

Le cinéma africain face aux questions de restitution: représentation, décolonisation et reconstruction du patrimoine africain

DOGNON Elavagnon Dorothée

Enseignant-Chercheur

Maitre-Assitant

Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

Institut National des Métiers d'Art, d'Archéologie et de la Culture (INMAAC)

delavagnon@gmail.com

Résumé: Le combat pour la restitution, qui fut une longue marche commencée depuis les indépendances, a connu des effets tangibles, voire une accélération. Le présent article vise à explorer les liens étroits entre le cinéma et la question de la restitution voire la reconstruction de l'identité culturelle africaine. La méthodologie de cette étude combine donc l'analyse de contenu et l'analyse narrative, afin de fournir une compréhension complète des représentations cinématographiques des questions de restitution et de décolonisation. Les films sont analysés en termes de contenu et de narration, en évaluant la manière dont ils contribuent à la représentation des enjeux de restitution.

Les œuvres filmiques étudiés exposent le cinéma comme un outil puissant pour la décolonisation des imaginaires et la promotion de la restitution.

Mots clés: Cinéma, Décolonisation, Patrimoine Africain, Reconstruction, Restitution

African cinema facing questions of restitution: representation, decolonization and reconstruction of African heritage

Abstract : The fight for restitution, which was a long march that began since independence, has had tangible effects, even an acceleration after the report on the restitution. This article aims to explore the close links between cinema and the question of the restitution or even the reconstruction of African cultural identity. The methodology of this study therefore combines content analysis and narrative analysis, in order to provide a comprehensive understanding of cinematic representations of issues of restitution and decolonization. The films are analyzed in terms of content and narrative, evaluating the way in which they contribute to the representation of restitution issues. The film works studied expose cinema as a powerful tool for the decolonization of imaginations and the promotion of restitution.

Keywords: Cinema, Decolonization, African Heritage, Reconstruction, Restitution

Introduction

On assiste depuis quelques années à l'arrivée dans le domaine artistique, d'œuvres et de débats qui insistent sur la nécessité d'interroger la présence en Europe du patrimoine artistique et culturel des peuples africains. Ces discours contemporains ne se limitent pas seulement à la restitution des objets matériels, mais englobent également la réappropriation des récits et des symboles culturels. La demande d'un retour du patrimoine culturel matériel africain a été donc au cœur de la revendication postcoloniale : la restitution devient une question symbolique majeure de la justice culturelle postcoloniale, émanant des universités jusqu'aux discussions politiques.

On distinguera d'abord, parmi les dates qui ont été autant de jalons dans l'interminable marche vers ce retour, les années 1965-1966. Le combat pour la restitution fut une longue marche commencée au moins depuis les indépendances. Par ailleurs, cette marche qui semblait arrêtée après les années 1970 a connu cette fois-ci des effets tangibles et même une accélération après le rapport Sarr-Savoy¹ : d'abord un livre, publié par B. Savoy et F. Sarr (2018) « Restituer le patrimoine africain », montre la profondeur historique de cette marche; ensuite dans leur choix d'organiser chronologiquement les chapitres de ce chef d'œuvre, ces auteurs ouvrent leur livre sur le propos sonore de P. Joachim (1931-2012)² : ce dernier qui a écrit un éditorial retentissant dont le titre était un cri : « Rendez-nous l'art nègre ! ». B. Savoy indique que le contenu de cet éditorial a fait l'effet d'une « bombe » dans les « cercles des musées » européens, à une période où il s'agissait pour eux de se protéger des conséquences des décolonisations détenues en leur sein.

Ainsi les collections ethnographiques africaines amassées en Occident durant la période coloniale sont mises en cause par ce courant idéologique européen qui prônait leur restitution comme un acte qui contribuerait à « réparer l'histoire ». Le cinéma participe activement à cette dynamique en créant des représentations visuelles qui reflètent les revendications de restitution et de justice historique. Comme le note O. Sembène. (1988), « le cinéma est une arme, et l'Afrique doit l'utiliser pour se raconter elle-même, pour affirmer son identité et sa dignité ». Le cinéma, en tant qu'acteur majeur de la scène culturelle, participe non seulement à la sensibilisation du public, mais aussi à la création d'un espace de dialogue sur les enjeux de restitution et de justice culturelle. En ce sens, le cinéma africain devient un vecteur de transformation sociale, offrant des récits qui interrogent l'héritage colonial et valorisent la culture africaine sous ses multiples formes. Seulement, ces atouts sur le cinéma africain soulèvent une préoccupation : Comment le cinéma peut-il devenir un acteur essentiel dans des questions profondes qui englobent l'identité, la justice historique et la reconstruction des mémoires collectives ? Cette question principale suscite d'autres secondaires à savoir : Comment le cinéma peut-il aider à la restitution symbolique et à la réappropriation de l'histoire africaine ? Quelles diplomaties narratives et artistiques sont utilisées par les cinéastes africains pour représenter ces enjeux ? Quels sont les défis auxquels sont confrontés les réalisateurs africains dans la représentation des questions de restitution ?

Pour répondre à ces questions, l'objectif global vise à explorer les liens étroits entre le cinéma et la question de la restitution, voire la reconstruction de l'identité culturelle africaine. De cet objectif général découlent des objectifs spécifiques ci-après :

- Repérer les éléments sémantiques des films ;

¹ Commandé par le président français Emmanuel Macron après son désormais célèbre discours à Ouagadougou.

² Un poète et journaliste béninois dans le numéro de janvier 1965 du magazine mensuel *Bingo*.

- Faire une analyse narratologique de ces films qui ont peint la décolonisation et la reconstruction des identités africaines ;
- Identifier les défis auxquels sont confrontés les réalisateurs africains dans la représentation des questions de restitution.

1. Méthodologie

Les idées contenues dans cet article sont distillées à partir de l'analyse de quelques films des cinéastes africains à l'exemple de « Camp de Thiaroye » (1988) de O. Sembène, "Lumumba" (2000) de R. Peck et « Afrique, je te plumerai » (1992) de J-M Téo. Cette analyse s'appuie d'abord et avant tout sur la Structure narrative, les stratégies de plaidoyer et mobilisation, les personnages, l'esthétique, le symbolique, les discours voire le contexte historique et politique des œuvres cinématographiques produites par ces cinéastes de renom.

En résumé, la méthodologie de cette étude combine donc l'analyse de contenu et l'analyse narrative, afin de fournir une compréhension complète des représentations cinématographiques des questions de restitution et de décolonisation. Les films sont analysés en termes de contenu et de narration, en évaluant la manière dont ils contribuent à la représentation des enjeux de restitution.

2. Résultats

Les résultats présentés ici s'appuient sur le « Camp de Thiaroye » (1988)³ de O. Sembène, "Afrique, je te plumerai" (1992)⁴ de J-M Téo et "Lumumba" (2000)⁵ de R. Peck. A travers leurs œuvres, ces cinéastes africains ont compris qu'ils ont un pouvoir à la fois collectif, politique et social mais aussi individuel ; ils sont en mesure d'enfermer, d'emprisonner celui ou celle qui se laisse prendre à leur jeu. A l'inverse, ils peuvent avoir la faculté de libérer, d'épanouir, en mettant en scène une diversité de métaphores culturellement comprises dans leurs films.

2.1. "Camp de Thiaroye" (1988) de O. Sembène

Dans Camp de Thiaroye, O. Sembène revient sur le massacre des tirailleurs sénégalais de 1944 démobilisés et revenus de la Seconde Guerre mondiale. En problématisant ces événements remarquables de l'histoire africaine, le film parcourt cette mémoire réprimée de l'historiographie franco-africaine et sert d'équilibre au récit communément développé sur cette tragédie. Motivée par une tentative de déterritorialisation cartésienne de l'histoire et de réhabilitation de la mémoire des tirailleurs sénégalais, cette prise de position marque une démarche de relecture et de réflexion qui enseigne la continuité de la violence coloniale entre la période de Vichy du maréchal Pétain et celle de la France libre du général de Gaulle.

Inscrit dans un style de déliaison mémorielle, le film de Sembène entre dans une dynamique de lutte pour la reconnaissance qui étend dans l'affrontement symbolique de certaines communautés autour d'enjeux mémoriels ou d'identité caractérisant les réactions contre le « déni

³ Explore les injustices subies par les tirailleurs sénégalais, mettant en avant les dynamiques de pouvoir colonial et la nécessité de restitution symbolique.

⁴ Dénonce le pillage culturel et la destruction de la mémoire collective africaine par les puissances coloniales.

⁵ Retrace la vie du leader congolais Patrice Lumumba, soulignant les enjeux de la décolonisation et de la réappropriation de l'histoire africaine.

de reconnaissance » (A. Honneth, 2000, p.187). La théorie de la conflictualité est harponnée d'une démarche d'appropriation mémorielle et identitaire de communautés dont l'image de soi ne se reflète pas dans les représentations faites sur elles. La reconnaissance implore un cadre de rééquilibrage et de « correction » des relations humaines et partant, favorise une approche de reconstruction identitaire dans les relations intersubjectives.

2.1.1. Déconstruction du récit colonial

Le film se fonde sur un évènement historique réel des tirailleurs formant le premier contingent de dix milles (10 000) soldats africains à être rapatriés des camps militaires allemands (J. Myron et *al.*, 1991, p.109). En effet, ces derniers attendent leurs primes de démobilisation que les autorités militaires leur avaient promis avant leur départ de la France. En dépit du fait que leur travail dans les camps et leur rémunération étaient prouvés, le commandement militaire refuse de payer, justifiant son attitude dilatoire par le fait que les soldats étaient revenus avec beaucoup d'argent d'origine douteuse. Ainsi, malgré la libération de la France et le changement de régime du gouvernement de Vichy, les soldats font le constat acerbe de la continuité du système d'exploitation coloniale et du racisme. Cette déception est d'autant plus grande que leurs camarades français démobilisés ont reçu leurs primes, leur paie rétroactive et leur économie. La situation s'alourdit quand le commandement décide de payer de moitié le taux de change. Indignés, les soldats refusent d'obéir à leurs supérieurs et prennent en otage le commandant Dagnan des forces françaises de l'Afrique-Occidentale Française (AOF). Ce dernier négocie sa libération en leur rassurant. Le camp est attaqué et il s'en suit une répression brutale contre les soldats désarmés. Le bilan officiel fait état de trente-cinq (35) morts et de plusieurs blessés.

L'intrigue du film est assez simple. Il s'agit d'un ensemble de faits survenus au camp produisant des brouilles entre les tirailleurs et les autorités militaires françaises. Ces tensions vont conduire les autorités à la décision d'assaillir le camp. L'accent est mis autant sur l'aspect des attitudes de l'administration coloniale et le racisme ambiant institutionnel qui prévaut dans le camp que sur la prise de conscience des tirailleurs de leur condition de colonisés abusés. En toile de fond de ces enjeux postcoloniaux, le film dément le silence coupable des autorités françaises et sénégalaises sur ce carnage. En privilégiant la recherche de stratégies discursives alternatives qui retracent la centralité des grands récits européens, O. Sembène accomode une critique qui considère les postulats coloniaux douteux (J-M. Moura, 1999, p.4). Le déplacement sémantique de la perspective du discours et la reconstruction d'une image de soi passent par la déconstruction du récit colonial dominant. Dans le film, les prises de parole et les différentes séquences sont ancrées dans ces enjeux.

2.1.2. Reconstructions mémorielles et mise en perspective identitaire

Si l'identité est une construction régulière de sa propre subjectivité charpentée par de différents éléments (mémoire, territorialité, communauté de valeurs, etc.), on remarque que, dans le film de O. Sembène, cette élaboration de l'interdépendance est d'autant plus marquée et défendue que les différents personnages s'expliquent selon une réappropriation des discours historiques ou des espaces géographiques et mémoriels. Les personnages sont enfermés dans des espaces qui les déterminent et participent à la détermination de leur identité. Cette situation crée deux camps, celui des Blancs et celui des Noirs ; chacun s'étendant aux espaces indiqués. Dès le début du récit, cette dichotomie est tracée par le capitaine Labrousse qui parle aux soldats-tirailleurs en mettant l'accent sur un « nous » pour la France et un « vous » pour les tirailleurs. Ils s'identifient au nom de leur pays ou de leur ville (Oubangui, Gabon, Niger,

Côte d'Ivoire). Ces territoires nationaux renforcent la représentation identitaire des tirailleurs qui, sous le poids de l'injustice, se rallient autour de ce qu'ils ont de commun : leur terre. Cet amarrage identitaire est raffermi par l'usage des langues nationales.

Les différents personnages parlent des langues illustrant le penchant culturel à une identité défendue. L'appartenance commune des tirailleurs est construite et façonnée à partir du sentiment d'asservissement qu'ils vivent, de leur histoire particulière et de leur « être africain » qu'ils revendiquent de différentes façons. Lorsque le sergent-chef Diatta est battu et séquestré, l'expression collective de leur appartenance devient un cri de ralliement qui les distingue des Noirs Américains. L'un des personnages tirailleurs ne cesse pas d'accentuer sur : « Nous tous un, combattants tous un... tirailleurs tous un ». Le capitaine Labrousse affirme dans la même veine que les Blancs sont d'un côté et les Nègres, de l'autre. Cette identité partagée est d'autant plus mise en exergue que le penchant des personnages à la figure de tirailleurs est souvent réaffirmé dans des moments difficiles.

Ces souvenirs révoltants, partagés par l'ensemble des tirailleurs, apportent une déconsidération sur tous les discours totalisants des autorités militaires et le traitement infligé à leurs frères d'armes.

O. Sembène pense que cette revalorisation du Noir passe par la redécouverte de soi, par l'historicité et l'exploration mémorielle. Sa démarche esthétique s'inscrit dans une reconstruction d'un passé élagué par l'historiographie occidentale. En présentant un ensemble d'événements et de récits jusque-là couverts par l'archive occidentale, O. Sembène réécrit l'Histoire en mettant en exergue les distorsions et les silences, proposant ainsi une autre lecture qui sape le monopole de la représentation occidentale.

Le cinéma de O. Sembène apparaît à la fois comme une modalité d'inscription du passé dans une continuité historique, une arme de confrontation symbolique pour la reconnaissance mémorielle et un acte de résistance qui touche les enjeux sociopolitiques les plus importants des sociétés africaines postcoloniales.

Cette posture militante de O. Sembène en fait de lui un réalisateur qui pense son œuvre cinématographique comme un outil de développement et de libération des masses africaines.

2.2. « Lumumba » de R. Peck (2000)

Le film de R. Peck évoque les derniers moments de Patrice Lumumba, représenté comme un personnage tragique pris dans un jeu de tensions qu'il ne domine pas, et cela à un moment charnière de l'histoire du Congo. La figure du Premier ministre a fait l'objet de représentations diverses au cinéma (M. De Groof, 2020 ; S. Goriely, 2017 ; K. Gyssels, 2017 ; C. Stevens, 2017). En se focalisant sur cette œuvre, nous voudrions appréhender le rôle joué par le film dans la représentation et la mise en histoire d'un acteur clé de la fin de la période coloniale belge et des premiers pas de l'État indépendant. L'analyse du film de R. Peck s'appuie sur l'histoire, tout en tenant compte des caractéristiques propres au cinéma. R. Peck est pareillement pris dans l'histoire tout en faisant partie de l'histoire. Cette œuvre représente d'abord Lumumba dans le sillage immédiat des luttes de libération, ensuite le met en scène au moment où l'ancien colonisateur questionne sa participation aux événements ayant mené à la mort de l'homme politique et présente ses excuses à la famille et au peuple Congolais. Ce scénario de contextualisation dégage la façon dont R. Peck construit le personnage de Lumumba et actualise

sa pensée politique, en le dégagant du poids des représentations négatives d'origine coloniale. En toute hypothèse, le jeu avec les codes et le choix d'une esthétique de l'allusion visent à susciter une défiance/attention chez un récepteur certes au courant du dénouement, mais poussé à prendre parti dans ces réinterprétations de l'histoire du Congo.

2.2.1. Une trajectoire irrésistible

Si l'on veut saisir la signification et les enjeux de cette mise en scène de Lumumba, il faut tenir compte de sa spécificité générique ainsi que du contexte dans lequel le film a été produit.

En effet, le générique introductif du film s'égrène sur des photographies sépia et en noir et blanc de la colonie belge du Congo. Des phototypes où l'on prend la pose et on se tourne vers l'objectif de celui qui prend la photo, certes, mais où les autochtones ont la chaîne au cou ou aux pieds, travaillent dans les champs, sur les chantiers, comme porteurs multitâches, taillables à merci, ou encore en tant que des domiciliés, serveurs en terrasse... D'autres subissant des châtiments corporels, des mutilations, quand ils n'ont pas tout simplement été mis à mort devant des « Blancs » presque flegmatiques, toujours présentés de façon avantageuse, détendue ou exécutant leurs activités quotidiennes dans le décor sécurisé de carte postale de la « colonie » (M. Mégevand, 2009, p.96). Ainsi, la figure, oscillant entre histoire et mythe, donne alors du sens à la collectivité.

Le film se déboucle réellement à la couleur sur une colonne de véhicules sillonnant les pistes poussiéreuses du Katanga, à la nuit tombante, début 1961. A l'arrière de l'un des camions, un bon d'hommes, probablement tous Congolais, qui ont visiblement été brusqués et châtiés, attendent leur sort fatal. Patrice Lumumba est parmi eux. Plus loin dans le récit filmique, deux des mercenaires (blancs pour le coup) découpent le corps à la machette pour en brûler les restes afin qu'il ne reste plus rien de la substance « physique » de l'homme. Son exécution proprement dite surviendra à l'écran dans la dernière partie du film.

Les repères sont ainsi posés entre la fin théorique de la colonisation belge et sa disparition brutale. R. Peck, dans ce film, reliera surtout Patrice Lumumba à un combattant de l'indépendance congolaise de 1960, l'homme par qui le « discours scandale est arrivé », l'inlassable porte-étendard d'un Congo libre et uni, d'une Afrique libérée et d'un développement économique et social harmonieux...

Le vent des indépendances commence à souffler sur le continent africain en cette fin de décennie 1950, et cet homme s'engage hâtivement dans la lutte pour un Congo indépendant. Mais les oppositions et désaccords sont multiples, tant sur le front intérieur⁶ qu'avec les autorités (belges) de la colonie, qui l'arrêtent et le jettent en prison, où il reçoit des mauvais traitements à répétition. Le Lumumba de R. Peck s'inscrit dans un contexte propice à une analyse critique du colonialisme en général et de la décolonisation en particulier. Contemporain des événements politiques signalés plus haut, le film sort en 2000, et participe d'un ensemble d'œuvres de diverses natures faisant retour sur le passé colonial (F. Schurmans, 2019a). Relevons que ce film de R. Peck ne plaira pas à une certaine Belgique. Lors des commémorations du cinquantième anniversaire de l'indépendance, le ministère des affaires étrangères a conditionné son soutien au retrait de Lumumba du programme culturel des festivités à Louvain et à Ixelles (C. Braeckman, 2010).

Il faudra donc tenir compte de son contexte pour saisir les significations du film et également prendre en considération sa spécificité générique, car l'analyse d'un film convie à des outils

⁶ Il n'y a aucun consensus ni entente entre les factions politiques congolaises qui émergent à ce moment-là.

narratologiques adaptés à son objet. Toutefois, ce film a saisi l'importance des représentations hégémoniques issues des anciennes métropoles d'une part, et des jeux de tensions entre la scène officielle construite comme telle par les représentations médiatiques dominantes et les coulisses de l'action politique d'autre part ; celles où une série d'acteurs ont travaillé de conserve à la chute de Lumumba.

2.22 De l'acteur au personnage: scène et séquence d'ouverture

À l'instar de ce qui se joue dans une tragédie classique, le film décrit la chute d'un homme de pouvoir, saisit celui-ci au moment où, pris dans un écheveau complexe de causes, le personnage tragique est sur le point de tomber. Le choix du mot est essentiel, car si R. Peck a fondé son texte sur un important travail documentaire, il n'en transforme pas moins l'acteur politique en personnage de fiction, et plus particulièrement en personnage de tragédie. R. Peck aura beau faire précéder son film d'un bandeau annonçant qu'il s'agit « d'une histoire vraie », tout concourt à la fonctionnalité: le montage, la musique de fosse, la voix off de Lumumba s'adressant à sa femme après son exécution. Tant *Une Saison au Congo* que *Lumumba* ouvre d'ailleurs respectivement sur une séquence assumant son statut de fiction. Quant à la longue séquence d'ouverture du film de R. Peck, elle se découpe en deux, l'une expose le Congo comme l'objet de dépossession et de violences de des autorités coloniales et l'autre comme étant à l'origine de l'État post-colonial. La succession des représentations photographiques et filmiques est révélatrice : le film débute par des images en noir et blanc, suivies d'une musique de fosse, montrant la force publique à la manœuvre, suivies de celle, toujours en noir et blanc, d'une famille anonyme fixant l'appareil de prise de vues d'un air triste. A celle-ci supplée, par le truchement de la figure du fondu-enchaîné, une courte séquence filmique arborant des mains en gros plan, sablant le champagne. Un nouveau fondu-enchaîné ramène le récepteur à la période coloniale avec une photographie de travailleurs noirs poussant une charrette sous la surveillance de Blancs.

On aura relevé l'importance du regard dans les photos sélectionnées par R. Peck : les sujets coloniaux, tous anonymes, observent fixement l'appareil de prise de vues et, à travers lui, le récepteur. Que disent ces regards tristes, ces airs las ? Comment interpréter cette photo de famille où personne ne sourit ? C'est à cela que nous convie également R. Peck en montrant le public de la fête dont nous n'avions eu que des inserts jusque-là : un groupe, lui aussi anonyme, fixant la caméra d'un air sérieux face à un Mobutu à la posture hiératique, au visage imperturbable, séparé du public lui faisant face par un cordon de soldats.

En choisissant un montage fondé sur une figure de référence (le fondu-enchaîné) ainsi que sur un lien logique de causalité, R. Peck insère Lumumba dans le cinéma de la lisibilité (J. Aumont et M. Michel, 2008, p.45).

Le pacte entre cette pratique et son récepteur repose en grande partie sur la vraisemblance que celui-ci accordera aux informations distillées au long du film puisqu'il lui faudra croire à la réalité des événements (les troubles liés à l'indépendance, le complot contre Lumumba, son exécution) tout en les sachant truqués (il s'agit d'une fiction).

La seconde partie du film de R. Peck représente un Lumumba meurtri à l'intérieur de la voiture l'emmenant sur le lieu de son exécution. Cette adresse possède un double récepteur : par-delà le temps, par le biais de la fiction, Lumumba s'adresse à sa femme et, à travers elle, au récepteur du film.

En résumé, ce film de R. Peck met en scène les derniers mois de la vie de Patrice Lumumba et la fin du Congo belge. Il est exposé ici le contexte historique de l'œuvre. Il nous semble en effet qu'il illumine singulièrement ce que le film fait du personnage de Lumumba. Ce travail préalable sur le contexte historique permet d'affiner l'analyse de l'œuvre. Il s'agit alors de ressortir sa caractéristique formelle, de saisir la manière dont ce film annonce la fin de la période coloniale et la mort de Lumumba avec les moyens propres au cinéma. Cette analyse filmique et textuelle décrit la façon dont le film construit un espace fonctionnel double, avec les coulisses où se joue le futur du Congo indépendant et de son Premier-ministre.

2.3. «Afrique, je te plumerai» (1992) de J.-M. Téo

Le symbolisme de ce film mène le spectateur au but politique et culturel du cinéaste. Ses thèmes se lient parfaitement à ceux du mouvement littéraire de la Négritude et du Panafricanisme. « Afrique je te plumerai » est une œuvre qui compile des images inoubliables de la corruption politique, de la violation des droits de l'homme, de la censure et de l'ethnocide.

2.3.1. Techniques cinématographiques innovatrices chez Téo

En adoptant la tradition mélangée avec les techniques universelles du cinéma, Téo crée une nouvelle perspective de l'art cinématographique. Pour apprécier ce film plus profondément, il est essentiel de l'étudier comme un nouveau genre du cinéma ou comme une œuvre qui enseigne les éléments du colonialisme et du néocolonialisme. Aujourd'hui dans la communauté globale, il est important de comprendre le passé pour mieux agir au présent.

L'œuvre artistique « Afrique je te plumerai » se base sur le lien puissant entre l'homme, l'art et le vivre ensemble pour dévoiler des thèmes urgents qui sont liés à la période de la post indépendance. En effet, J.-M. Téo invite le spectateur de participer à travers son « role of filmmaker as educator and militant ». Téo choque les spectateurs avec la réalité dans son documentaire Afrique je plumerai, tirant toute sorte d'émotion du début jusqu'à la fin. Téo, explicitement et implicitement offre une perspective de son pays et de son histoire qui permettent de remettre en question l'eurocentrisme de la période de la colonisation et post indépendance et de formuler d'autres approches pour apprécier son film.

L'approche cinématographique de Téo comporte des éléments de l'oralité africaine, du néoréalisme italien et des juxtapositions. « Afrique je te plumerai » est un documentaire où Téo se sert d'une approche binaire : du documentaire et de la fiction. Le documentaire de Téo est différent en ce qu'il promulgue une sensibilité spécifiquement africaine à l'aide d'anciennes vidéos utilisées d'une manière pour critiquer et non pour informer.

La déconstruction est un outil pour Téo qui lui permet de dévoiler le but de son film, c'est-à-dire, de contrer les événements narrés du point de vue du colon. Il déconstruit cette version de l'histoire de son pays pour créer une perspective alternative utilisant des souvenirs non-chronologiques.

Tout au long du film le spectateur est exposé au passé et au présent, une approche permanente qui force le spectateur à regarder attentivement pour comprendre le fil de l'histoire. C'est justement ce que Téo voulait, c'était un défi de créer et c'est un défi à assimiler. On est mis en face de la version européenne de l'histoire telle que l'on étudie à l'école et après il bouleverse le spectateur dans sa version alternative du point de vue du colon de ce qui s'est passé. Ce choc, comme de l'eau froide ; réveille le spectateur et le fait observer scrupuleusement chaque image et entendre

chaque parole. Il se sert du pouvoir des juxtapositions opposantes pour mener le spectateur où il veut : à sa version de l'histoire et de l'état présent du Cameroun.

Le lien cinématographique qui a lieu entre Téo, Marie et le spectateur est très personnel et fait participer ce spectateur émotionnellement. Le nœud de ce lien cinématographique est la voix de Téo. L'accord entre les images et la voix de Téo fait rentrer le spectateur dans son Cameroun à lui. Le spectateur est transporté par sa voix plus que par les images. Lorsqu'on regarde les images on aperçoit ce qui se passe mais on ne l'intériorise pas. La voix-off de Jean-Marie Téo permet d'assimiler l'histoire de son pays à travers l'émotion transmise par sa voix. Les images sont difficiles à suivre. Certaines sont des images historiques qui peuvent se trouver dans beaucoup de documentaires didactiques. Cependant la voix-off de Téo clarifie l'histoire et le lien entre les images actuelles de son pays, les anciennes vidéos et l'émotion du cinéaste, ce qui rend cette technique puissante et primordiale à la compréhension.

2.3.2. « Afrique je te plumerai » à l'aune de la Négritude et du Panafricanisme

Au moment de regarder un film quelconque portant des thèmes du colonialisme et du néocolonialisme en Afrique, le spectateur non-colonisé doit assimiler l'information inconnue à partir de sa propre perspective appréciant le film que par l'esthétique. Pour comprendre un tel film, il faut connaître la perspective du colonisé. Le film « Afrique je te plumerai » évoque le colonialisme et le néocolonialisme qui, par la suite, rappelle un désir de savoir ce qui s'est exactement passé et ce que ressentait le peuple dans un tel moment historique. Il faut invoquer, non l'histoire occidentale du colonialisme, car la vérité ne s'y trouve que sous forme fragmentée mais plutôt les écrivains qui ont vécu le colonialisme, l'ont digéré et se sont servi de l'écriture pour se libérer de ce colonialisme. Il s'agit d'une liberté psychologique d'une domination étrangère à l'aide de la créativité intellectuelle et artistique. C'est enrichissant, surtout pour le spectateur qui n'a jamais été sujet de la colonisation, de comprendre de tel film à travers l'œil du colonisé, par les écrits des opprimés. Les écrivains de la Négritude et du mouvement panafricaniste apportent cette perspective de l'intérieur. Souvent l'histoire chronologique est enseignée en excluant les détails du point de vue du colonisé. On est intrigué par l'esthétique de tel film et on peut l'apprécier de cette manière, mais c'est essentiel de comprendre l'esprit du colonialisme, les effets du colonialisme sur le colonisé et les caractéristiques du néo-colonialisme pour ressentir la passion de ce cinéaste.

Téo alterne entre des images du passé et du présent. Souvent le passé symbolise le mensonge ou les duretés et le présent porte de l'espoir pour l'amélioration de son pays. Le symbolisme du passé et du présent varie selon l'artiste.

3. Discussion

Les trois œuvres filmiques étudiées se sont constamment distinguées par leur militantisme articulé dans la dénonciation des tares de l'histoire coloniale. Le tableau suivant fait la synthèse. Leur démarche esthétique renvoie aussi aux préoccupations et aux enjeux politiques, culturels et sociologiques qui interpellent les Africains. Les films "Camp de Thiaroye" (1988) de O. Sembène, "Lumumba" (2000) de R. Peck et "Afrique, je te plumerai" (1992) de J-M. Téo s'inscrivent dans une tentative de relecture postcoloniale des événements.

La reprise cartésienne des agissements historiques sous la forme de productions symboliques constitue un des enjeux importants émouvant de ces cinémas africains.

Ces derniers, à travers le discours de la représentation et son pouvoir de connotations, cernent des événements charnières de l'évolution des sociétés africaines, renvoyant ainsi à la mémoire, à l'histoire, à l'image et les récits ambiants qui les interpellent. Cette mémoire historique reprise et narrativisée par le récit filmique, structurée dans une dimension interprétative et sémantique, peut constituer un indice d'appréhension des représentations identitaires individuelles ou collectives.

La responsabilité politique à l'égard du passé demeure constante dans l'esthétique de ces œuvres cinématographiques. Elle considère le cinéma comme un médium puissamment efficace ayant un impact positif sur la société, tout en apportant une contribution dans le débat historique. A travers la production symbolique, O. Sembène, R. Peck et J-M. Teno proposent une lecture parallèle de l'histoire et surtout posent le film comme un moyen de porter un regard différent sur l'histoire. Ainsi le cinéma peut s'investir dans une démarche complémentaire dans l'organisation des séquences historiques et la rationalisation des discours historiographiques pour apporter une nuance dans la perception de l'histoire.

3.1. Analyse comparative des trois films

Cette analyse offre une comparaison structurée des trois films autour des thèmes principaux de représentation, décolonisation et reconstruction, afin de mettre en lumière leurs approches respectives des questions de restitution, d'identité et de mémoire historique.

3.1.1. Approches convergentes

Les trois films attribuent une voix aux figures africaines marginalisées par les récits coloniaux : qu'il s'agisse des soldats (« *Camp de Thiaroye* »), des intellectuels ou des leaders politiques et artisans (« *Afrique, je te plumerai* »), ou de Lumumba (« *Lumumba* »), ils humanisent leurs protagonistes, critiquent les systèmes de domination hérités du colonialisme et les mécanismes néocoloniaux, et dénoncent l'influence persistante des puissances occidentales dans les structures politiques et économiques africaines. Tous ces films restituent leur humanité en leur offrant des récits riches et complexes, loin des stéréotypes coloniaux. D'abord, ils soulignent l'importance de la mémoire pour la reconstruction d'une identité collective ; ensuite ils restituent la valeur des éléments culturels (chants, récits oraux, traditions) comme piliers de cette reconstruction. C'est dire que la réhabilitation des modèles africains (les tirailleurs, Lumumba) devient un moyen de renouer les spectateurs africains à leur histoire.

Pour y arriver, R. Peck et O. Sembène se servent des scènes intimes pour exposer leurs protagonistes dans leurs vulnérabilités : les repas collectifs chez les tirailleurs ou les moments familiaux avec Lumumba. Quant à J-M. Teno, il opte pour une approche plus critique en montrant comment les systèmes néocoloniaux continuent de déshumaniser les Africains, notamment à travers la marchandisation de leur culture.

3.1.2. Approches divergentes

De façon spécifique, O. Sembène met en lumière la mémoire collective liée à un fait précis, à l'exemple de la dimension militaire et raciale, en dénonçant la brutalité et l'hypocrisie des promesses coloniales (uniformes, solde dévaluée). Ainsi, « *Camp de Thiaroye* » est centré sur une critique militaire et raciale : O. Sembène se centralise sur les tirailleurs sénégalais, qui deviennent

des figures de résistance et de dignité face à l'injustice. Leur solidarité et leurs moments de camaraderie sont au cœur de la représentation. Quant à J-M. Teno, il adoucit son propos pour inclure une critique globale des systèmes néocoloniaux et un plaidoyer pour la souveraineté culturelle. Dans « *Afrique, je te plumerai* », il développe le spectre en donnant la parole aux intellectuels africains et en montrant comment les systèmes néocoloniaux poursuivent leur mission de marginalisation des Africains et leur patrimoine culturel. Il critique aussi la domination culturelle et économique à travers des séquences mettant en lumière les mécanismes d'aliénation culturelle et économique qui perdurent dans les sociétés africaines après les indépendances.

Pour R. Peck, il s'est imposé l'adoption d'une approche biographique et universelle, pour incarner les luttes collectives à travers une figure emblématique ; le faisant, il réhabilite le rôle historique de Lumumba, tout en soulignant son humanité et ses dilemmes personnels. R. Peck va plus loin en mettant en lumière les manipulations postcoloniales, la complicité des élites africaines et l'exploitation économique néocoloniale. En d'autres termes, « *Lumumba* » lie directement les questions de domination à l'assassinat politique et à la souveraineté nationale.

En fin, les trois films, bien que différents dans leurs approches, se transcrivent dans une continuité narrative et esthétique visant à déconstruire les récits coloniaux et à réhabiliter la mémoire africaine. « *Camp de Thiaroye* » se focalise sur la mémoire collective et l'humanité des soldats africains. « *Afrique, je te plumerai* » fournit une analyse systémique et culturelle du néocolonialisme. « *Lumumba* » élève une figure individuelle en symbole universel de lutte pour la souveraineté. Ensemble, ces œuvres illustrent le pouvoir du cinéma africain comme outil de restitution, de critique et de reconstruction.

3.2. Dynamiques de décolonisation culturelle à travers les œuvres filmiques

Les films de O. Sembène, R. Peck et J-M. Teno sont caractérisés par leur propension à se constituer en contre-discours en réaction au discours des films coloniaux et ethnographiques. En effet, conscients du fait que la caméra ne peut être utilisée ou appréciée avec désintéressement, ces réalisateurs africains, eux, s'en servent pour traduire leur engagement en faveur de la décolonisation des écrans, et notamment celle du savoir et des esprits. Ces œuvres d'art au discours subversif construisent des personnages référentiels caractérisant l'être de l'Africain moderne, un être métissé; elles concourent à la déconstruction de l'idéologie colonialiste et procèdent à la (ré) utilisation ou l'appropriation des savoirs et valeurs endogènes pour transmettre au récepteur des savoirs et des modes de vie en phase avec ses réalités : il s'agit notamment du respect de la nature, de l'observation des valeurs culturelles, de l'inculcation des valeurs civiques cardinales et des principes de cohésion sociale, de solidarité et de créativité, gages d'un développement réel et durable axé sur « *le bien-être et la satisfaction constante de tous et de chacun* » (Unesco, 1982, art.10). En somme, elles revendiquent l'identité africaine et participent à l'émancipation de l'homme Noir.

Ces réalisateurs africains de la période post-coloniale ont fait du cinéma, en tant que mode d'expression artistique, un véritable outil de désaliénation mentale et de décolonisation du savoir en réponse à la douloureuse période de "domestication" dont l'Afrique a été l'objet. Ce faisant, ils ont dû procéder à « *une indigénisation de ces productions artistiques afin de leur donner le visage de ceux à qui elles s'adressent prioritairement. Ainsi, tant du point de vue thématique qu'esthétique, la production artistique est devenue le lieu d'une épiphanie* » (J.Paré, 2000, p.46). Le cinéma africain postcolonial se révèle être alors une stratégie efficace qui participe déjà au processus de

décolonisation du savoir et des esprits en Afrique, une réponse à l'invasion outrageante de la culture et de l'hégémonie occidentale. C'est un médium qui répond parfaitement aux besoins pédagogiques et aux préoccupations de plus en plus accrues d'une Afrique qui n'a que sa culture à défendre face à l'écrasante mondialisation pour garantir son existence et envisager son développement endogène avec sérénité.

3.3. Mobilisation de l'opinion publique et limites de la restitution

Malgré leur dessein, ces films rencontrent des défis et des limites. Comme le souligne Mbembe (2000), la restitution symbolique par le cinéma ne peut modifier la démarche sur la restitution matérielle des objets spoliés, mais elle peut créer un espace de dialogue et de prise de conscience. Les contraintes économiques et politiques auxquelles sont confrontés les cinéastes africains limitent souvent la portée de leurs œuvres. Comme le note J-M. Téo (2004), les obligations économiques limitent le plus souvent la capacité des cinéastes africains à produire et à diffuser des films qui abordent les questions de restitution. Ce constat met en lumière la nécessité de compléter la restitution symbolique par des actions politiques concrètes.

Conclusion

Les œuvres filmiques étudiés exposent le cinéma comme un outil puissant pour la décolonisation des imaginaires et la promotion de la restitution. En utilisant des stratégies narratives, esthétiques et symboliques, les réalisateurs africains parviennent à sensibiliser le public aux enjeux de la restitution et à créer un espace pour la réappropriation culturelle. Cependant, la restitution cinématographique reste symbolique et nécessite d'être accompagnée d'actions concrètes pour aboutir à une véritable justice historique.

Enfin, les apports et les limites du cinéma dans le processus de restitution sont clairement exposés dans cet article. Si le cinéma est un outil capital pour la décolonisation des imaginaires, il ne peut remplacer la restitution matérielle des objets dépossédés. Il est essentiel de combiner les efforts cinématographiques avec des actions politiques palpables et une coopération internationale pour parvenir à une véritable justice historique.

La présente réflexion a apprécié les traits de qualification de l'être Africain postcolonial porté à l'écran. Mais avant tout, les personnages qui peuplent l'espace narratif de ces trois films africains de la période postcoloniale sont non seulement susceptibles de porter des germes et preuves de la décolonisation du savoir et des esprits, mais aussi les formes de vie dont ils font montre avec exposition d'une (ré) appropriation des savoirs endogènes. Cette recherche pourrait être complétée par les aspects de la culture africaine et des savoirs endogènes thématiques dans ces productions à cet effet.

Bibliographie

AUMONT Jacques & MICHEL Marie, 2008, *L'analyse des films*, Paris, Armand Colin, coll. Cinéma.

BRAECKMAN Colette, 2010, «Congo : festivals Afrika et Afrique taille XL 'censuré' ? ». *Le Soir*, 24 mars. [https:// plus.lesoir.be/art/congo-festivals-afrika-et-afrique-taille-xl-censures-_t-20100324-00URPJ.html](https://plus.lesoir.be/art/congo-festivals-afrika-et-afrique-taille-xl-censures-_t-20100324-00URPJ.html) (consulté le 12 octobre 2024).

DE GROOF, Mélanie, (éd.), 2020, *Lumumba in the Arts*, Leuven, Leuven University Press.

GORIELY Stanislas, 2017, « Lumumba et autres fantômes du Congo sur la scène théâtrale belge ». *Nouvelles Études Francophones*, 32(n°1), 144–155. DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2017.0008>. (consulté le 17 octobre 2024).

GYSSSELS Kathleen, 2017, « 'Je me souviens': Lumumba dans la poésie diasporique africaine, de René Depestre à Langston Hughes ». *Nouvelles Études Francophones*, 32(n°1), 128–143. DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2017.0012>. (consulté le 29 septembre 2024).

HONNETH Axel, 2000, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Le Cerf.

MACRON Emmanuel, 2017, «Discours à l'Université de Ouagadougou», [<https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou>]. (consulté le 22 octobre 2024).

MBEMBE Achille, 2000, *De la postcolonie: essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, éd. Karthala, 2000, 293 p.

MEGEVAND Martin, 2009, «Violence et dramaturgies postcoloniales», *Littérature*, 154(2), 91–107. DOI: <https://doi.org/10.3917/litt.154.0091>. (consulté le 12 octobre 2024).

MOURA Jean-Marc, 1999, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France.

MYRON J. Echenberg, 1991, *Colonial Conscripts: The Tirailleurs Sénégalais in French West Africa, 1857-1960*, Portsmouth, (NH) Heinemann : London. James Currey; [1978, 2009].

PARE Joseph, 2000, «Keïta ! L'héritage du griot : l'esthétique de la parole au service de l'image», *Cinemas: revue d'études cinématographiques*, Vol.11, N°1, Montréal, p. 45-59.

SARR Felwine et SAVOY Bénédicte, 2018, «Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle», N°2018-26, ministère de la culture et UMR 7220 (CNRS - ENS Paris Saclay - Université Paris Nanterre).

SCHURMANS Fabrice, 2019b, «Cabral, Césaire, Du Bois: trois voix atlantiques pour amplifier la portée des luttes d'émancipation», *Cadernos de Literatura Comparada / Cahiers de Littérature Comparée*, numéro thématique « Vozes Transatlânticas/Voix transatlantiques », n°40, p. 91–117. DOI: <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp40>. (consulté le 19 octobre 2024).

STEVENS Chris John, 2017, «'Lumumba le grand' de Jean Métellus: une élégie 'nègre' et humaniste ». *Nouvelles Études Francophones*, 32(n°1), 116–127. DOI: <https://doi.org/10.1353/nef.2017.0011>. (consulté le 22 octobre 2024).

UNESCO, 1982, «Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles», Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City.

Références filmiques

PECK Raoul, 2016, *Le jeune Karl Marx*, durée: 118 mins.

SEMBENE Ousmane, 1988, *Camp de Thiaroye*, durée: 147 mins.

TENO Jean-Marie, 1992, *Afrique, je te plumerai*, durée: 88 mins.