts ;	---	Sirène	PM
5	1"	On voit en gros le nom du navire : « Angerville »	---	---	Sirène	PM
6	2,9"	Au port : une passerelle, une grue ;	La grue soulève la passerelle	---	Sirène	PM
7	2,9"	L'intérieur du navire : une Noire, Diouana, sort du navire ; elle porte une robe blanche à pois noirs, un	Diouana passe, avec sa valise, de D à G par la réception et sort à G du champ ;	---	On entend les pas de Diouana ;	Entre PM et PR ; Pa de D à G

		grand collier, de grandes boucles d'oreille, un foulard blanc ;				
8	2,8"	A l'extérieur, au port : les voyageurs sortent du navire	On voit Diouana sortir de D à G du navire prenant la passerelle	---	---	CP
9	2,8"	Le visage de Diouana ;	Diouana regarde, elle tourne la tête de D à G puis à D ;	Diouana (Di) (voix intérieure)°: « Est-ce que quelqu'un est venu m'attendre ? »	---	GP
10	3"	Salle d'arrivée : les voyageurs avec leurs valises et Di qui attendent pour la douane ;	Di entre dans la salle de G à D, se fait ensuite absorber par la masse ;	---	Le bruit général dans la salle d'arrivée ;	PM
11	4,1"	Les valises dans la salle d'arrivée ;	CPo sur les valises ;	---	<i>Ibid.</i>	PR, CPo
12	2,1"	Salle d'arrivée ;	Di dépose sa valise (la caméra est fixée sur la valise, on ne voit que le bras de Di.) ;	---	<i>Ibid.</i>	PR
13	2,2"	Salle d'arrivée : la douane ;	Un douanier fait le contrôle des valises.	---	<i>Ibid.</i>	PA
14	1"	<i>Ibid.</i>	Le douanier marque (avec une craie) un grand « L » sur la valise de Di.	---	<i>Ibid.</i>	GP (sur la valise)
15	4,8"	Salle d'arrivée : Di et d'autres voyageurs ;	Di, en arrière-plan, se dirige vers la « sortie », c'est-à-dire à D; au premier plan, une foule de voyageurs prenant la même direction ;	---	<i>Ibid.</i>	PM, Pa de G à D
16	3,2"	Le stationnement à la sortie : « Monsieur » avec sa voiture (française) qui attend Diouana ; il porte un	« Monsieur » (Mo) sort de sa voiture, se dirige vers Diouana arrivant de la D ; il prend ses valises, elle le suit ; il met les	Mo à Di : « Bien arrivé ? Allons-y ! »	<i>Ibid.</i>	PM, Pa de G à D puis de D à G

		costume et des lunettes de soleil noirs ;	valises dans la voiture ; les deux montent dans la voiture ;			
17	1"	Diouana à la porte de la voiture ;	Di monte, elle ferme la porte ;	---	La porte ferme.	PR
18	4,7"	On voit Di et Mo en voiture (de face) ; la voiture est stationnée devant un tas de boîtes ;	La voiture démarre et sort à D du champ ;	---	Musique française ;	PM
19	1,9"	A l'intérieur de la voiture : Diouana par derrière ; on voit maintenant que son foulard est attaché selon la mode européenne des années 1960 ;	---	---	<i>Ibid.</i>	PR
20	2,4"	A l'intérieur de la voiture : « Monsieur » à côté avec ses lunettes de soleil ;	Il parle à Diouana ;	Mo : « As-tu fait un bon voyage ? »  Di (off) : « Oui, Monsieur »	<i>Ibid.</i>	PR
21	8"	Sur la route, un village français : ils arrivent à un croisement ; les plaques de rue ne sont pas lisibles ;	Ils tournent à G et continuent sur la route principale ;	---	La musique française devient plus forte	PM, caméra installée derrière le pare-brise ;
22	5,3"	Sur la route ;	Ils roulent...à leur D, c'est la côte, l'eau, des villages...	Mo : « C'est beau la France » Di : « Oui, Monsieur »	<i>Ibid.</i>	PE
23	5,3"	<i>Ibid.</i>	Ils roulent... ils passent par une ville sur la rue principale, il y a une voiture devant eux, des palmiers, le front de mer...	---	<i>Ibid.</i>	PM, caméra derrière le pare-brise ; Pa à D (sur le front de mer)

						[imite la perception de Diouana]
24	3,6"	Ils arrivent à Antibes (sur le panneau est écrit « Antibes ») ;	Ils roulent dans une grande allée ;	---	<i>Ibid.</i>	PM (caméra derrière le pare-brise)
25	1,9"	La voiture, le front de mer, des promeneurs ; en arrière-plan, on voit le vieil Antibes ;	La voiture passe par la route littorale et sort à G du champ ;	---	<i>Ibid.</i>	PM
26	1,1"	Antibes, dans une rue ;	Un panneau : « Chemin de l'Ermitage » collé au mur ;	---	<i>Ibid.</i>	GP
27	14,2"	L'entrée du domaine, une cour intérieure : Diouana et « Monsieur » qui sortent de la voiture ;	Ils arrivent en voiture, elle s'arrête, « Monsieur » sort, il ouvre la porte à Diouana, sort les valises ;	---	<i>Ibid.</i>	PM à plan plus rapproché
28	7,2"	La cour intérieure ;	Diouana prend ses valises et regarde en haut ;	Mo (off): « Enfin, nous y sommes arrivés »	<i>Ibid.</i>	PR fixé sur les valises, puis CPo en haut sur le visage de Di (GP CP) ;
29	1,8"	L'entrée du domaine, la caméra ne montre que l'immeuble – une tour grise avec des appartements et des petits balcons ;	---	---	<i>Ibid.</i>	PE CP
30	8,4"	L'intérieur de l'appartement : salutations entre Diouana et « Madame » (Ma) et « Madame » et « Monsieur »	La porte s'ouvre, Di et Mo entrent ; Ma arrive de D, donne la main à Di, embrasse son mari ; Di. tourne la tête à G	Ma (off) : « C'est vous ? » Ma : « Bonjour, Diouana. »	---	Plan plus rapproché, la caméra est installée à l'intérieur de l'appartement

31	2,1"	Un masque africain accroché au mur blanc de l'appartement ;	---	---	---	GP
32	5,8"	Les salutations à l'entrée de l'appartement ;	Mo sort à G du champ ; Ma et Di sont encore à l'entrée	Ma : « J'espère que ça te plaira ici » « Je vais te montrer ta chambre en attendant les enfants ».	---	PA, Pa à D (suivre les femmes)
33	6,5"	La chambre à coucher ;	Di met ses valises par terre, Ma lui montre son lit ; Di regarde autour d'elle ; Ma passe à la fenêtre (où est installée la caméra) et regarde dehors ; Di la suit pour regarder dehors elle-aussi;	Ma : « Voilà ton lit »  Ma : « Et voilà la Côte d'Azur »	La musique française reprend avec le mot « Côte d'Azur »	PA → PR
34	6,4"	Antibes, la Côte d'Azur ; vue sur les toits ;	---	Ma (off) : « Voilà la Côte : Juan, Nice, Cannes et Antibes »	Musique française	PG puis Pa en bas sur les toits (PE)
35	4,1"	La chambre à coucher ;	Di et Ma à la fenêtre pour regarder dehors (même perspective que plan 33) ; Elles se tourment et sortent de la chambre ;	Ma : « Maintenant nous allons voir la cuisine »	<i>Ibid.</i>	PR
36	5,3"	La salle de bain : Diouana habillée en vêtements africains, avec une perruque européenne (cheveux raides) et un bandeau ;	Di est en train de laver la baignoire ;	---	Musique africaine traditionnelle ;	PR
37	8,1"	<i>Ibid.</i>	Di lave la baignoire puis le miroir du lavabo ;	---	<i>Ibid.</i>	PA, CPo (caméra fixée sur Di), à la fin GP (on voit

						son visage dans le miroir)
38	2"	<i>Ibid.</i>	Di lave le miroir ;	--	<i>Ibid.</i>	GP (sur son visage) puis fondu-enchaîné ;
39	23"	Di (avec sa robe blanche à pois noirs) dans la chambre à coucher, assise sur le lit (le lit a une couverture avec des motifs africains ; mais à part du lit, la chambre est blanche, aucune décoration) ;	Diouana fait le lit, s'assoit sur le lit pour mettre ses chaussures européennes ; après, elle se lève pour mettre son collier et ses boucles d'oreilles, puis elle sort de la chambre ;	---	<i>Ibid.</i>	PA, la caméra suit ses mouvements ; Pa D à G quand Di sort du champ ;
40	3,5"	La cuisine (très propre, très claire) ;	Di fait la vaisselle, monologue intérieur ;	Di (voix intérieure) : « La cuisine, la salle de bain, la chambre à coucher, le salon... » ;	<i>Ibid.</i>	GP
41	6,3"	La cuisine ;	Di fait la vaisselle, monologue intérieur ;	« ... Je ne fais que ça. Je ne suis pas venue en France pour ça. Comment sont les gens ici ? ... »	<i>Ibid.</i>	PA
42	1,8"	La cuisine, on voit la vaisselle (GP) ;	<i>Ibid.</i>	« ... Toutes les portes sont fermées, jour et nuit... »	<i>Ibid.</i>	GP
43	6"	La cuisine : le lavage ; une table à repasser est appuyée contre le mur ;	Di en train de laver une chemise blanche à la main ; monologue intérieur ;	« ... Nuit et jour. Je suis venue pour m'occuper des enfants. Où sont-ils ? Pourquoi Madame me crie-t-elle tout le temps ?... »	<i>Ibid.</i>	PA

44	1,4"	La cuisine, le lavage : on voit également un séchoir au plafond ;	<i>Ibid.</i>	« ...Je ne suis pas cuisinière... »	<i>Ibid.</i>	Plan plus rapproché
45	11,6"	<i>Ibid.</i> , Di par derrière ;	Di pend le linge sur le séchoir et le remonte au plafond ;	« ...ni femme de ménage. »	<i>Ibid.</i>	PA
46	26,2"	Le salon : Di passe la serpillière (le sol a des rayures, noir et blanc) ;  Di avec le tablier et Ma en face d'elle dans le salon ;	Di passe la serpillière, « Madame » la joint ;  Ma sort du champ et Di continue à passer la serpillière ; Ma revient avec un tablier dans la main ;  Elle met le tablier à Di ;	Ma : « Diouana, tu n'es pas à la noce ! Ça fait trois semaines que tu es habillée comme ça. Enfin, changes tes tenues !... »  « ...Justement, j'avais acheté ce tablier pour toi »  « ... Tourne-toi... Nous avons du monde à déjeuner... »	<i>Ibid.</i>	PM
47	0,8"	« Madame » dans le salon, vis-à-vis de Di ;	Ma donne un ordre à Di (la caméra est fixé sur Ma) ;	« ...Prépare nous un bon riz au maffé <sup>357</sup> » ;	<i>Ibid.</i>	GP
48	9"	Le salon : Di continue à passer la serpillière ;	Ma sort du champ ; Di continue le ménage, prend le seau et sort aussi du champ ;	---	<i>Ibid.</i>	PA fondu au noir
49	26,6"	La cuisine, préparation du repas du soir ;	Di en train de préparer le riz, monologue intérieur ;	Di (voix intérieure) : « Pourquoi ce tablier ? Qu'est-ce que je suis ici ? J'ai jamais été cuisinière. Pourquoi Madame veut-	<i>Ibid.</i>	PA

<sup>357</sup> Un repas simple et bon marché au Sénégal : une sauce d'arachide, épicée, avec du riz et de la viande.

				<p>elle manger du riz ? À Dakar, jamais le cuisinier de Madame n'a préparé de riz. Peut-être le riz de Dakar n'est pas pareil que le riz d'ici ? Je suis ici pour les enfants. Où sont les enfants ? Pourquoi Madame m'a-t-elle fait venir si les enfants ne sont pas avec elle ? Avec ce riz peut-être Madame me fera visiter la ville ?... »</p>		
50	21,5"	<p>Le salon : une grande table avec « Madame », « Monsieur » et quatre invités ; Di est la serveuse ; la porte de la cuisine se trouve en arrière-plan ;</p>	<p>Les visiteurs sont est en train de manger et de discuter ; Di sert le riz ;</p>	<p>« ...et me faire voir Cannes, Nice, Monte Carle. Nous nous promènerons pour voir les jolis magasins. Et quand Madame me donnera mon argent du mois, j'achèterai des jolies robes, des souliers, des tissus de soie et de belles perruques. Et je me ferai photographier sur la plage et j'enverrai la photo à Dakar et les autres crèveront de jalousie. J'espère qu'ils aiment mon riz. La sauce n'est pas trop relevée ?... »</p>	<i>Ibid.</i>	<p>fondue au noir PR sur les invités ; Di est en arrière-plan, on la voit sortant de la cuisine ;</p>

51	4,1"	Le salon : à la table ; « Monsieur » ;	« Monsieur » se sert un verre de vin  qu'il boit ensuite	« ... et si les enfants ne revenaient pas ? »  Voix féminine (off) : « Il est temps de goûter. C'est très bon, c'est très très fort mais bon »	<i>Ibid.</i>  La musique française reprend ;	PR
52	6,4"	Le salon : la table avec les invités ;	L'invitée I prend une assiette ;	Invitée I : « Merci. » Son voisin : « La vraie cuisine africaine préparée par la bonne ! » Voix (off) : « Voulez-vous passer le riz ? »	Musique française ;	PR
53	3,9"	<i>Ibid.</i>	L'invitée I prend une fourchette ;	Voix (off) : « Ça vous plaît ? » Invitée I : « Oui, c'est très bon. »	<i>Ibid.</i>	PR
54	3,3"	<i>Ibid.</i>	Ils mangent ;	---	<i>Ibid.</i>	PA
55	0,7"	Le salon : à la tête de la table : « Madame » ;	« Madame », assise, sonne une petite clochette ;	Ma : « Diouana ! »	<i>Ibid.</i>	PA
56	1,1"	La cuisine, Di. assise à la table de la cuisine ;	Di tourne la tête ;	--	<i>Ibid.</i>	PA
57	1,1"	Le salon : cf. plan 55 ;	« Madame » est assise à la table, elle a déposé sa clochette ;	Ma : « Apporte-nous du riz et du vin »	<i>Ibid.</i>	PA
58	3,9"	La cuisine, cf. plan 56 ;	Di assise, elle se lève, prend la bouteille de vin et sort à D du champ ;	Di soupire, puis voix intérieure : « Qu'est-ce qu'ils mangeront d'autre ces gens ? »	<i>Ibid.</i>	PA
59	6,9"	Le salon : cf. plan 55 ;	« Madame » est assise, elle sourit et remplit des assiettes ; Di passe avec la bouteille de vin ;	« ... Ils ne font que boire ».  Voix (off) : « Merci »	<i>Ibid.</i>	PA

				Voix (off) : « Un peu de sauce, s'il vous plaît » Voix (off) : « Elle est bonne, hein ? » Voix (off) : « Encore un peu... »		
60	4,6"	La cuisine ;	Di revient dans la cuisine ; elle sert le riz sur une assiette (avec ses mains) ;	On entend dans le fond des bribes de discussion sur Dakar et l'Afrique noire en général ;	<i>Ibid.</i>	PA
61	4,5"	<i>Ibid.</i>	Di. continue à servir le riz sur une assiette.	Voix (off) : « en Afrique, les indigènes ne mangent que de riz » Voix (off) : « Est-ce que ça fait grossir ? » Voix (off) : « J'espère que c'est aphrodisiaque ! »	<i>Ibid.</i>	GP (sur les mains de Di.)
62	3,6"	<i>Ibid.</i>	Di prend le riz et sort de la cuisine ;	Cf. plan 60 ;	<i>Ibid.</i>	PA
63	8,2"	Le salon : même perspective que plan 50 ;	Di arrive avec le plat de riz, le remet à « Madame » ; Di se tourne, se dirige vers la cuisine ;  Di se tourne ;	Ma : « Merci, Diouana. »  Invité II : « Vous me permettez, Mademoiselle... ? » « ... Je n'ai jamais embrassé une Négresse »	<i>Ibid.</i>	PA
64	2,4"	<i>Ibid.</i>	L'invité II embrasse Di ;	Voix (off) : « J'ai l'impression qu'elle n'est pas contente »	<i>Ibid.</i>	PR
65	1,2"	<i>Ibid.</i>	L'invité II s'assoit, « Madame » (à G du champ) observe	---	<i>Ibid.</i>	PA

			Diouana ;			
66	4,1"	La cuisine (cf. plan 56) ;	Di s'assoit à la table, se tient la tête entre les mains ;	---	<i>Ibid.</i>	PA
67	3,7"	Le salon (cf. plan 55) ;	« Madame se lève », elle se dirige vers la cuisine ;	Voix (off) : « Depuis leur indépendance, les Noirs ont perdu beaucoup de leur naturel »	<i>Ibid.</i>	PA, CPo (elle suit Ma)
68	3,5"	La cuisine (cf. plan 56) ;	Di est toujours assise dans la même position ; Ma arrive à sa G ;	Ma : « C'était pour rire qu'il t'a embrassé » « Ton riz était très bon. Je suis contente de toi ».	<i>Ibid.</i>	PA
69	2,5"	<i>Ibid.</i>	Di assise, Ma debout à la porte;	Ma: « Fais-nous un bon café »	<i>Ibid.</i>	PA CP (perspective de Di)
70	2,4"	<i>Ibid.</i>	Ma se tourne et sort de la cuisine ;	---	<i>Ibid.</i>	PA
71	2,6"	Dakar, un bidonville, rues de sable, murs de bois ; l'image est floue ; en avant, un petit garçon sénégalais qui porte un masque africain traditionnel (en bois) ;	Le garçon porte le masque ; Il se tourne et l'enlève ;	Voix (off) : « Peux-tu laisser ça ? »	Musique africaine traditionnelle ;	GP (image floue)
72	6,9"	<i>Ibid.</i> : au premier plan, l'enseignant (Sembène) est assis à une table ; il fume une pipe ; le garçon est à côté de lui ; derrière : murs (en bois) du quartier ;	L'enseignant à la table ; La porte derrière s'ouvre et Di sort en tenue africaine ;	Enseignant (En): « Ici, j'ai dit ! »	<i>Ibid.</i>	PM P (sur le garçon) puis CP (sur l'enseignant)
73	1"	<i>Ibid.</i> : l'enseignant ;	L'enseignant parle à Di ;	En: « Diouana, où vas-tu ? »	<i>Ibid.</i>	GP

74	2,6"	Cf. plan 72 ; en arrière-plan : Diouana ;	Diouana répond à la question, puis elle sort à G du champ ;	Di : « Chercher du travail... »	<i>Ibid.</i>	PA
75	5,2"	Diouana dans une rue de sable, les murs derrière,	Di part pour chercher du travail ;	Di (off) : « C'est ce matin là que tout commença. C'était à Dakar... »	<i>Ibid.</i>	PM, Pa D à G, caméra suit Di ;

### PARTIE III

Le spectateur vient de voir un article dans la rubrique « Faits divers » du journal avec le titre : « Jeune négresse se tranche la gorge dans la salle de bain de ses patrons ».

n° du plan	temps	Description du plan (personnages, lieux, décor)	Mouvement(s) dans le plan	Dialogues	Musique/ bruits	Caméra
1	3,5"	Le salon : trois chaises, une table de salon, à côté de la fenêtre ;	« Madame » tourne la tête à G ; regarde en bas ;	---	Musique française ;	PR
2	19,37"	Le salon : « Madame » (Ma) et « Monsieur » (Mo) ;	Ma prend une cigarette, elle veut l'allumer ; Mo dépose le journal, regarde Ma ; il se lève, dépose le journal sur la table et sort à G du champ ; Ma dépose la cigarette (qui n'est pas encore allumée), se lève et sort à D du champ ;	Mo : « Nous rentrons à Dakar »	<i>Ibid.</i>	Plan moins rapproché ;
3	5,4"	La salle de bains : la robe de chambre blanche de Diouana (Di) est accrochée au mur ;	Ma arrive, se dirige vers la robe de chambre, la décroche ; puis elle regarde en bas à sa G ;	---	<i>Ibid.</i>	PR
4	2"	La baignoire : propre, blanche ;	On voit la baignoire d'en haut (P) ;	---	<i>Ibid.</i>	GP P
5	3,5"	La chambre à coucher : le masque africain qui est placé sur une valise ;	On voit ces objets d'en haut (P) ;	---	<i>Ibid.</i>	CP P
6	18,5"	<i>Ibid.</i>	Mo se penche, prend le masque, la regarde, tourne la tête à G ; il se penche encore, prend la valise dans la main D, se tourne et quitte la chambre ; il dépose la valise devant la porte (Pa CP sur la valise) ;	---	<i>Ibid.</i>	PR – PA (la caméra est placée dans le salon) ;

7	24"	Le salon : Mo à D dans le champ avec le masque dans sa main ;	Ma arrive de la salle de bains avec la robe de chambre dans la main ; Mo se penche, dépose le masque et la valise ; il ouvre la valise, prend une photo dans la main sur laquelle on peut voir Di avec son petit ami ; il jette un regard à Ma qui ne réagit pas ; ensuite, il remet la photo ; Ma ajoute la robe de chambre ; Mo ferme la valise ;	Ma : « Il y a encore sa robe de chambre »	La musique arrête de jouer ;	Plan moins rapproché  Plan plus rapproché (caméra derrière Mo) ;  Fondu au noir ;
8	21,5"	Dakar, bidonville : on voit une passerelle de piétons qui relie un quartier avec l'autre ; Mo avec la valise et le masque (il porte une chemise blanche, ses lunettes de soleil) monte la passerelle ; des habitants du quartier autour de lui ;	Mo monte avec la valise et le masque la passerelle ; en haut, il sort à G du champ ;	---	Musique traditionnelle sénégalaise ; un chant (une griote ?) avec le tambour et une chorale ;	PM Pa de G à D ;
9	32,6"	<i>Ibid.</i> : puis dans les rues de sable ; plusieurs stands ; une foule, aucun Blanc à part Mo ;	Mo descend la passerelle, passe par deux stands, le masque dans la main G, la valise dans la main D ; il regarde à G et à D comme s'il cherchait quelque chose ; il s'arrête, cherche une note dans sa poche de chemise ; il la lit, regarde encore à G et à D ; remet la note ; reprend le masque et la valise (qu'il avait déposés avant) et continue à G ; les regards des habitants le suivent ;	---	<i>Ibid.</i>	PE, Pa

10	3"	Un marché du quartier, une foule : au premier plan, une vendeuse d'arachides avec ses enfants derrière son stand ;	La vendeuse parle à ses enfants ; puis elle tourne la tête à D pour regarder ;	---	<i>Ibid.</i>	PR
11	3,8"	Dans les rues (de sable) du quartier ; une foule d'habitants autour de lui ;	Mo continue sa route avec la valise et le masque dans les mains ;	---	<i>Ibid.</i>	PR (caméra fixée sur ses jambes et la valise)
12	9,1"	<i>Ibid.</i>	Comme dans plan 11 ; il regarde à G et à D, des habitants passent devant lui et le suivent avec leur regard, des hommes assis dans la rue devant des barraques ;	---	<i>Ibid.</i>	PA
13	19,4"	<i>Ibid.</i> , à côté des rails ; un groupe de jeunes passe de D à G ;	Mo passe un jeune homme assis sur un piquet en pierre et qui lit ; Mo se tourne, l'approche ; il lui montre la note ; le jeune homme le regarde, se lève et sort avec Mo du champ ;	Mo : « S'il vous plaît » Jeune homme : « Suivez moi ».	<i>Ibid.</i>	PM : Mo arrive à G, sort à D du champ ; Pa et PE à la fin ;
14	14,5"	Dans les rues de sable du quartier, des baraques, murs en bois ; l'école du quartier ; devant l'école : trois jeunes hommes sénégalais avec leurs livres qui étudient debout ;	Mo suit le jeune homme jusqu'à l'école ; le jeune homme entre et revient avec l'enseignant (En) (portant un boubou <sup>358</sup> ) ; Mo attend dehors, dépose la valise et le masque, essuie la sueur sur son visage ; un petit garçon arrive de D, il avance, regarde le masque ;	---	<i>Ibid.</i>	PM (CPo)

<sup>358</sup> Une longue tunique flottante, plus ou moins colorée, portée en Afrique noire.

15	5"	Devant l'école, cf. plan 14	En sort de l'école, la note dans sa main, il se tourne, regarde ses étudiants ;	En : « Les gars, voici... »	<i>Ibid.</i> Musique s'arrête	PA – PR (En avance vers la caméra)
16	1,3"	<i>Ibid.</i> : un des étudiants qui est à la D de l'En ;	L'étudiant regarde directement dans la caméra ;	En (off) : « ... le patron de Diouana »	---	GP
17	2,3"	<i>Ibid.</i> : un autre étudiant qui est à la G de l'En ;	L'étudiant regarde à D puis à G (là, où doit se trouver Mo) ;	---	---	GP
18	1,7"	<i>Ibid.</i> un troisième étudiant qui est également à G de l'En ;	L'étudiant regarde à G (il regarde Mo) ;	---	---	GP
19	2,5"	<i>Ibid.</i> : cf. plan 14 ; on voit également l'enseignant, « Monsieur » et le petit garçon ;	Le petit garçon regarde en bas, sur la valise ; Mo est à sa G ;	---	---	GP
20	2,5"	Cf. plan 14 : les étudiants ainsi que l'En (au premier plan) regardent tous à G (là où doit se trouver Mo) ;	Ils regardent...	En : « Venez... »	La musique africaine reprend ;	PR
21	12"	Les étudiants, Mo, l'En, la valise et le masque devant l'école ;	Mo reprend la valise et le masque ; il suit l'En à D (ils sortent du champ) ; le petit garçon suit, il marche à côté de Mo ;	« ... avec moi ».	<i>Ibid.</i>	Plan moins rapproché, Pa
22	8"	Une ruelle, entre les baraques ;	Mo suit encore l'En, à sa G marche le petit garçon ; Ils tournent à G à l'entrée d'une cabane ;	---	<i>Ibid.</i>	PM – PA
23	14,8"	Dans la cour intérieure d'une maison (« simple ») ; la mère de Di est assise par terre ; elle porte des vêtements africains ;	Le groupe entre dans la cour intérieure ; ils avancent et s'arrêtent devant elle ;	En : « Mère, voici le patron de Diouana... »	La musique s'arrête ;	PA-PM, Pa de D (PA) à G (PM)

24	6,5"	Le lieux : <i>ibid.</i>	Mo se penche, cherche l'argent dans sa poche de chemise, il le compte ;	« ... Monsieur, voici la mère de Diouana ».	---	PA
25	1,9"	<i>Ibid.</i>	Mo offre l'argent à la mère ;	Mo : « C'est pour vous, prenez »	---	PA (la perspective a changé ; on voit avec les yeux de la mère)
26	2,7	<i>Ibid.</i>	Mo tient l'argent dans la main ; la mère se lève ; se met debout ;	Mo : « Prenez ! »	---	PA (on voit tout le groupe)
27	2"	<i>Ibid.</i>	La mère le regarde, sans réaction dans son visage ;	---	---	PR sur le visage de la mère ;
28	1,7"	<i>Ibid.</i>	Mo tient toujours les billets dans la main ;	Mo : « Prenez ! »	---	PA (perspective de la mère)
29	2,4"	<i>Ibid.</i>	Comme plan 27 ;	Mo : « C'est pour vous »	---	PR
30	4,4"	<i>Ibid.</i>	Mo tient les billets dans la main ; la mère tourne le dos à Mo et sort du champ ;	Mo : « Prenez ! »	La musique africaine reprend ;	Plan moins rapproché (on voit tout le groupe)
31	2,9"	<i>Ibid.</i>	Mo suit la mère avec son regard ;	En (off) : « Elle ne veut pas. Gardez votre argent » ;	<i>Ibid.</i>	GP (sur le Mo)
32	2,7"	L'entrée de la maison de la mère ;	La mère entre dans la maison, disparaît du champ ;	---	---	PM
33	6,2"	La cour intérieure, même décor comme dans le plan 23 ;	En suit la mère avec son regard, puis il regarde Mo ; il jette la note par terre, regarde encore une fois Mo, se tourne et sort du	---	---	Plan moins rapproché

			champ ; Mo tient toujours les billets dans la main, il le suit lentement ;		La musique africaine reprend	
34	11"	<i>Ibid.</i>	Le petit garçon le suit avec son regard ; puis il prend le masque placé sur la valise et le met sur son visage ; il suit les autres ;	---	<i>Ibid.</i>	PM
35	9"	La ruelle de sable devant la maison ; Mo et le petit garçon prennent le même chemin ; Mo toujours devant ;	Mo s'arrête pour un instant pour remettre les billets dans sa poche ; il se tourne ; le petit garçon sort de la cour intérieure, il le suit avec le masque sur le visage ;	---	<i>Ibid.</i>	PM – GP
36	12"	<i>Ibid.</i>	Mo devant, le petit garçon avec le masque le suit ; Mo se tourne deux fois ;	---	<i>Ibid.</i>	PM Fondu au noir
37	3,5"	Devant l'église, décor cf. plan 14 ;	Le groupe d'étudiants et l'enseignant les suivent du regard ;	---	<i>Ibid.</i>	PA
38	9,2"	Les rails, la foule, le marché ;	Le petit garçon suit toujours Mo ; Mo se tourne ;	---	<i>Ibid.</i>	PE
39	1,79	Une grande rue du quartier ;	Le petit garçon avec le masque (suit Mo) ;	---	<i>Ibid.</i>	GP un peu P
40	3,6	<i>Ibid.</i>	Mo avec les mains dans les poches, marche plus vite, se tourne, se tourne encore ;	---	<i>Ibid.</i>	PA
41	2,7"	<i>Ibid.</i>	Le petit garçon tenant le masque avec les deux mains sur son visage suit encore Mo ;	---	<i>Ibid.</i>	PR
42	4,2"	<i>Ibid.</i>	Mo court, il se tourne ;	---	<i>Ibid.</i>	PA
43	3,8"	<i>Ibid.</i>	Cf. plan 41	---	<i>Ibid.</i>	GP un peu P

44	7"	La passerelle de piétons ;	Mo prend la passerelle ; en haut, il se tourne ; le petit garçon avec le masque le suit ; Mo se tourne encore ;	---	<i>Ibid.</i>	PM
45	3,8"	<i>Ibid.</i>	Le petit garçon avec le masque suit sur la passerelle	---	<i>Ibid.</i>	GP (il se dirige vers la caméra, son visage est de plus en plus grand)
46	8,4"	Une grande rue (de sable) où est stationnée la voiture ; une foule ;	Mo arrive de G, il monte dans sa voiture ;	---	<i>Ibid.</i>	Plan moins rapproché
47	3,2"	Sur la passerelle ;	Le petit garçon avec le masque suit Mo avec son regard ;	---	<i>Ibid.</i>	GP
48	5"	Perspective du petit garçon qui se trouve sur la passerelle ;	On voit la grande rue et la voiture qui démarre et qui sort du champ ;	---	<i>Ibid.</i>	PE P
49	12,8"	Sur la passerelle ;	Le masque (PD) ; le petit garçon enlève le masque lentement ; il regarde (sans masque) dans la caméra ;	----	<i>Ibid.</i>	PD  Fondu au noir ;

Insertion : « Écrit et réalisé par Sembène Ousmane... »

## **BIBLIOGRAPHIE**

### Sur l'idéologie coloniale :

- ALCOCER, Catherine, « Synthèse » de Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELLIER (dir.), *Images et colonies : nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances*, Actes du colloque tenu à la Bibliothèque Nationale du 20 au 22 janvier 1993, Paris, ACHAC, 1993, p. 9-16.
- AGERON, Charles-Robert, *L'anticolonialisme en France de 1871 à 1914*, Paris, P.U.F., coll. « Dossiers Clio », 96 p.
- AGERON, Charles Robert *et al.* (dir.), *Histoire de la France coloniale : 1914-1990*, Paris, Armand Colin, vol. II, coll. « Histoires Colin », 1991, 654 p.
- BACHOLLET, Raymond *et al.*, *NégriPub : L'image des Noirs dans la publicité*, Paris, Éditions Somogy, 1992, 221 p.
- BLANCHARD, Pascal et Armelle CHATELLIER (dir.), *Images et colonies : nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances*, Actes du colloque tenu à la Bibliothèque Nationale du 20 au 22 janvier 1993, Paris, ACHAC, 1993, 157 p.
- BRUNSCHWIG, Henri, *Mythes et réalités de l'impérialisme colonial français 1871-1914*, Paris, Armand Colin, 1960, 204 p.
- CHENNTOUF, Tayeb, « Fictions et réalités de l'imaginaire colonial au Maghreb », dans Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELLIER (dir.), *Images et colonies : nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances*, Actes du colloque tenu à la Bibliothèque Nationale du 20 au 22 janvier 1993, Paris, ACHAC, 1993, p. 129-132.
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, « La colonisation française 1931-1939 », dans Charles Robert AGERON *et al.* (dir.), *Histoire de la France coloniale : 1914-1990*, Paris, Armand Colin, vol. II, coll. « Histoires Colin », 1991, p. 211-308.
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, « Apogée et crise coloniales », dans Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELLIER (dir.), *Images et colonies : nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances*, Actes du colloque tenu à la Bibliothèque Nationale du 20 au 22 janvier 1993, Paris, ACHAC, 1993, p. 27-32.
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, « Le postulat de la supériorité de la race blanche et de l'infériorité noire », dans Marc FERRO *et al.* (dir.), *Le livre noir du colonialisme : XVIe-XXe siècle : de l'extermination à la repentance*, Paris, Robert Laffont, 2003, p. 646-691.
- DAENINCKX, Didier, *Cannibale*, Lagrasse, Verdier, 1998, 93 p.

- FERRO, Marc, *Histoire des colonisations : des conquêtes aux indépendances XIIIe-XXe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1994, 345 p.
- FERRO, Marc *et al.* (dir.), *Le livre noir du colonialisme : XVIe-XXe siècle : de l'extermination à la repentance*, Paris, Robert Laffont, 2003, 843 p.
- FIELDHOUSE, David Kenneth, *Les empires coloniaux à partir du XVIIIe siècle*, Montréal, Bordas, coll. « Histoire universelle », n° 29, 1973, p. 319.
- FUCHS, Günther et Hans HENSEKE, *Das französische Kolonialreich*, Berlin, VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1987, 224 p.
- GOLDMANN, Stefan, « Zur Rezeption der Völkersausstellung um 1900 », dans Hermann POLLIG (dir.), *Exotische Welten, Europäische Phantasien*, Stuttgart, Cantz, 1987, p. 88-93.
- HAMMER, Karl, *Weltmission und Kolonialismus. Sendungsideen des 19. Jahrhunderts im Konflikt*, 1<sup>e</sup> éd., München, Kösel, 1978, 348 p.
- LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 125, 1988 [1934], 655 p.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, *La Conquête de l'espace public colonial : Prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse à l'époque coloniale (1900-1960)*, Québec/Frankfurt, Nota Bene/IKO-Verlag, coll. « Studien zu den frankophonen Literaturen außerhalb Europas », n° 7, 272 p.
- MARSEILLE, Jacques, *Empire colonial et capitalisme français. Histoire d'un divorce*, Paris, Éditions Albin Michel, 1984, 461 p.
- MEYNIER, Gilbert, « Volonté de propagande ou inconscient affiché? Images et imaginaire coloniaux français dans l'entre-deux-guerres », dans Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELIER (dir.), *Images et colonies : nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances*, Actes du colloque tenu à la Bibliothèque Nationale du 20 au 22 janvier 1993, Paris, ACHAC, 1993, p. 41-48.
- MBEMBE, Achille, « Regard d'Afrique sur l'image et l'imaginaire colonial », dans Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELIER (dir.), *Images et colonies : nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances*, Actes du colloque tenu à la Bibliothèque Nationale du 20 au 22 janvier 1993, Paris, ACHAC, 1993, p. 133-137.
- RUSCIO, Alain, *Le crédo de l'homme blanc : regards coloniaux français XIXe-XXe siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995, 409 p.
- THOBIE, Jacques, « Le bilan colonial en 1914 », dans Charles Robert AGERON *et al.* (dir.), *Histoire de la France coloniale : 1914-1990*, Paris, Armand Colin, vol. II, coll. « Histoires Colin », 1991, p. 5-68.

**Sur le cinéma (ouvrages généraux) :**

- ARMES, Roy, *Third World Cinema and the West*, Berkeley, University of California Press, 1987, 381 p.
- ARMES, Roy et Lizbeth MALKMUS, *Arab & African Film Making*, Londres et New Jersey, Zed Books, 1991, 264 p.
- BACHY, Victor, « Survol des cinémas noirs », dans Centre d'étude sur la communication en Afrique (C.E.S.C.A.), *Camera nigra : Le discours du film africain*, Bruxelles/Paris, OCIC/l'Harmattan, coll. « Cinémédia : Cinémas d'Afrique noire », n° 7, 1984, p. 13-21.
- BARLET, Olivier, *Les cinémas d'Afrique noire: le regard en question*, Paris, l'Harmattan, coll. « Images plurielles », 351 p.
- BARLET, Olivier (interview avec Youssef EL FTOUH), « Ce que filmer veut dire », dans *L'image de l'Autre*, Paris, l'Harmattan, coll. « Africultures », n° 3, décembre 1997, 95 p.
- BACHY, Victor, *Pour une histoire du cinéma africain*, Bruxelles, OCIC, coll. « Cinémédia. Cinémas d'Afrique noire », hors série, 1987, 69 p.
- BERG, Jan, « 'Der Beute Gestus': Dokumentarische Exotik im Film » dans Thomas KOEBNER et Gerhart PICKERODT (dir.), *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*, Frankfurt, Athenäum, 1987, p. 345-362.
- BOTTÉAN, Christophe, « Cinéma d'Afrique noire ou le talent sans moyens », dans *Cinéma*, Paris, Éditions Temps Libres, n° 590, septembre 1997, 35 p.
- BOULANGER, Pierre, *Le cinéma colonial : de 'L'Atlantide' à 'Lawrence d'Arabie'*, Paris, Éditions Seghers, coll. « Cinéma 2000 », 1975. 291 p.
- BRAHIMI, Denise, *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris, Nathan, coll. « Cinéma », n° 128, 1997, 128 p.
- BRESCHAND, Jean, *Le documentaire : l'autre face du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma en coopération avec SCÉRÉN-CNDP, coll. « Les petits cahiers », 96 p.
- DALLET, Sylvie, « Filmer les colonies, filtrer le colonialisme », dans Marc FERRO *et al.* (dir.), *Le livre noir du colonialisme : XVIe-XXe siècle : de l'extermination à la repentance*, Paris, Robert Laffont, 2003, p. 702-725.
- GARDIES, André, *Cinéma d'Afrique noire francophone : l'espace-miroir*, Paris, l'Harmattan, 1989, p. 191 p.
- LEPROHON, Pierre, *L'exotisme et le cinéma : Les « chasseurs d'images » à la conquête du monde...*, Paris, Éditions J. Susse, 1945, 301 p.

- LEQUERET, Élisabeth, *Le cinéma africain : Un continent à la recherche de son propre regard*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits cahiers », 2003, 96 p.
- MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval (Québec), Les 400 coups, coll. « Cinéma », 1997, 351 p.
- MINAS, Günter, « Projektionen der Phantasie. Exotik im europäischen und amerikanischen Kino », dans Hermann POLLIG (dir.), *Exotische Welten, Europäische Phantasien*, Stuttgart, Cantz, 1987, p. 210-219.
- NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de la réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 347 p.
- OMS, Marcel, « L'imaginaire colonial au cinéma », dans Pascal BLANCHARD et Armelle CHATELIER (dir.), *Images et colonies : nature, discours et influence de l'iconographie coloniale liée à la propagande coloniale et à la représentation des Africains et de l'Afrique en France, de 1920 aux Indépendances*, Actes du colloque tenu à la Bibliothèque Nationale du 20 au 22 janvier 1993, Paris, ACHAC, 1993, p. 103-107.
- PIAULT, Marc Henri, *Anthropologie et Cinéma : passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Cinéma », 2000, 285 p.
- STEFANSON, Blandine, « L'état de la recherche sur les cinémas d'Afrique », dans *Cinémas d'Afrique noire*, Paris, Notre Librairie, coll. « Revue des littératures du Sud », n° 149, octobre-décembre 2002, p. 44-49.
- TESHOME, Gabriel H., *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, 147 p.
- THOMPSON, Christopher W. (dir.), *L'Autre et le sacré : surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris, l'Harmattan, 1995, 460 p.
- UKADIKE, Frank, « African Films : A Retrospective and a Vision for the Future », dans FEPACI, Fédération Panafricaine des Cinéastes, *L'Afrique et le centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema*, Paris et Dakar, Présence Africaine, 1995, p. 47-63.
- VIEYRA, Paulin Soumanou, *Le cinéma africain – des origines à 1973*, Paris, Présence africaine, vol. I, 1975, 440 p.

### **Sur le cinéma de Jean Rouch :**

- BARONCELLI, Jean de, « La pyramide humaine », *Le Monde* (Paris), 27 avril, 1961, s.p.
- BENSMAÏA, Réda, « Jean Rouch ou le cinéma de la cruauté », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch un griot gaulois*, Paris, l'Harmattan, coll. « CinémAction », n° 17, 1982, p. 50-58.

- CERVONI, Albert, « Jean Rouch – Sembène Ousmane : ‘comme des insectes’ », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch, un griot gaulois*, Paris, l’Harmattan, coll. « CinémAction », n° 17, 1982, p. 77-78.
- CERVONI, Albert, « Chronique sur un griot gaulois », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch : un griot gaulois*, Paris, l’Harmattan, coll. « CinémAction », n° 17, 1982, p. 108-110.
- COLLEYN, Jean-Paul, « Il faut décroiser le genre ! », dans Guy HENNEBELLE (dir.), *Demain, le cinéma ethnographique ?*, Condé-sur-Noireau, Corlet, Courbevoie, Télérama, coll. « CinémAction », n° 64, 1992, p. 26-39.
- COLLEYN, Jean-Paul, « Jean Rouch, 54 ans sans trépied », dans Guy HENNEBELLE (dir.), *Demain, le cinéma ethnographique ?*, Condé-sur-Noireau, Corlet, Courbevoie, Télérama, coll. « CinémAction », n° 64, 1992, p. 40-50.
- FELD, Steven (dir.), *Ciné-Ethnography*, Londres et Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Visible Evidence », n° 13, 2003, 400 p.
- HAFFNER, Pierre, « Jean Rouch jugé par six cinéastes d’Afrique noire », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch un griot gaulois*, Paris, l’Harmattan, coll. « CinémAction », n° 17, 1982, p. 62-76.
- HAFFNER, Pierre, « Rouch et les autres (Questions de méthode) », *Revue de l’Institut de sociologie* (Université libre de Bruxelles), vol. 3-4, 1994, p. 95-111.
- HENNEBELLE, Guy, « Jean Rouch et l’éthique du cinéma ethnographique », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch : un griot gaulois*, Paris, l’Harmattan, coll. « CinémAction », n° 17, 1982, p. 47-49 (première publication de l’entretien dans *L’Afrique littéraire et artistique*, n° 10, avril 1970).
- HENNEBELLE, Guy *et al.*, « Conclusion (un peu) polémique : cinéma ethnographique et cinéma d’intervention sociale : des frères ennemis ? », une table ronde avec Jean Rouch dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch : un griot gaulois*, Paris, l’Harmattan, coll. « CinémAction », n° 17, 1982, p. 165-175.
- HENNEBELLE, Guy (dir.), *Demain, le cinéma ethnographique ?*, Condé-sur-Noireau, Corlet, Courbevoie, Télérama, coll. « CinémAction », n° 64, 1992, 202 p.
- HOHENBERGER, Eva, *Die Wirklichkeit des Films : Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*, Hildesheim, Zurich et New York, Georg Olms Verlag, coll. « Studien zur Filmgeschichte », n° 5, 1988, 387 p.
- LOURDOU, Philippe, « ‘Mettre en circulation des objets inquiétants’ : ethnographie et surréalisme », dans Christopher W. THOMPSON (dir.), *L’Autre et le sacré : surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris, l’Harmattan, 1995, p. 307-314.

- MARTIN, Marcel, « Jean Rouch et la mémoire africaine », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch : un griot gaulois*, Paris, l'Harmattan, coll. « CinémAction », n° 17, 1982, p. 92-96.
- MARTIN, Marcel, « L'expérience fascinante de *La pyramide humaine* », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch : un griot gaulois, op.cit.*, p. 122-123.
- NEUMANN, Amélie et Denyse de SAIVRE, « Jean Rouch : un entretien », *Recherche, pédagogie et culture*, s.l., Vol. III, n° 17-18, mai-août 1975. (extraits reproduits dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch : un griot gaulois*, Paris, l'Harmattan, coll. « CinémAction », n° 17, 1982, p. 40).
- PRÉDAL, René (dir.), *Jean Rouch un griot gaulois*, Paris, l'Harmattan, coll. « CinémAction », n° 17, 1982, 191 p.
- PRÉDAL, René, « Rouch d'hier à demain », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch : un griot gaulois*, Paris, l'Harmattan, coll. « CinémAction », n° 17, 1982, p. 6-14.
- PRÉDAL, René (dir.), *Jean Rouch ou le ciné-plaisir*, Condé-sur-Noireau, Corlet, Courbevoie, Télérama, coll. « CinémAction », n° 81, 1996, 239 p.
- ROUCH, Jean, « La pyramide humaine (scénario) », dans *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 112, 1960, p. 15-27.
- ROUCH, Jean, « Jean Rouch erzählt », *Filmkritik*, München, Filmkritiker-Kooperative, n° 253, 1978, p. 5-33.
- ROUCH, Jean, « La caméra et les hommes », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch : un griot gaulois*, Paris, l'Harmattan, coll. « CinémAction », n° 17, 1982, p. 41-44 (première publication en 1973).
- ROUCH, Jean, « The Situation and Tendencies of the Cinema in Africa », dans Steven FELD (dir.), *Ciné-Ethnography*, Londres et Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Visible Evidence », n° 13, 2003, p. 47-86.
- ROUCH, Jean dans une interview avec Enrico FULCHIGNONI, « Ciné-Anthropology », dans Steven FELD (dir.), *Ciné-Ethnography*, Londres et Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Visible Evidence », n° 13, 2003, p. 147-187.
- SCHEINFEIGEL, Maxime, « *Moi, un Noir*. Découpage intégral et dialogues in extenso », *l'Avant-scène du cinéma*, Paris, n° 265, 1981, p. 7-36.
- SCHEINFEIGEL, Maxime, « *Moi, un Noir* ou directement la fiction » dans Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherches sur l'expression contemporaine, Université de Saint-Étienne, *Cinéma et Réalités*, Actes du colloque *Cinéma et Réalités* tenu les 5 et 6 février à Saint-Étienne, coll. « Travaux », Travaux-C.I.E.R.E.C. », Saint-Étienne, 300 p.

STOLLER, Paul, *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, 247 p.

STOLLER, Paul, « Artaud, Rouch et le cinéma de la cruauté », dans Christopher W. THOMPSON (dir.), *L'Autre et le sacré: surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris, l'Harmattan, 1995, p. 315-332.

### Sur le cinéma Ousmane Sembène :

CERVONI, Albert, « Jean Rouch – Sembène Ousmane : ‘comme des insectes’ », dans René PRÉDAL (dir.), *Jean Rouch, un griot gaulois*, Paris, l'Harmattan, coll. « CinémAction », n° 17, 1982, p. 77-78.

CHAM, Mbye B., « Les œuvres de Ousmane Sembène », dans FESPACO, *Tradition orale et nouveaux médias*, Bruxelles, OCIC/FESPACO, coll. « Cinémédia : cinémas d'Afrique noire », 1989, p. 171-189.

GADJIGO, Samba *et al.* (dir.), *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993, 123 p.

HUG, Heinz, « ‘Vom alltäglichen Leben des Volkes und seiner Größe sprechen’: Der Schriftsteller und Filmemacher Ousmane Sembène », Papa Samba DIOP *et al.* (dir.), *Ousmane Sembène und die senegalesische Erzählliteratur*, München, Edition Text + Kritik, coll. « Schreiben andernorts », 1994, p. 53-147.

MARCORELLES, Louis, « Ousmane Sembène : romancier, cinéaste, poète », *Les lettres françaises*, Paris, 6 avril 1967.

PETTY, Sheila (dir.), *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembene*, Westport/Connecticut, Praeger, 1996, 186 p.

PETTY, Sheila, « Ousmane Sembene: Filmography », dans Sheila PETTY (dir.), *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembene*, Westport (Connecticut), Praeger, 1996, p. 154-158.

PFUFF, Françoise, *The Cinema of Ousmane Sembene: A Pioneer of African Film*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, coll. “Contributions in Afro-American and African studies”, n° 79, 1984, 207 p.

PFUFF, Françoise, « The Uniqueness of Ousmane Sembène’s Cinema », dans GADJIGO, Samba *et al.* (dir.), *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993, p. 14-21.

ROPARS-WUILLEUMIER, M. C., « À propos du cinéma négro-africain : la problématique culturelle de *La noire de...* », dans *Colloque sur littérature et esthétique négro-africaine* (ILENA), colloque tenu en 1974 à Abidjan, Côte d'Ivoire, Abidjan, Les Nouvelles éditions africaines, 1979, p. 291-299.

SCHEINFEIGEL, Maxime, « La narration dans 'Borom sarret' », mémoire de maîtrise, sous la direction de Michel MARIE, DERCAV, Paris III, 1978, 100 p.

(SEMBÈNE, Ousmane, *Voltaïque : La noire de... (nouvelles)*, Paris, Présence Africaine, 1962.)

SEMBÈNE, Ousmane « L'image cinématographique et la poésie en Afrique » [1964], dans Paulin Soumanou VIEYRA, *Sembène Ousmane: cinéaste : première période 1962-1971*, Paris, Présence Africaine, 1972, p. 165-173.

SEMBÈNE, Ousmane, « Ainsi parle Sembène... », dans *Cinemas d'Afrique noire*, Paris, Notre Librairie, coll. « Revue des littératures du Sud », n° 149, octobre – décembre 2002, p. 41-42.

VIEYRA, Paulin Soumanou, (dir.) *Sembène Ousmane: cinéaste : première période 1962-1971*, Paris, Présence Africaine, 1972, p. 245 p.

#### **Ouvrages et articles généraux (théorie, critique cinématographique et littéraire, etc.) :**

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, 142 p.

BRAUNER, Siegmund, « Urbanisierungsprozesse in Afrika und ihre Auswirkungen auf die Entwicklung der sprachlichen Situation », dans Dmitrij Alekseevič OLDEROGGE et Siegmund BAUER (dir.), *Sozialer Wandel in Afrika und die Entwicklung von Formen und Funktionen afrikanischer Sprachen*, Berlin, Akademie der Wissenschaften der DDR, coll. « Linguistische Studien », n° 64, 1980, p. 32-91.

BETI, Mongo et Odile TOBNER (dir.), *Dictionnaire de la Négritude*, Paris, l'Harmattan, 1989, 245 p.

CERVELLO, Mariella Villasante, « La Négritude: une forme de racisme héritée de la colonisation française ? Réflexions sur l'idéologie négro-africaine en Mauritanie », dans Marc FERRO *et al.* (dir.), *Le livre noir du colonialisme : XVIe-XXe siècle : de l'extermination à la repentance*, Paris, Robert Laffont, 2003, p. 726-761.

DACRAENE, Philippe, « Léopold Sedar Senghor et la Négritude », dans Simone DREYFUS et Edmond JOUVE (dir.), *Les écrivains de la négritude et de la créolité*, Actes du 3<sup>e</sup> Colloque international francophone du Canton de Payrac organisé par l'Association des écrivains de la langue française (A.D.E.L.F.) au Roc (Lot), du 2 au 5 septembre 1993, Paris, Sepeg, vol. III, 1994, p. 33-43.

DELAFOSSÉ, Maurice, *Les Nègres*, Paris, Rieder, 1927, 80 p.

FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002 [1961], 311 p.

FROBENIUS, Leo, *Histoire de la civilisation africaine*, 3<sup>e</sup> édition dans sa traduction française, Paris, Gallimard, 1936, 370 p.

- HUGHES, Langston, « The Negro Speaks of Rivers » dans *Selected Poems of Langston Hughes*, Londres, Serpent's Tail, 1999 [1959], 297 p.
- KESTELOOT, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, coll. « Universités francophones. Histoire littéraire de la francophonie », 2001, 386 p.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, *Schrift, Buch und Lektüre in der französischsprachigen Literatur Afrikas : Zur Wahrnehmung und Funktion von Schriftlichkeit und Buchlektüre in einem kulturellen Epochenumbruch der Neuzeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1990, 347 p.
- MANCERON, Gilles, « Segalen et l'exotisme », préface de Victor SEGALEN, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers (notes)*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, coll. « Explorations », n° 9, 1978, p. 7-30.
- MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985 [1957], 163 p.
- MEMMI, Albert, *L'homme dominé : le noir, le colonisé, le prolétaire, le juif, la femme, le domestique*, Paris, Gallimard, 1986 [édition révisée et corrigée], 224 p.
- METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, Paris, Union Générale d'éditions, 1977, 370 p.
- PIRIOU, Anne, « Indigénisme et changement social », dans Anne PIRIOU et Emmanuelle SIBEUD (dir.), *L'africanisme en question*, Paris, Centre d'études africaines/École des hautes études en sciences sociales, coll. « Dossiers africains », 1997, s.p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Orphée noir*, dans Léopold Sédar SENGHOR, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Quadrige/PUF, 2001 (6<sup>e</sup> édition) [1948], p. IX-XLIV.
- SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers (notes)*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, coll. « Explorations », n° 9, 1978, p. 74.
- SENGHOR, Léopold Sédar, *Hosties noires*, Paris, Seuil, 1946, 93 p.
- SENGHOR, Léopold Sédar, *Liberté 1 : Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964, 445 p.
- TÉTU, Michel, « Léon-Gontran Damas: demain, la Négritude », dans Simone DREYFUS et Edmond JOUVE (dir.), *Les écrivains de la négritude et de la créolité*, Actes du 3<sup>e</sup> Colloque international francophone du Canton de Payrac organisé par l'Association des écrivains de la langue française (A.D.E.L.F.) au Roc (Lot), du 2 au 5 septembre 1993, Paris, Sepeg, vol. III, 1994, p. 95-106.

WOLFF, H. Ekkehard, « Language and society », dans Bernd HEINE et Derek NURSE (dir.), *African Languages. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 298-347.

### Quelques films cités :

*Au pays des mages noirs* (1946-1947), Jean ROUCH (dir.), N/B, 12 min., gonflé en format 35 mm, Les Actualités Françaises, dans *Jean Rouch : premier film : 1947/1991*, (1991) (Dominique DUBOSC (dir.) (sur une idée de Jean Rouch), 26 min., VHS, Kino Films, dist. La huit.

*Jean Rouch : premier film : 1947/1991*, (1991) Dominique DUBOSC (dir.) (sur une idée de Jean Rouch), 26 min., VHS, Kino Films, dist. La huit.

*Amadou Hampâté Bâ* (1969), Ange CASTA et Enrico FULCHIGNONI (dir.), couleur, 27 min., VHS, Stuttgart, HDF (Haus des Dokumentarfilms).

### Les films analysés :

#### Jean Rouch :

*Moi, un Noir (Treichville)* (1957), Jean ROUCH (dir.), couleur, 80 min, français, VHS, Paris, Films de la Pléiade (sorti en 1959).

*La pyramide humaine* (1958-1959), Jean ROUCH (dir.), couleur, 90 min., français, VHS, Paris, Films de la Pléiade (sorti en 1961).

#### Ousmane Sembène :

*Borom sarret* (1963), Ousmane SEMBÈNE (dir.), N/B, 18 min., français, sous-titrage anglais, dans : *Africa 95: Three African Shorts*, VHS, Argus Films et British Film Institute, coll. « Screen Griots : The Art & Imagination of African Cinema ».

*La noire de...*(1966), Ousmane SEMBÈNE (dir.), N/B, 60 min., français, sous-titrage anglais, 16 mm, co-production Domirev (Sénégal) et Les Actualités Françaises (France), dist. New Yorker Films (USA), AUDECAM (France) et Metro (UK) [visionné et analysé au Donnell Media Center de New York et à la cinémathèque du Ministère de la Coopération à Paris].