



HAL
open science

Formes de l'hybridité et hybridité des formes dans les films des diasporas d'Afrique : L'Afrance (Alain Gomis, 2001) et Juju Factory (Balufu Bakupa-Kanyinda, 2007)

Daniela Ricci

► **To cite this version:**

Daniela Ricci. Formes de l'hybridité et hybridité des formes dans les films des diasporas d'Afrique : L'Afrance (Alain Gomis, 2001) et Juju Factory (Balufu Bakupa-Kanyinda, 2007). Babel : Littératures plurielles, 2016, 10.4000/babel.4523 . hal-01787100

HAL Id: hal-01787100

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-01787100>

Submitted on 22 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Daniela Ricci

**Formes de l'hybridité et
hybridité des formes dans
les films des diasporas
d'Afrique : *L'Afrance* (Alain
Gomis, 2001) et *Juju Factory*
(Balufu Bakupa-Kanyinda,
2007)**

Résumé. – Cet article s'appuie sur le concept de *paraphrase* proposé par Jean-Pierre Esquenazi pour étudier la représentation de l'hybridité et de la complexité dans les films contemporains des diasporas d'Afrique. L'hybridité est au cœur de ces œuvres, tant dans le contenu que dans la forme, parce que dans leurs fictions les cinéastes illustrent leurs univers et les parcours de personnalités syncrétiques, aux appartenances culturelles plurielles et poreuses. Ce texte montre que des long-métrages tels *Juju Factory* et *L'Afrance* expriment l'hybridité culturelle par des narrations non linéaires, des récits fragmentés, lesquels représentent également les ruptures dues à l'histoire et à la migration, ainsi que des reconstructions possibles. Leurs esthétiques composites, leurs styles *accentués* (au sens de Hamid Naficy), proposent des épistémologies inédites et des regards novateurs, susceptibles de défier la pensée unique et la logique dominante.

Mots-clés. – Cinéma, Afrique, diasporas, migrations, ruptures, Histoire, mémoire, représentations, paraphrase, complexité, décentrement, syncrétisme esthétique, métissage culturel.

Hybridité en forme et hypothèse paraphrastique

L'hybridité est au cœur de la plupart des films des diasporas d'Afrique et cela tant dans le contenu que dans le style. Nous pouvons avancer l'hypothèse que les films de fiction représentent une partie de la réalité des cinéastes diasporiques, des personnalités syncrétiques, aux appartenances plurielles et poreuses. Bien que les cinéastes aient chacun leur parcours spécifique, ils partagent l'expérience du déplacement et des ruptures qu'il comporte. Par leur migration en occident, les Subsahariens ont été amenés à faire partie d'une minorité à double titre : dans des sociétés à majorité blanche, en effet, ils deviennent non seulement étrangers, mais aussi Noirs. En tant qu'Africains, ils portent en eux la mémoire d'un continent, englobant la traite négrière, la colonisation, et un système endogène de représentations, qui souvent a donné des Africains des images stéréotypées et réductrices. Ces facteurs ont contribué à opérer une hiérarchisation culturelle, qui a amené les peuples africains jusqu'à une certaine intériorisation collective du sentiment d'appartenir à une culture tenue pour inférieure. Frantz Fanon, parmi d'autres, a bien décrit ce phénomène dans son œuvre phare *Peau noire, masques blancs*. C'est aussi contre cela que les intellectuels et les artistes des diasporas noires luttent. C'est pourquoi l'histoire revient dans les films, même de fiction, et souvent imbriquée au moment présent. Ce dispositif narratif, en donnant une réinterprétation d'éléments du passé, permet de mieux comprendre la condition actuelle et d'imaginer d'autres avenir possibles.

Les cinéastes diasporique sont en effet porteurs d'une stratification de diverses expériences (pre- et post-migratoires). Leur point d'observation est privilégié, car ils se situent « aux intersections d'histoires et mémoires » [Chambers 12]¹. Ils sont habités par la complexité qui est propre à tout être humain, cependant dans leur cas l'*intersectionnalité* de divers facteurs (être Noir, africain, migrant) contribue à compliquer davantage, ainsi qu'à enrichir, la définition de leurs êtres. A

¹ Notre traduction de l'anglais : « ... at the intersections of histories and memories ».

cela il faut ajouter le fait que l'Afrique et les Africains ont été historiquement objets de représentations figées et négatives, ce qui a un poids non négligeable dans la formation des imaginaires collectifs et des relations sociales et de domination. La construction des personnalités est aussi influencée, surtout si nous partageons l'idée de Stuart Hall que « les identités sont constituées à l'intérieur et non à l'extérieur de la représentation » [Hall 271]. Les fictions des diasporas d'Afrique remettent donc en cause la narration historique, les représentations ainsi que la place de chacun dans la société. Elles racontent le réel, ou au moins la vision du réalisateur sur sa réalité.

Nous avançons l'hypothèse que les films traduisent les univers complexes des cinéastes non seulement dans leurs intrigues, mais aussi dans des formes esthétiques fréquemment hybrides et composites. Il nous est alors utile de faire appel à la notion de *paraphrase* que Jean-Pierre Esquenazi articule dans son livre *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?* [2009]. Esquenazi y définit le texte fictionnel comme jouant le rôle d'une *paraphrase* du domaine de réalité concernée. L'univers fictionnel peut donc exemplifier des fragments du monde réel. L'hypothèse paraphrastique est liée à la construction d'un monde dans le monde. Jean-Pierre Esquenazi l'explique à partir du point de vue du destinataire qui, dans son *cadre d'interprétation* particulier, selon sa perspective et son expérience, s'approprie le récit à travers les divers personnages. Les personnages deviennent ainsi des « médiateurs » [Hamburger 30] – ou des « intercesseurs » [Deleuze 289] – entre l'univers fictionnel et le monde réel.

Nous empruntons à Jean-Pierre Esquenazi le concept de *paraphrase* pour le réappliquer du côté de la production, afin d'analyser comment les auteurs représentent leur hybridité culturelle dans leurs œuvres de fictions. Nous suggérons que dans leurs fictions les cinéastes paraphrasent de façon presque inconsciente une partie de leurs réalités et de leurs expériences, à partir de leurs points de vue spécifiques. Les cinéastes construisent ainsi des mondes fictionnels qui, explicitement ou malgré eux, expriment leur monde. Toutefois, et comme le réalisateur congolais Mweze Ngangura le confirme, la création de ces univers fictifs les dépasse : « Je pense que les œuvres qu'on produit sont toujours en relation avec soi-même, avec sa vie, même si parfois on n'en est pas

conscient »². C'est paradoxalement le fait que les cinéastes sont dépassés par leurs œuvres qui nous permet de les comprendre, même pour ceux qui ne connaissent pas la biographie de l'auteur. Les cinéastes reformulent leurs univers réels dans les récits filmiques, avec des esthétiques capables d'exprimer la complexité et le décentrement. Plutôt que le reflet sociologique d'un monde, il s'agit d'un déplacement du monde réel vers le monde fictif, du passage d'un langage à un autre. Ce processus de « traduction » donne lieu à des styles cinématographiques composites et syncrétiques. Les personnages de fictions des diasporas africaines – tout comme les cinéastes qui les ont créés – sont pris dans un mouvement constant, dans un devenir ; ils sont traversés par diverses histoires, mémoires et langages.

Pour montrer à quel point la complexité et l'hybridité de ces cinéastes imprègnent leurs mondes fictionnels, nous prendrons l'exemple de deux long-métrages : *Juju Factory*, du Congolais Balufu Bakupa-Kanyinda, en 2007 et *L'Afrance* du Franco-Sénégalais Alain Gomis, réalisé en 2001.

La création artistique dans l'exil, entre mémoire et oublié : Juju Factory³

Juju Factory est le premier long-métrage de Balufu Bakupa-Kanyinda, dans lequel il met en scène des questions qui lui sont très chères, comme l'opposition entre un présent du quotidien et un présent marqué par l'histoire, ou les relations entre la RDC et la Belgique. *Juju Factory* interroge également la création artistique dans l'exil, le rôle de l'artiste, ses liens avec la communauté diasporique et la place de l'individu au sein de la collectivité à l'intérieur de laquelle il vit. Cette fiction

² Dans le documentaire *Cinematografias de Africa. Un encuentro con sus protagonistas*, Gabriel Rosenthal, Espagne, Casa Africa, 2010.

³ France/Belgique/RDC, 2007, 97 min. Coproduction Akangbe Productions (France) BlackStarLine (Belgique) Canal+ Horizons (France) Dipanda Yo! (RDC). *Juju Factory* a remporté divers prix internationaux, en 2007, parmi lesquels le prix du meilleur film à l'Innsbruck International Film Festival, au Zanzibar International Film Festival, au Kenya International Film Festival, au Festival de Apt, et au Festival Ecrans Noirs à Yaoundé.

questionne également les représentations conventionnelles que la société donne du passé colonial, des Africains et des Noirs en Belgique.

Balufu Bakupa-Kanyinda est un cinéaste congolais qui n'arrête de sillonner le monde : il a fait ses études en Belgique, puis a vécu en France et enseigné aux Etats-Unis, avant de retourner à Kinshasa. Il a été particulièrement marqué par son expérience d'enseignant de l'histoire congolaise à Bruxelles, ville où les africanistes étaient des Belges qui lui expliquaient son histoire. Cette expérience l'amena à se poser la question suivante : « Quelle perspective sur l'histoire du Congo ai-je eu ? Sinon celle des anciens colons ! » [Bakupa-Kanyinda 219]. C'est justement cette vision euro-centrique que le cinéaste essaye de contraster dans *Juju Factory*. Cette fiction raconte du Congolais Kongo Congo (Dieudonné Cabongo Bashila) qui vit avec sa femme à Bruxelles, dans le quartier de Matonge, sur lequel il écrit un livre. Matonge, un quartier à forte immigration congolaise et plus généralement africaine, prend le nom d'un quartier très animé de Kinshasa, en RDC. Kongo, l'écrivain, entre bientôt en conflit avec son éditeur (Donatien Katik Bakomba), un Belge d'origine congolaise, au nom éloquent de Joseph Désiré⁴. Leurs visions du livre, du quartier et de la grande histoire diffèrent jusqu'à devenir inconciliables. Poussé par des intérêts commerciaux, l'éditeur ne voudrait qu'un récit folklorique, capable d'appeler des touristes en désir d'exotisme à visiter le quartier de Matonge, tandis que notre protagoniste est poussé par le désir de comprendre la présence congolaise à Bruxelles et en recherche les liens historiques. Les titres mêmes qu'ils désirent donner au livre sont emblématiques de leurs deux approches : *Matonge Village* pour l'éditeur, *Juju Factory* pour Kongo. Ce dernier ne cédera pas à la demande de l'éditeur d'oublier le passé. Finalement, grâce aux pressions d'une association culturelle, le livre de Kongo sera publié, tandis que l'éditeur sera renvoyé de son travail et quitté par sa femme. Cette fin est également une sorte de *paraphrase* du processus créatif du réalisateur même : *Juju Factory* n'a pas pu recevoir les aides conventionnellement destinées aux films d'Afrique, parce que tourné en Europe. En France, par exemple, la plupart des institutions d'aide aux coproductions africaines, ou plus en général du Sud du monde, pour octroyer les fonds, demandent que le film soit tourné dans un pays du

⁴ Comme Joseph Désiré Kabila et Joseph Désiré Mobutu (nom de naissance de Mobutu Sese Soko). Ces deux présidents congolais sont tristement connus pour leur despotisme dans l'exercice de leurs fonctions.

Sud (notamment le Fonds Sud cinéma - aujourd'hui devenu le l'Aide aux cinémas du Monde). Mais il a reçu l'aide de l'Association culturelle Artsphères, qui a supporté la production.

De plus non seulement l'intrigue principal *paraphrase* une partie de la réalité du cinéaste, mais le roman que le protagoniste écrit est aussi une *paraphrase* de sa réalité. Ce dispositif narratif présente donc une double mise en abîme.

Le récit de *Juju Factory* avance sur divers fils narratifs, entrelacés. Les vicissitudes du protagoniste et de ses proches, aussi bien que ses pensées intimes constituent la première diégèse, tandis que le roman qu'il écrit forme le second niveau diégétique. Dans *Juju Factory* nous retrouvons la vie quotidienne du quartier de Matonge (racontée par des images de type documentaire ou reportage), puis l'histoire de Kongo, de son roman, et du dilemme entre l'oubli du passé voulu par l'éditeur et la présence de l'histoire coloniale recherchée par l'auteur. L'histoire coloniale apparaît sous forme de différents documents, archéologiques ou même filmiques. La narration est parfois basée sur un jeu analogique où les deux niveaux diégétiques (l'intrigue du film et l'histoire du roman que Kongo écrit) s'enchevêtrent. Les deux récits ne cessent de se confondre, au point que parfois les personnages fictionnels qu'il crée dans son roman, se manifestent dans son quotidien, dans des rêves ou des visions oniriques. Par moment l'ambiguïté narrative est à tel point poussée que les spectateurs ne peuvent plus distinguer si les situations que Kongo invente dans son livre se matérialisent dans sa « vie » ou si, au contraire, ce sont justement des situations de son quotidien qui l'inspire dans la création de l'univers romanesque.

Ce film polyphonique alterne divers narrateurs. Il arrive aussi que Kongo Congo, l'écrivain, se dédouble devenant alternativement le protagoniste des aventures décrites dans son roman et le narrateur de ces mêmes aventures. Cela crée des césures, des écarts et des ambivalences spatio-temporels dans la narration. Le récit procède donc par narration non linéaire, passant sans cesse d'un niveau narratif à un autre. Tout y est imbriqué, le présent et le passé, la réalité et la fiction, les espaces et les temporalités. Kongo écrit au présent, mais il remonte les fils de l'Histoire, qui lie la Belgique au Congo, ce qui ne plaît pas à son éditeur.

Les petites histoires des personnages (tant du roman que Kongo Congo écrit que du film) rejoignent la grande Histoire, laquelle entre

ainsi dans la fiction. Les figures du leader de l'indépendance Patrice Lumumba ou, par opposition, celle de Mobutu reviennent fréquemment, à travers des images d'archives, souvent superposées aux plans illustrant la vie actuelle. Mobutu avait déjà inspiré le cinéaste pour la réalisation du moyen-métrage *Le damier. Papa national oyé*⁵. Derrière la métaphore d'un jeu de dames, *Le damier* met en scène les relations entre le peuple et le pouvoir. Bien que le film ne soit pas situé dans un pays précis, il n'est pas difficile d'y voir une allusion au président Mobutu. Pendant une nuit d'insomnie, le « président-fondateur-à-vie » – avec sa toque léopardée – demande que quelqu'un vienne jouer aux dames avec lui, mais est frustré parce que personne ne joue aussi bien que lui, ou n'a le courage d'être son adversaire. Cette nuit-là, le dictateur joue donc aux dames avec un homme de la rue, champion de sa ville qui a accepté le défi et représente symboliquement le peuple. Dans un noir et blanc qui capture l'attention des spectateurs, l'avance de leurs pions respectifs devient un dialogue métaphorique entre la dictature et le peuple représentant la question de la liberté de dire et de jouer selon les mêmes règles. Nous retrouverons le thème de la liberté d'expression dans *Juju Factory*, assorti d'un extrait sonore de ce moyen-métrage qui vient ajouter un élément de complexité à un style déjà polymorphe. Le processus d'écriture du roman de Kongo est également hanté par des fantômes, comme par exemple celui du leader de l'indépendance, Patrice Lumumba, qui « erre, sans sépulture »⁶.

⁵ 40 min, 35mm, coproduction française, congolaise et gabonaise. Ce film a remporté d'importants prix internationaux, parmi lesquels, une mention du Jury au Fespaco 1997; le prix de la Francophonie ACCT ; le Reel Black Talent Award à Toronto en 1997 ; le Grand Prix au Festival de Villeurbanne, France, en 1997 ; le Prix de la qualité du CNC, France, 1998 ; le Lutin du meilleur scénario, le Lutin de la meilleure musique, 1998 ; le prix du meilleur courts-métrage au Festival International du Film francophone de Namur, 1998 ; Balufu Bakupa-Kanyinda a été élu « Best Emerging Artist » et le National Black Programming Award, à Philadelphie, en 1998. Malgré tous ces prix, le film n'est pas sorti en France, tandis qu'il a été distribué par ArtMattan Productions aux Etats-Unis et par Cinénomada en Espagne.

⁶ Après son assassinat, le corps de Patrice Lumumba a été dissous dans l'acide, il n'a donc pas eu de sépulture. Chose d'autant plus grave pour le peuple congolais qui aurait voulu rendre dignement hommage à son leader, surtout si l'on tient compte qu'en RDC, comme dans divers pays d'Afrique, des rites précis doivent être suivis pour enterrer les morts, qui rejoignent le monde des ancêtres. Si cela n'est pas fait le mort peut venir hanter les vivants.

Ici le fait que Lumumba n'ait pas eu de sépulture représente aussi symboliquement le constat que les responsabilités politiques de son assassinat ne sont pas encore vraiment assumées. La figure de Lumumba est une référence, non seulement pour les Congolais (né en nous le retrouvons par exemple dans *Kinshasa Palace*, du Congolais Zeka Laplaine), mais aussi pour les Africains en général. Il apparaît dans nombre de films – y compris *l'Afrique*, comme nous le verrons plus loin.

Dans *Juju Factory*, les images de ces figures historiques sont fréquemment superposées à des plans narrant la vie au moment actuel. Cette superposition d'images est un des multiples dispositifs esthétiques que Balufu Bakupa-Kanyinda utilise pour exprimer l'hybridité et la complexité, mais elle suggère également l'idée que le présent s'explique aussi à partir du passé. Le visage de Lumumba superposé à la cathédrale lorsque l'on entend un coup de fusil est, par exemple, une illustration éloquente des responsabilités de l'Eglise catholique au Congo pendant la colonisation. Il n'y a là ni nostalgie ni révisionnisme, mais plutôt nécessité de casser le mur du silence qui recouvre le passé colonial, de revenir sur une histoire non encore complètement assumée par la Belgique, afin de comprendre la complexité du présent et d'imaginer un avenir différent. Ainsi, les histoires individuelles croisent l'histoire et la mémoire collectives, le privé devient public, le personnel politique. Cette structure est aussi présente dans *Kinshasa Palace* (2006) du Congolais Zeka Laplaine qui, dans un récit entre fiction et documentaire, à travers la trajectoire et les vicissitudes d'une famille écartelée entre divers pays – la sienne –, raconte l'Histoire du Congo et questionne le présent.

Balufu Bakupa-Kanyinda ancre sa fiction dans un socle historique réel et qui reste problématique. Dans *Juju Factory* nous voyons également des lieux de mémoire ou des monuments historiques, notamment la statue de Léopold II, archétype de la violence coloniale. Le Musée Royal de l'Afrique Centrale (ex-Palais des colonies)⁷ manifeste lui aussi un lieu de « violence symbolique » dont parle Pierre Bourdieu :

⁷ L'histoire de ce Musée est pour nous emblématique. Il a été voulu par Léopold II, en 1897 au moment de l'exposition universelle de Bruxelles, qui eut lieu justement à Tervuren, pour donner visibilité à "son" Congo ; il était alors appelé « Palais des colonies ». Puis Léopold II décida de le rendre permanent et en 1905 il devient le Musée de l'histoire de la colonisation. Après 1908, il devint le musée du Congo belge puis le musée royal de l'Afrique en 1960.

un lieu où sont exposés des masques traditionnels simplement en tant qu'objets d'art, privés donc de leur signification culturelle et sociale première. Le cimetière de Tervuren, où sont réellement enterrés sept Congolais morts pendant l'exposition universelle de 1897, représente un autre lieu de mémoire et une autre forme de violence. La mort de ces sept Congolais est rapportée aussi dans une autre fiction, *Pièces d'identités* (1998) Mweze Ngangura, lui aussi congolais installé en Belgique. Balufu Bakupa-Kanyinda filme ces tombes et fait expliquer à son personnage les raisons historiques qui lient le Congo à la Belgique. Ce sont justement ces faits que l'éditeur, un Congolais « assimilé », voudrait effacer. Il n'est pas anodin de rappeler que les réalisateurs Balufu Bakupa-Kanyinda (né en 1957), tout comme Zeka Laplaine (1960) et Mweze Ngangura (1950) appartiennent à la première génération des Congolais qui a vécu l'indépendance, (obtenue en 1960), leur enfance a été imprégnée des combats, des victoires et des déceptions de la génération de leurs parents.

A travers le personnage de l'éditeur, (nommé Joseph Désiré, rappelons-le), le réalisateur fait une allusion critique à l'élite congolaise au gouvernement et, plus généralement, à la classe politique africaine ainsi qu'aux institutions financières européennes. En même temps, le récit fictionnel permet au cinéaste de critiquer les comportements de certains Congolais, au Congo, comme en Belgique. Le personnage principal déplore par exemple l'attitude des Congolais qui attendent une aide économique de leurs proches partis en Europe. Il déplore aussi que certains Congolais vivant à Bruxelles perdent le sens de la mesure et se laissent aller à des dépenses superflues, au point de ne plus pouvoir subvenir à leurs besoins élémentaires.

Balufu Bakupa-Kanyinda, comme d'autres cinéastes diasporiques, filme à partir de la marge, des limites entre les cultures et les sociétés, sur lesquelles il peut donc porter un regard critique. Il met en scène ce que met en évidence Hamid Naficy à propos des cinéastes des diasporas, des sujets multiples, qui peuvent produire ambiguïtés et doutes sur les valeurs données pour escomptées de deux sociétés, celle d'origine et celle d'adoption [Naficy 13]. Naficy définit les cinémas des diasporas et de l'exil comme étant « accentués » (*accented cinema*), porteurs d'une pluralité et complexité intrinsèques. L'*accent* dérive justement d'une adaptation du langage cinématographique à l'espace de la diaspora, espace multiple et culturellement hybride par excellence.

Juju Factory met en scène la pluralité à tous les niveaux. Tout au long du récit, divers styles s'entrecroisent sans arrêt. Le film donne aussi à voir les différents points de vue des nombreux personnages. Pour la plupart congolais, ils vivent néanmoins l'exil, la relation à la mémoire, le rapport aux origines et les appartenances chacun à sa façon. Chaque personnage, comme nous l'avons dit, devient le « médiateur » d'une partie de la réalité, à partir de sa propre réalité. Ils montrent ainsi une époustouflante variété de positionnements et de vérités. Ce développement non manichéen grossit les différences internes d'une communauté. Ceci est un élément rare, si l'on pense que les communautés de migrants sont souvent perçues et décrites comme homogènes, figées, stéréotypées par un regard extérieur, qui élide les diverses subjectivités. Balufu Bakupa-Kanyinda, de par sa position aux frontières des cultures, a l'avantage d'un regard à la fois interne et externe, proche de celui qui voit le contexte de l'intérieur mais à distance, de celui qui peut l'observer d'une position plus marginale. Il donne ainsi un contrepoint narratif à la représentation conventionnelle et aux imaginaires dominants. Ses réflexions artistiques et sociales sont incarnées, imbibées de son vécu personnel.

Dans la fiction qu'est *Juju Factory* diverses espaces - réels et symboliques -, différentes visions du passé et diverses conceptions du temps coexistent dans un récit esthétiquement hybride, qui joue sur la coexistence de toutes ces images avec de plusieurs langages cinématographiques. Des images et des sons d'archives, l'extrait d'un documentaire (*Une mort en style colonial, l'assassinat de Patrice Lumumba*, de Thomas Giefer, 2008)⁸, ainsi que des scènes filmées dans la rue, de façon plus crue et sans distance, à la manière d'un reportage, se trouvent montées cette fiction⁹. Balufu Bakupa-Kanyinda se concède la liberté du mélange : des séquences en noir et blanc, insérées dans ce film en couleur, en illustrent le style hétérogène, donnant en même temps diverses visions possibles de la ville. La présence d'images fixes (par

⁸ Ce documentaire fait partie de la collection « Assassinats politiques » de Michell Noll. Dans cet extrait assez perturbant, Gérard Soete, officier belge au Katanga à l'époque coloniale, explique avec des détails assez macabres, et en rigolant, comment il a fait disparaître le corps de Lumumba, le lendemain de son exécution.

⁹ Dans le générique, le réalisateur remercie les « figurants anonymes et occasionnels ».

exemple une photo de l'exposition universelle de 1897 - dynamisée par un mouvement de caméra -, ou encore des articles de quotidiens) vient enrichir un style déjà assez syncrétique. La présence dans le film d'articles de journaux, stigmatisant le quartier de Matonge comme violent, est un rappel à la situation actuelle et à l'influence des médias sur les imaginaires collectifs. Il s'agit de journaux francophones et flamands, pour une fois unis dans leur vision (négative) de cette enclave africaine en territoire belge. Comme l'a fait John Akomfrah dans son célèbre documentaire *Handsworth songs* (1987), la vision officielle est remise en questions par la monstration d'une « réalité » qui contraste avec la vision des journalistes.

Bien que sa mise en scène soit inégale, *Juju Factory* est exemplaire dans sa mise en forme de l'hybridité. L'intérêt de films tels que *Juju Factory* ou *L'Afance*, réside justement dans leur capacité de défier la pensée dominante et unique et de proposer de nouveaux regards sur les sociétés contemporaines. Bien que le réalisateur de *L'Afance*, Alain Gomis, incarne un autre type d'expérience diasporique, ce film remet aussi en cause le présent et le passé, tant européen qu'africain.

Le mythe du retour et de nouveaux possibles : L'Afance d'Alain Gomis

Alain Gomis est né en France d'un père sénégalais et d'une mère française. Il a grandi avec le mythe du retour, que son père et d'autres membres de sa famille n'ont cessé d'imaginer. Déjà son premier court-métrage, *Tourbillon* (1999), mettait en scène le dilemme d'Ousmane, un étudiant sénégalais en France, pris entre l'idée du retour au pays natal et sa nouvelle vie en France. Ce titre reflète bien l'esthétique riche et la narration non linéaire, en désordre chronologique, caractéristiques du cinéma d'Alain Gomis, qui s'éloigne en ce sens des narrations conventionnelles. Il tourne ses films tant en France qu'au Sénégal, comme par exemple *Tey (Aujourd'hui, 2012)*¹⁰, où le protagoniste Satché revient mourir à Dakar, après de longues années passées à l'étranger. De fait, *Tourbillon*, *L'Afance* et *Tey* peuvent être considérés comme une

¹⁰ Sélectionné aux Festivals de Berlin et de Venise, il a obtenu nombre de prix importants, parmi lesquels le grand prix du Festival du cinéma africain, d'Asie et d'Amérique Latine 2012, le prix du public du Festival de Carthage 2012 et l'Étalon d'or au Fespaco 2013.

trilogie sur le retour : l'Ousmane de *Tourbillon* peut encore décider de rentrer dans son pays ; El Hadj dans *L'Afrance* a franchi la « ligne de non-retour » ; Satché dans *Tey* revient mourir « chez lui », après une vie passée ailleurs. La boucle est ainsi bouclée.

Comme *Tourbillon*, *L'Afrance* est inspiré de l'expérience du cinéaste, et aussi imprégné de *L'Aventure ambiguë* de l'écrivain sénégalais Cheik Hamidou Kane. Écrit dans les années 50 pendant la colonisation, ce roman, qui a fait date, a été publié pour la première fois en 1961. Il narre l'histoire du Sénégalais peul Samba Diallo, qui, après avoir été formé à l'école coranique par un maître sévère, est envoyé à « l'école nouvelle », c'est-à-dire l'école française, non sans de grandes discussions au sein de sa communauté. Il poursuivra finalement ses études en France. L'« ambiguïté » de l'aventure de Samba Diallo réside dans la difficulté de trouver une synthèse entre les deux enseignements que proposent, d'une part, la sagesse de la culture peule héritée de générations de Diallobés et, d'autre part, l'éducation moderne et cartésienne du système éducatif colonial. A Paris, Samba Diallo est déchiré entre les deux cultures, il décide de se conformer à la demande de son père et de rentrer au Sénégal, mais il sera tué par un fou. Dans cette mort à la saveur de renoncement de Samba Diallo, la plupart de critiques voient justement une forme de suicide, une mort désirée – c'est cette version que donne aussi El Hadj, le protagoniste de *L'Afrance*, et que le film renversera.

Dans *L'Afrance*, le sénégalais El Hadj (Mbengue Djolof) est étudiant en Histoire à Paris. Il habite dans une résidence universitaire pour étrangers, univers riche de diverses histoires humaines, dans un Paris éloigné des sites touristiques. Il est en France depuis six ans mais, pour lui, rentrer au Sénégal équivaut à un devoir car il veut y enseigner l'histoire et participer au développement de son pays. Au fil des jours et des mois, sa vie se complique, cependant. Sa perception de lui-même et de son destin sont douloureusement remis en question. Faute d'avoir fait renouveler son visa à temps, il est arrêté et passe quelques jours en prison. Il se retrouve ensuite ouvrier, bien que, comme ses camarades le lui font remarquer, il n'appartienne pas à la classe ouvrière. Il tente de trouver son chemin dans le milieu interlope de la vente des faux papiers, mais n'y est pas non plus à sa place. El Hadj, qui porte un nom musulman, vit donc dans un espace imaginaire, dans une « Afrance » ni

France ni Afrique, mais composée des deux à la fois - ou encore une « non-France », une a-France, une France d'exclusion.

Comme dans *Juju Factory*, ici aussi, la complexité et la pluralité habitent le récit. Les espaces et les temporalités, la réalité et l'imagination, le présent, le passé et le futur sont imbriqués dès la première séquence. Le film ouvre avec le générique défilant sur un long gros plan du visage du protagoniste, qui occupe le côté gauche du cadre (environ $\frac{3}{4}$ du cadre), la tête un peu baissée, les yeux fermés. En fond sonore, s'élèvent des bruits confus : un sifflement continu qui semble venir de loin et qui hantera El Hadj dans différents autres plans ; les vagues de la mer, les cris de mouettes, les stridulations des cigales, les coassements des grenouilles, l'animation d'un marché, le son de la pluie, ou encore des voix lointaines et indistinctes. Entre temps de légers mouvements des yeux, des battements de paupières, des changements d'expression. Puis l'avant d'une pirogue sillonne la mer et suit le reflet du soleil sur l'eau, divisant verticalement l'image en deux parties symétriques, traçant ainsi une ligne droite qui semble indiquer le chemin du retour. Le son d'une sirène indique que l'arrivée au port (de Dakar) est proche et renforce l'idée du retour comme seule destinée possible, au moins pour le moment. La narration se poursuit avec El Hadj dans sa petite chambre à Paris, lorsque l'on entend la voix du père dans une lettre enregistrée au Sénégal. L'écoute du texte de cette lettre accompagne, en continuité sonore, une série de plans alternés de Paris et de Dakar, racontant certains moments de la vie du protagoniste. Ces allers-retours dans l'espace et dans le temps, en désordre chronologique au début du film peuvent déstabiliser les spectateurs, qui devront ensuite recomposer l'histoire, à partir des bribes de récit – tout comme le protagoniste devra se reconstruire en France. Les spectateurs arrivent ainsi à sentir le malaise du protagoniste. Le récit qui avait commencé à Paris, mais avec la voix du père arrivant de Dakar et des images du Sénégal, se termine avec l'arrivée à Dakar, d'El Hadj qui va annoncer à la famille sa décision de rester en France. Le procédé narratif qui semblait cyclique ouvre en réalité sur une piste autre, laquelle n'était pas imaginable au début, quand El hadj était encore prisonnier de son idée fixe du retour.

Fragmenté, construit sur un incessant va-et-vient dans le temps, le récit alterne entre des plans très longs et d'autres très brefs, entre des séquences se référant au moment présent et d'autres relatives à diverses époques du passé, plus proches ou plus anciennes. En effet, les images

qui remontent la mémoire du protagoniste appartiennent alternativement à son enfance, à sa jeunesse au Sénégal, ou à un passé plus récent, en France. Parfois les *flashbacks* d'un passé tout récent et les *flashforwards* d'un futur très proche se confondent, au point qu'on ne peut plus les distinguer. A ce propos, le réalisateur explique qu'il voulait représenter « ce monde mental, mélange de souvenirs et d'espérances, ces bouts d'Afrique reconstitués en France. C'est ce tout et ce rien dans lequel vit El Hadj, le personnage principal au début du film, dans lequel le temps et l'espace n'existent pas, où tout est possible, où tout est rêvé. Où le pays natal vit dans la mémoire et dans les projets, tuant le véritable présent, et dilatant les frontières »¹¹. Mais c'est aussi l'exploration de l'écart qui existe entre le territoire mental et le territoire réel.

El Hadj est inspiré par les leaders africains des mouvements de libération. Notamment Patrice Lumumba (encore lui !) et le Sekou Touré des débuts, celui qui refusa une indépendance « domestiquée », dit non au référendum de 1958 et « garda la tête haute » - comme l'explique El Hadj qui fait son mémoire sur lui. Voici donc un autre élément diégétique qui souligne l'importance de connaître l'histoire, pour avancer vers l'avenir.

Se sentant étranger au monde extérieur, c'est la plupart du temps dans l'espace de la douche que El Hadj se réfugie, et qui devient le (non)lieu privilégié où il se laisse aller à sa rage. C'est là qu'il est avec lui-même, nu, et qu'il est filmé en gros plan et très gros plan, comme si la caméra voulait vraiment pénétrer son âme, donnant à voir les tremblements et les moindres réactions physiques de son corps. C'est aussi dans ces moments les plus intimes que des événements historiques et de réflexions sociales envahissent ses pensées, comme c'est le cas du discours du leader Guinéen Sekou Touré sur le complexe du colonisé incapable de se définir sinon par rapport à la France. El Hadj frappe sa tête contre le mur, sous l'eau qui coule, un gros plan sur sa main et ensuite sur sa jambe montrent son corps qui tremble ; puis El Hadj prend sa tête entre ses mains et, sur des images de Dakar qui défilent, s'adressant à son ami, et en même temps se parlant à lui-même désespérément répète les mots du leader guinéen. Lors de ses monologues intérieurs, certains de ses souvenirs se matérialisent à l'écran, dans des inserts. Toujours sous la douche, El Hadj est hanté par

¹¹ <www.granitfilms.com>, consulté le 20 avril 2013.

l'idée qu'il a de lui-même, et dévoré par un sentiment de culpabilité. Avec le temps, il prend conscience que désormais il sera également étranger à son pays d'origine, condition encore plus douloureuse. Il abandonne l'idée du retour et la fiancée qu'il a au Sénégal, et accepte d'entamer une relation amoureuse avec la Française Miriam (Delphine Zingg) et de s'établir en France.

A partir des inserts relatifs à son existence pré-migratoire, nous apprenons qu'il avait une vie aisée mais qu'il est parti poussé simplement par ses idéaux. Le fait de s'établir à Paris, pour lui, était comme renier ses croyances et se tromper lui-même. Il est pris entre le « souvenir de l'homme qu'il était, l'image de l'homme qu'il espérait incarner, et le constat de l'homme qu'il se sent devenir »¹². Il est aussi confronté à l'image de lui que les autres lui renvoient. C'est seulement à partir du moment où il accepte d'être l'homme qu'il est devenu, qu'il assume sa double culture et peut se concéder la liberté de rester en France, sans avoir l'impression de trahir la promesse qu'il s'était faite de ne pas se faire « bouffer » par ce pays. Sa révolution intérieure passe par une scène cathartique durant laquelle il est ivre, sur le parvis de Beaubourg et, sa vision floue, lance à un ami venu le chercher : « J'encule le El Hadj que tu connais ! ». Cette transformation n'est pas sans souffrance, elle passe par une vraie douleur physique, parce que c'est là une renaissance, la naissance de celui qu'il est (devenu), au moins pour le moment. C'est comme s'il avait vécu dans une carapace, « qu'il fallait exploser, comme un corps avec des écailles, qu'il fallait éclater, pour laisser vivre la peau. Oui, c'était ça son parcours : réussir à se laisser être ce qu'il est, oublier cette espèce de peur de ne pas être à la hauteur » affirme Alain Gomis¹³. En effet, il faut renoncer à une partie de soi-même, réactualiser ses propres rêves, mourir un peu, comme une chrysalide qui doit devenir un papillon. Se reconstruire à partir de sa propre histoire. Pourtant il ne renie pas ses origines. A la fin, El Hadj rentre momentanément au Sénégal, juste pour annoncer à son père qu'il choisit la voie de l'enseignement, mais à Paris. C'est là le vrai renversement opéré par le cinéaste par rapport au roman *L'aventure ambiguë*. Alain Gomis propose ici une ouverture possible, fondée sur une synthèse des cultures et non sur leur opposition.

¹² Synopsis, <www.granitfilms.com>, consulté le 20 avril 2013.

¹³ Notre entretien, Paris, août, 2010.

Tant par le contenu que par la forme, *L'Afrique* illustre la complexité et l'hybridité culturelle du cinéaste. Dans cette fiction tout est multiple. Nous y retrouvons deux langues (le français et le wolof), deux pays (la France et le Sénégal), mais aussi deux Frances (une France fantasmée et une France réelle, le Paris touristique, mais aussi le Paris du centre de rétention et de la résidence pour étudiants étrangers). Ou encore : deux femmes (la Sénégalaise Awa et la Française Miriam), deux El Hadj (l'adulte d'aujourd'hui et l'enfant d'hier), deux registres narratifs (la narration au présent et les monologues intérieurs du protagoniste, dans lesquels son histoire personnelle se mêle à l'Histoire officielle), et plusieurs temporalités. A. Gomis embrouille volontairement la temporalité, ce qui donne au film une profondeur qui permet d'y inscrire le langage du métissage et de l'hybridité. De plus, tout comme dans *Juju Factory*, une multitude de personnages complexes, Africains pour la plupart, montrent des positionnements très différents sur des questions fondamentales, comme le retour ou la place de chacun dans la société. Les personnages sont en même temps porteurs d'une complexité identitaire et culturelle, qui les conduit à une recherche obstinée d'un équilibre personnel et de leur rôle au sein de la collectivité. La pluralité de points de vue et de vérités est lisible également à travers la complexité du « personnage global », composé de la multiplicité indissoluble des personnages et de leurs subjectivités fragmentées. L'ensemble des personnages permet ainsi d'exprimer de nombreuses subjectivités et vérités, offrant un point de vue pluridimensionnel et multifocal, capable de défier la vision unique et figée souvent à l'œuvre dans les imaginaires collectifs.

En guise de conclusion

Ces deux fictions *paraphrasent* les univers composites de leurs réalisateurs, tant dans l'intrigue que dans l'esthétique. Avec des styles multiformes et syncrétiques, *Juju Factory* et *L'Afrique* représentent bien la complexité et l'hybridité qui caractérisent les contextes dans lesquels évoluent Alain Gomis et Balufu Bakupa-Kanyinda : l'un métis de père sénégalais et de mère française, ayant grandi en France, mais allant souvent au Sénégal ; l'autre, congolais, qui a nourri son identité plurielle de ses différents voyages et rencontres, de ses expériences de l'exil et foncièrement de l'hybridité en mouvement. Ces deux fictions, comme

d'autres des diasporas noires, montrent des discontinuités narratives et stylistiques qui reflètent les fractures dues à l'Histoire et à la migration. *Des étoiles* (Dyana Gaye, 2013), *L'absence* (Mama Keita, 2009), *Mother of George* (Andrew Dosumnu, 2013), *Notre étrangère* (Sarah Bouyain, 2010), *One man show* (Newton Aduaka, 2013), *Testament* (John Akomfrah, 1988), *Teza* (Haile Gerima, 2008) en sont des exemples. Toutefois c'est justement grâce aux ruptures, que les personnages peuvent ensuite se reconstruire, en réassemblant autrement les diverses composantes de leur être. *Juju Factory* et *l'Afrance* offrent des fins qui ouvrent à l'espoir du changement et à une suite positive, mais ne convoquent pas un *happy end* de style hollywoodien, ni des réponses figées. Ces deux fictions proposent plutôt des devenirs possibles, des ouvertures et des ontologies inédites. Des transformations intérieures, de nouveaux assemblages, des recompositions imprévisibles prennent ainsi forme dans une quête existentielle permanente, et dans le métissage culturel.

Les traversées des personnages illustrent un univers en mouvement, syncrétique et complexe. Les protagonistes de ces deux films sont de bons exemples d'une hybridation culturelle possible qui, si elle est assumée, devient enrichissante : artiste et étudiant en histoire, ils luttent pour trouver leur place dans la société et pour y apporter leur contribution, sans pourtant perdre leur propre identité. Leur capacité d'adaptation aux diverses situations de la vie, même les plus inattendues, montre que c'est surtout quand on sort de sa zone de confort, qu'on voit les choses autrement, que de nouvelles épistémologies apparaissent.

Tout comme leurs personnages, les cinéastes, métis culturels, peuvent se reconnaître dans diverses cultures, qui s'expriment différemment. Ils sont conscients du fait que l'on peut raconter la même histoire de façon différente. Le réalisateur éthiopien, installé aux Etats-Unis, Haile Gerima, le dit ainsi : « Ce n'est pas seulement l'histoire qui compte, mais aussi la façon de la raconter. Un conteur doit affirmer son propre caractère, sinon tout sera uniformisé dans une structure narrative fasciste qui détermine la façon de raconter »¹⁴. Partant du constat que le cinéma dominant ne réussit pas à dire l'hybridité, nos cinéastes cherchent leur propre style, un style susceptible de dire une complexité qui leur est propre. Ils se détachent ainsi des formes narratives conventionnelles. Le

¹⁴ Dans le documentaire *Imaginaires en exil. Cinq cinéastes d'Afrique se racontent*, Daniela Ricci, 2013.

néologisme *L'Afrance*, – une crase entre France et Afrique – signifie l'insuffisance du langage à exprimer un syncrétisme culturel et un devenir qui le dépassent ; il y a donc là la nécessité de réinventer le langage. Les cinéastes en question réinventent le langage filmique, l'enrichissent de nouveaux signifiants, lui donnent de nouvelles connotations et des nouveaux *accents* [Naficy].

La prise en compte de l'hybridité invite à sortir d'une pensée et d'une vision uniques, pour laisser place à la pluralité, à une « pensée intrinsèquement multidimensionnelle » [Selasi]. Iain Chambers l'explique dans les termes suivants : « Cela implique la mise en acte d'un état d'hybridité dans lequel aucune narration ou autorité unique - nation, race, occident - ne peut prétendre représenter la vérité ou une signification exhaustive » [Chambers 27]¹⁵. L'expression d'une multitude de subjectivités confère une vision élargie, qui déconstruit également l'autorité du narrateur omniscient.

Le syncrétisme formel et stylistique des films étudiés permet, l'expression de cette complexité, exprimée à partir de positionnements dans les interstices des cultures, là où se renégocie la (re)construction identitaire. Des cinéastes tels Balufu Bakupa-Kanyinda ou Alain Gomis, trouvent ainsi des nouvelles stratégies pour mettre en forme l'hybridité, pour illustrer des identités qui se « construisent dans le mouvement » [Chambers 25]¹⁶, et dans la discontinuité.

Au-delà du déplacement physique, les cinéastes des diasporas africaines opèrent un décentrement perceptif, métaphorique, ontologique et herméneutique, susceptible d'engendrer de nouveaux regards décentrés et multifocaux. Le mouvement (qu'il soit réel ou métaphorique) permet un déplacement constant du centre auquel on se réfère et du point à partir duquel on regard. Nourries par une confluence d'expériences vécues et de réflexions théoriques, leurs pratiques cinématographiques leur permettent de traiter de l'exil, de la migration, des luttes pour exister et se faire entendre, à la fois comme vécu

¹⁵ Notre traduction de l'anglais : « This involves entering a state of hybridity in which no single narrative or authority - nation, race, the West - can claim to represent the truth or exhaust meaning ».

¹⁶ Notre traduction de l'anglais : « So identity is formed on the move ».

personnel et comme phénomène social. C'est cela qui en fait la richesse et qui se traduit dans des esthétiques épurées, mais capables d'exprimer la complexité et l'hybridité. Dans ce sens, elles sont novatrices.

L'hybridité formelle est rendue par des montages alternés, achronologiques, parfois saccadés, par des styles hétérogènes, par des récits se développant sur divers niveaux diégétiques et dispositifs narratifs, et qui traversent sans cesse les frontières spatio-temporelles. Le sens est donné par l'ensemble, par l'assemblage des différents morceaux, à partir desquels les spectateurs doivent reconstruire l'histoire. Cette structure morcelée représente bien les difficiles parcours de reconstruction des personnages. Cependant, la recomposition des fragments est aussi susceptible de produire l'inattendu et l'imprévisible, dans l'hybridation. Par la polyphonie, la multiplicité des points de vue, tous légitimes, et le syncrétisme stylistique qu'ils déploient, ces films se détachent de la narration conventionnelle. Ce faisant, ils arrivent à déplacer la perspective pour donner un contrepois narratif et iconique à la représentation dominante.

En partant à la fois du passé et de la prise en charge de la condition actuelle, ces cinéastes invitent à imaginer des avenir autres. L'intégration d'éléments du réel, d'images d'archives et la confluence des histoires personnelles avec la grande Histoire, rendent ces fictions politiques. Elles deviennent des actes de parole, une parole hors norme qui ne peut plus être tue. Cette hybridité des formes, capable de proposer d'autres visions possibles, devient alors une forme de résistance.

Filmographie

Absence, (L'), Mama Keita, 2009.

Afrance, (L'), Alain Gomis, 2001.

Cinematografias de Africa. Un encuentro con sus protagonistas, Gabriel Rosenthal, Espagne, Casa Africa, 2010.

Damier. Papa national oyé, (Le), Balufu Bakupa-Kanyinda, 1999.

Étoiles, (Des), Dyana Gaye, 2013.

Handsworth songs, John Akomfrah 1987.

Imaginaires en exil. Cinq cinéastes d'Afrique se racontent, Daniela Ricci, 2013.

Juju Factory, Balufu Bakupa-Kanyinda, 1997.

Kinsbasa Palace, Zeka Laplaine, 2006.

Mother of George, Andrew Dosumnu, 2013.

Mort en style colonial, l'assassinat de Patrice Lumumba, (Une), Thomas Giefer, 2008.
Notre étrangère, Sarah Bouyain, 2010.
One man show, Newton Aduaka, 2013.
Pièces d'identités, Mweze Ngangura, 1998.
Tey / Aujurd'hui, Alain Gomis, 2012.
Testament, John Akomfrah, 1988.
Teza, Haile Gerima, 2008.
Tourbillon, Alain Gomis, 1999.

Bibliographie

BAKUPA-KANYINDA, Balufu. « Africa's own mirror leaves it invisible. » *African Film. New Forms of aesthetics and politics*. Ed. Manthia Diawara, Berlin, Prestel, 2010.
 CHAMBERS, Iain. *Migrancy, Culture, Identity*. London : Routledge, 1994.
 DELEUZE, Gilles. *Image-temps*. Paris : Les Editions de Minuit, 1985.
 ESQUENAZI, Jean-Pierre. *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*. Paris : Lavoisier, 2009.
 FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Edition du Seuil, [1952], 1971.
 HALL, Stuart. « Qui a besoin de l'identité ? ». *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Paris : Editions Amsterdam, 2008.
 HAMBURGER, Kate. *Logique des genres littéraires*. Paris : Seuil, 1986.
 KANE, Cheick Hamidou. *L'aventure ambiguë*. Paris : Julliard, 1961.
 NAFICY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 2001.
 SELASI, Taiye. « Bye-Bye Barbar » (Or: « What is an Afropolitan? »). *The LIP Magazine*, 3 March 2005.

Daniela Ricci
 ATER, Département des Arts du Spectacle
 Université Paris Ouest / Nanterre
 Chercheuse associée Groupe de recherche Marge, Lyon