

Daniela Ricci

## **Les cinémas contemporains d'Afrique et de la diaspora : films transnationaux et mise en scène de l' « entre deux ». Le cas de *Rage***

### **Introduction**

Nous voulons analyser comment les cinéastes africains transnationaux et diasporiques mettent en forme, dans leurs films de fiction, l'hybridité culturelle, qui leur appartient.

Nous partons de deux hypothèses. Premièrement nous avançons l'hypothèse que leurs fictions sont une *paraphrase* d'une partie de leur réalité<sup>1</sup>. Deuxièmement nous supposons que les cinéastes d'Afrique subsaharienne, émigrés, occupent une place particulière dans les diverses sociétés, leur société d'origine et celle(s) de résidence. Leurs existences transnationales, au carrefour de plusieurs cultures, donnent en effet l'*accent* à leurs films<sup>2</sup>. Nous le montrerons à travers l'exemple de *Rage*, le premier long-métrage du Nigérian Newton I. Aduaka, (Grande-Bretagne, 1999).

### **L'hypothèse *paraphrasistique***

Nous pensons que les films de fiction représentent et exemplifient une partie du contexte socioculturel et de la réalité de leurs auteurs. En autres mots, ils *paraphrasent* le parcours et l'existence des cinéastes.

Nous empruntons ici l'idée de *paraphrase* à Jean-Pierre Esquenazi. Dans son livre *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, s'inspirant de la notion de paraphrase chez Catherine Fuchs<sup>3</sup>, en allant au-delà du concept de *métaphore* utilisé par Danto, Jean-Pierre Esquenazi définit le texte fictionnel comme jouant le rôle

---

<sup>1</sup> Comme nous le développons plus loin, nous empruntons le terme *paraphrase* à Jean Pierre Esquenazi. Voir J.-P. Esquenazi, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Lavoisier, 2009).

<sup>2</sup> Nous empruntons le terme à Hamid Naficy, et faisons ici référence au concept de « accented cinema » développé in *An accented cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, 2001

<sup>3</sup> Si Fuchs (*La paraphrase*, PUF, Paris, 1982) fait référence à divers plans où peut se jouer la paraphrase, Esquenazi prend en considération surtout le plan référentiel.

d'une *paraphrase* du domaine de réalité concerné<sup>4</sup>. En effet l'univers fictionnel peut exemplifier des fragments du monde réel. 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 du récit à travers les divers personnages. En réappliquant *l'hypothèse paraphrasistique* du point de vue de la production, c'est-à-dire à la relation de l'auteur à son œuvre de fiction, nous considérons celle-ci comme une exemplification d'une partie de la réalité de son réalisateur. En renversant donc le point de vue et en nous plaçant du côté de la production, nous suggérons que dans leurs fictions les cinéastes *parphrasent* leurs réalités et leurs expériences. Ils les reformulent et les exemplifient à travers les personnages de l'univers fictionnel. A ce propos Newton I. Aduaka nous confie : « Je fais des films en fonction de comment je vois le monde, un mélange de fiction et réalité. J'essaye toujours de mêler les faits de la vie et le récit fictionnel, pour faire résonner les divers éléments entre eux »<sup>5</sup>.

### **La perspective des cinéastes transnationaux de l'Afrique sub-saharienne**

Dans les films de fiction nous retrouvons ainsi le parcours et le regard du réalisateur. La position à partir de laquelle les cinéastes d'Afrique filment est liée à différents facteurs de leur histoire collective et personnelle, parmi lesquels nous retrouvons l'histoire de l'esclavage et de la colonisation, mais aussi leur expérience migratoire, qui a une résonance particulière quand elle est liée au phénomène colonial.

L'expérience de la migration, ou de l'exil, (souvent dans l'ex-puissance coloniale) oblige les cinéastes à se confronter avec l'altérité. Parfois, par le seul franchissement de la frontière, ils deviennent une minorité (visible). Le déplacement oblige à s'interroger sur soi, les réalisateurs africains émigrés, sont amenés à recomposer leurs personnalités à partir de fragments d'eux-mêmes. Cette reconstruction d'une identité complexe et plurielle est un processus en constante évolution. Elle advient sur un terrain fluide et mouvant, comme la caméra en mouvement d'Aduaka symboliquement le représente. Pris dans une appartenance plurielle, ils mettent en scène le thème de la migration et de la reconstruction identitaire à la fois comme phénomène social et comme élément de leur propre vécu. Et ils le font à partir de leur position à la marge, ou interstitielle, qui leur donne

---

<sup>4</sup> J.-P. Esquenazi, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Lavoisier, 2009, p. 155).

<sup>5</sup> Notre entretien avec Newton Aduaka, Paris, janvier 2011.

un point de vue particulier, un regard bifocal. De plus, souvent, comme c'est le cas de Newton I. Aduaka, ils se placent également à la marge du cinéma dominant.

### **L'univers du cinéaste : Newton I. Aduaka**

Aduaka est né en 1966 dans le sud-est du Nigéria, région qui deviendra le Biafra; théâtre de la guerre qui a ravagé le pays<sup>6</sup>. Là, il a assisté au massacre de son peuple, les Ibos. A partir de là, la migration sera une marque de sa vie : sa famille s'est déplacée à Lagos, quand il n'avait que 3 ans. Ensuite il est parti étudier à Londres, pour se retrouver enfin à habiter à Paris.

Arrivé, à la moitié des années 80 à la *London International Film School*, s'est trouvé confronté au racisme et aux politiques multiculturelles (qui dans la Grande Bretagne de l'époque ont parfois débouché dans un essentialisme des différences, en renfermant les groupes culturels en diverses îlots). C'est à cela aussi qu'il s'inspire pour écrire *Rage*. Il raconte : « Après je suis allé en Angleterre et, en tant que noir, j'ai du faire face au racisme, tandis que je voulais juste être un réalisateur. Ensuite je suis venu en France, je ne parle pas la langue, je vis à la marge »<sup>7</sup>. Bien que la position en marge ne soit pas toujours choisie, Aduaka la réclame, ou bien il l'accepte en s'adaptant à la place qui lui est laissée. Cette vision périphérique lui confère un regard particuliers, différents de la perspective que l'on a à partir du centre.

Attiré par le milieu du cinéma indépendant (britannique et américain), il a réalisé et produit son premier court-métrage *On the edge* (28 min, 35 mm, 1998)<sup>8</sup>. Si toutes ses œuvres sont, d'une façon ou d'une autre, très personnelles, *On the edge* (A la marge), porte dans son titre le paroxysme de la *paraphrase* de sa vie. Un film qu'il définit comme "un cri", le "cri d'un réalisateur de la diaspora ; mais aussi un cri cathartique"<sup>9</sup>.

Nous retrouvons son regard dans *Ezra* (2007, 102 min, 35mm). Particulièrement sensible à l'enfance et l'adolescence blessées, il a puisé dans ses souvenirs d'enfant né en guerre. Traçant

---

<sup>6</sup> Le Biafra n'a existé que trois ans (du 1967 au 1970), en tant que pays sécessionniste du Nigéria.

<sup>7</sup> Dans le documentaire *Imaginaires en exil. Cinq cinéastes d'Afrique se racontent*, Ricci, 2013. (Notre traduction de l'anglais).

<sup>8</sup> Pour cela il a monté en 1997 la boîte de production *Granite Filmworks*. Ce premier film, qui a remporté nombre d'importants prix internationaux lui a ouvert le chemin de la reconnaissance internationale.

<sup>9</sup> *On the edge* raconte de Lorna (Susan Warren) qui lutte contre la drogue et de Court (Maynard Eziashi), son copain. Deux Nigériens qui vivent à Londres, à la marge. Avec une amère ironie, ils rêvent mélancoliquement de rentrer au pays, au moment où au Nigéria sévissait le régime d'Abacha, un de moments le plus terribles de l'histoire du Nigéria postcolonial.

l'itinéraire d'un enfant soldat, à la fois victime et bourreau, *Ezra* remet en question les logiques du système économique et sociopolitique international.

Entre *Rage* et *Ezra* il a réalisé d'autres court-métrages, parmi les quels *Funeral* (2003, 12 min), une improvisation, la mise en scène d'une discussion entre amis cinéastes autour du cinéma, de sa valeur, de sa force à l'occasion du suicide de l'un d'eux. Aduaka reprendra la vie du cinéma indépendant avec son dernier long-métrage *One man show* (2012), tourné en France, où le cinéaste habite maintenant. Il explore encore une fois la quête identitaire dans l'exil.

Nous pouvons donc dire que *Rage* abritait déjà les germes de son entière cinématographie, qui met en scène l'humain, ses contradictions et ses difficultés, dans diverses contextes et situations.

A notre avis, '*Rage*' *paraphrase* le parcours d'Aduaka. Nous voulons montrer alors comment il met en scène sa quête identitaire dans le métissage culturel et de quelle façon son être plural et complexe se reflète dans son style et dans son esthétique.

### ***Rage***<sup>10</sup>

A Londres, trois amis adolescents, Jamie (*Rage*), Godwin ('G') et Thomas ('T') cherchent à s'épanouir, et enregistrer un album de musique hip hop. Jamie (Fraser Ayres) est un métis de classe populaire, colérique (d'où son surnom, *Rage*, lisible en français comme en anglais), il habite avec sa mère anglaise blanche (Alison Rose) et sa petite sœur. Il travaille comme magasinier dans un supermarché, il achète du joint pour son ami Marcus (Shango Baku) un adulte noir rastafari, qui pour cela s'endette avec Pin (Wale Ojo), un dangereux trafiquant noir. T (Shaun Parkes) est blanc, fils unique et aisé, mais il ne peut pas toucher à son argent avant ses 21 ans. G (John Pickard) est un noir de classe moyenne, un pianiste prometteur qui aime le jazz et va d'accord avec ses parents. Les trois jeunes, en quête d'eux-mêmes, luttent pour trouver leur place dans la société, ils se heurtent contre le système social, parlent de rêves, d'identité, de négritude.

Leur projet étant refusé par les maisons d'éditions, ils ont besoin d'argent. Quand *Rage* et T décide de dérober l'appartement où T vit avec ses parents et G les accompagne, à contrecœur, quelque chose se casse irrémédiablement. Après l'expérience de la prison (montrée par un sublime montage en parallèle de deux cellules, celle de *Rage* et celle de G, qui s'entendent sans se voir) les trois

---

<sup>10</sup> Grande-Bretagne, 1999, Fiction, 93 min, 35mm.

s'éloignent. Malgré quelques tentatives de reconstruction de la part de T, qui a besoin de ce disque pour s'affirmer et prendre de la distance des projets parentales (l'Université en Ecosse), leurs routes se séparent. Rage arrivera à trouver son parcours et à enregistrer son disque, seul.

### **La place de *Rage* dans le contexte britannique**

*Rage* est le premier film indépendant réalisé par un cinéaste noir à sortir en salle dans toute la Grande-Bretagne. Il s'inscrit dans la lignée du trinitadien Horace Ové (*Pressure*, 1975), du barbadien Menelik Shabazz (*Burning an illusion* 1981), ou du britannique de Sainte Lucie Isaac Julien, (*Young soul rebels*, 1991)<sup>11</sup>.

*Rage* explore la place que dans la société est accordée aux jeunes de diverses appartenances culturelles. Il met ainsi en lumière les conséquences que la politique culturelle britannique en termes de multiculturalisme a eues concrètement sur la vie des gens.

Le cadre de trois amis n'est pas nouveau au cinéma, nous pensons par exemple, parmi d'autres, à *La haine* (Mathieu Kassovitz, 1995)<sup>12</sup>, *Mean Street* (Martin Scorsese, 1973), ou *Husbands* (John Cassavetes, 1970), mais aussi aux diverses triades cassevetesiennes de *Shadow* (1959). Cependant ici le trio a une fonction symbolique, les deux copains de *Rage*, l'un noir et l'autre blanc, deviennent l'emblème de son déchirement entre ses deux appartenances. Dans ce parcours maïeutique de recherche de soi, il n'est pas anodin que l'épilogue présente un *Rage* épanoui<sup>13</sup>, arrivé à la réalisation de son disque et de lui-même, seul, sans ses amis, comme si

---

<sup>11</sup> Il est intéressant de remarquer que si en France (où il habite maintenant) Aduaka est considéré plutôt comme appartenant au groupe des réalisateurs africains, en Grande-Bretagne ses films entrent dans le *black cinema*. Dans la Grande-Bretagne postcoloniale, la notion de « noir » devient une catégorie sociopolitique qui englobe les migrants des ex-colonies, y compris les Caribéens et aussi et surtout les Asiatiques, comme le démontre, par exemple le films *Handsworth songs*, (John Akomfrah, 1986).

Toutefois, étant donné que l'on est structuré d'un côté par ses origines, de l'autre côté par ses expériences et ses appartenances fluides et mouvantes, Aduaka se définit lui-même : « Donc depuis quelque temps, je ne me dit plus que je suis seulement un Nigérian, mais un Nigérian qui vit à Londres. Je dirais même je suis un Londonien. Pas un Anglais, c'est quelque chose que je ne ressens pas profondément. Mais le terme londonien me convient car il sous-entend l'idée de mixité, c'est un endroit où se côtoient différentes cultures. » (*Rage au poing*, in 'Vibrations', n. 42, mars 2002).

Et il ajoute : « Je suis un cinéastes qui vit en Grande-Bretagne, qui est aussi noir. Je viens aussi du Nigeria, derrière ça je suis Ibo, et derrière ça je viens d'un petit village et d'une famille. Je suis tout ça. » (*Untold* n. 11 mars- avril 2000, notre traduction de l'anglais).

<sup>12</sup> On peut voir quelques similitudes entre *Rage* et *La haine*, deux films qui s'inspirent du réel, cependant les deux réalisateurs n'ont pas eu de contacts, (le scénario de *Rage* a été écrit à Londres, en 1994, avant la sortie de *La Haine* en France). Toutefois on peut imaginer que Kassovitz, comme Aduaka, furent influencés par un certain cinéma à la Martin Scorsese, ou par le cinéma indépendant américain, à la Spike Lee (par exemple *Do the right thing*), ou à la Cassavets.

<sup>13</sup> Dans une scène vers la fin, *Rage* se regarde dans le rétroviseur de sa voiture - cet espace intime par excellence, très présent dans ce long-métrage. C'est image similaire, mais non identique à une autre au début du récit. Ce qui a changé est l'expression de *Rage* qui apparaît serein, moins colérique, et assouvi. On comprend que quelque chose a changé en lui. Le fait d'avoir pu s'exprimer et enregistrer son album est pour lui une sorte de renaissance, une nouvelle façon de (se) regarder.

métaphoriquement il avait intégré et réuni en lui les deux couleurs et les deux cultures qui composent son être.

Rage découvre sa double appartenance, après être passé à travers un sentiment d'exclusion, de ne pas appartenir ni à l'une, ni à l'autre de deux cultures. C'est là un élément peu exploré dans le cinéma britannique de l'époque, qui place *Rage* dans une position nouvelle par rapport aux films que l'ont précédé (*Pressure*, *Burning an illusion* ...). Dans *Young soul rebels* il y avait déjà un protagoniste métis, Chris (Valentine Nonyela). Cependant, celui-ci ne se place pas dans une quête identitaire vraie et propre, car Isaac Julien interpellait dans ce long-métrage les différences, soient elles raciales ou sexuelles. On pourrait plutôt rapprocher ces deux films, pour le rôle joué par la musique.

*Shadows* également peut servir de référence à *Rage*, non seulement pour la musique qui y est encore centrale, - ici surtout le jazz, (improvisé par Charlie Mingus) – mais principalement pour sa démarche indépendante et expérimentale et pour les questions raciales abordées<sup>14</sup>. Les deux films sont une invitation à auto-définir sa propre identité. Toutefois, outre que dans le parcours euristique qui amène les personnages à se libérer de leurs masques et à se retrouver, la proximité entre les deux films doit aussi être recherchée dans l'esthétique et dans la façon dans laquelle la caméra suit les personnages.

Comme *Shadows*, *Rage* a été tourné avec une troupe de dimension moyenne<sup>15</sup>. Cependant, contrairement à *Shadows*, où la troupe était formée par des amateurs, dans le cas de *Rage*, toute l'équipe était formée par de professionnels qui se sont engagés à travailler avec un budget très réduit, parfois même nul. Nous percevons le travail d'un groupe, guidé par Aduaka. L'esprit *transnational* du film est donc déjà présent dans l'équipe technique. Le directeur de la photographie, Carlos Arango De Montis (qui travaillera avec Aduaka aussi dans *Ezra*) et la monteuse Marcela Cuneo (qui avait déjà monté *On the edge*), par exemple sont sud-américains. Aduaka partage avec eux certains choix esthétiques et stylistiques. A ce propos, il affirme : « Carlos et moi admirons les films des Néoréalistes italiens, Cassavetes, de la Nouvelle Vague française et récemment de Dogma 95 »<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Il ne fait pas oublier que le tournage de *Shadows* a eu lieu aux Etats-Unis à l'époque de la ségrégation raciale.

<sup>15</sup> Cela a permis de garder l'énergie recherchée, comme Aduaka l'explique dans sa note de réalisation ([www.granitfilms.com](http://www.granitfilms.com)).

<sup>16</sup> Note de réalisation de *Rage* de Newton I. Aduaka, [www.granitfilms.com](http://www.granitfilms.com). (Notre traduction de l'anglais).

Sa relation complice avec le directeur de la photographie, un cameraman de documentaires, est donc aussi responsable de l'esthétique de cette fiction. Le style de *Rage*, dit encore Aduaka, dérive aussi de sa façon de tourner, sous pression, de sa relation avec la culture hip hop, de la priorité accordée au jeu des acteurs<sup>17</sup>. Porté à l'épaule, la caméra devient ainsi plus présente, et la réalité entre dans la fiction. Elle suit les personnages sans les juger et capte l'âme des protagonistes, qui ne sont pas de héros invincibles, mais des êtres humains, avec leurs contradictions et faiblesse. Avec un rythme rapide et fragmenté, un style et un montage proche des clips musicaux, qui rappelle l'hip hop urbain, en effet le film et la caméra sont toujours en mouvement. Cette mobilité représente symboliquement la difficulté des personnages à trouver une base stable à laquelle s'appuyer. La caméra entre ainsi dans l'univers psychologique des protagonistes en bouillonnement. Parfois elle s'arrête, comme à signifier que, même s'ils cherchent à courir, à fuir la réalité, avant ou après ils seront obligés de s'arrêter pour regarder le monde en face. Cette mise en scène d'énergie représente bien la turbulence intime des personnages. Face à la société, ils naviguent sur un terrain glissant, entre les différents masques qu'ils portent, avant de trouver leur propre identité. Nous retrouvons là le positionnement du cinéaste, toujours à la recherche d'un équilibre de sa place d'artiste face aux injustices et à la complexité des sociétés.

Pour mieux illustrer comment ce long-métrage *paraphrase* une partie de la réalité du réalisateur et en exemplifie le parcours et l'hybridité culturelle, nous analysons brièvement une séquence choisie.

### **Séquence « *Rage* chez Marcus » : dédoublements, pluralité et métissage culturel**

Nous prenons en considération la séquence (d'environ 3 minutes), située à 25 minutes de film. Elle se déroule un après-midi dans une unité de lieu : chez Marcus.

Deux personnages y sont présents : Jamie, surnommé *Rage*, le jeune métis protagoniste éponyme du film et Marcus, un rastafari noir plus âgé. Ils discutent de leurs réalités et positions sociales, des diverses armes pour combattre le racisme, du rôle des artistes. Leurs visions divergent.

Bien que l'intrigue soit fondée sur l'amitié entre les trois jeunes que l'on ne voit pas ici, cette séquence offre un bon exemple de mise en forme de l'hybridité culturelle qui appartient au réalisateur. En effet le métissage biologique du protagoniste est, à notre avis, déjà une *paraphrase* du métissage culturel du cinéaste.

---

<sup>17</sup> [www.granitfilms.com](http://www.granitfilms.com).



Plan 1 : Au début Marcus et Rage, les deux assis, la caméra en face, parlent de la dette du vieux.

Quand le jeune se lève, une caméra panoramique le suit. Il prend une pomme dans le coin cuisine et traverse la pièce pour aller jusqu'à la fenêtre. Il passe ainsi de l'autre côté du cadre. A mi chemin il est illuminé par la lumière de l'extérieur et par la lumière de l'intérieur. Comme s'il n'était ni avec le vieux ni à l'extérieur, ou encore à souligner son parcours de recherche, son identité "à cheval" sur ses deux appartenances culturelles, non encore complètement assumées. Le déplacement de Rage a donc engendré un changement du point caméra et de la perspective.

Plan 2 : Le vieux au premier plan est maintenant plongé dans son journal, l'autre depuis la fenêtre le regarde. Rage interroge le vieux : « Tu fais quoi de tes journées ? ». La caméra recule en cahotant et laisse découvrir presque entièrement le jeune, dos à la fenêtre. Il est près de l'ouverture vers le monde (et le futur), mais il regarde dans la direction opposée, comme à symboliser que son avenir, encore incertain.

Contrairement à Marcus, qui est commodément assis, Rage est debout, appuyé sur une seule jambe, à signifier sa turbulence et la précarité de sa position, (ou encore le fait que pour le moment il peut s'appuyer sur une seule de ses deux cultures, parce que il n'a pas encore trouvé la synthèse de son identité composite ?).



Par un jeu de lumière, la caméra en face de Rage montre les projections de sa figure sur les deux murs, l'une tombe juste derrière la tête de Marcus. Cette silhouette est comme voilée par l'ombre du rideau qui se superpose. Sans lever les yeux du journal, le vieux lui répond : « Je lis ».

Au moment où Rage ne semble plus disposé au dialogue (« Ca ne sert à rien de discuter avec toi ! » lance-t-il), Marcus pose son journal et se retourne vers le jeune, il est juste à côté de la caméra et regarde dans la direction de la caméra. Le point de vue a changé : le vieux était sous le regard du jeune depuis le fond de l'image, mais le point de vue s'identifie maintenant avec le regard du vieux depuis le point caméra. Il prend la direction de la conversation. Ce sur quoi a insisté la caméra en se rapprochant de Marcus.

Puis quand le rasta commence à le questionner sur sa musique et sur ce qu'il écrit, la caméra isole maintenant le vieux, insistant encore sur le tournant dans la conversation.





Lorsque que la caméra avance, jusqu'à recadrer Marcus à partir du même point de vue du début du plan, l'ombre de Rage se dessine sur le mur derrière le vieux. En ce moment Rage n'est donc présent que par son ombre, comme à symboliser son rap inachevé.

Plan 3 – 26' 36 : Bien que toujours dans la même direction, la caméra est maintenant plus loin. Rage retourne s'asseoir sur sa chaise. En marchant vers la caméra, sans regarder le vieux, il lui explique de quoi parlent ses chansons : de la réalité, au mieux, « de *ma* réalité », précise-t-il. Son ombre sur le mur se déplace avec lui, comme si son être double se manifestait et le poursuivait, même à son insu.

Quand il est sollicité à raconter en quoi consiste *sa* réalité, il commence : « Le racisme, l'oppression, des types comme moi qui galèrent... ». Tout est maintenant évident, la colère de Rage et son urgence de s'exprimer deviennent encore plus compréhensibles. Commodément assis entre ses livres et la lampe, le vieux l'écoute. C'est là qui s'installe une alternance de champs contrechamps (plans 3-8) : l'alternance maintenant souligne que s'est établi un vrai dialogue et une vraie réflexion. Rage arrive maintenant à se raconter et ils engagent un débat sur les divers types d'armes à utiliser pour combattre le racisme.

26' 45'' : La caméra est plus au moins à la même distance des deux. Ce cadrage montre l'espace comme divisé en deux zones de lumière. Rage est au milieu, entre la lumière artificielle et chaude du côté de Marcus et celle naturelle, blanche et froide de l'extérieure, qui illumine faiblement l'espace cuisine. De nouveau il se place donc dans un "entre deux", qui symbolise son identité métisse encore hétérogène et inachevée. Au moment où il est coincé dans la conversation, après que Marcus lui ait demandé « Combien de soldats as-tu recruté pour cette guerre ? », il n'a plus de mots, seulement des insultes. Sa solitude est maintenant montrée à l'image par un Rage courroucé, qui, dans la pénombre (il est maintenant loin de la lumière jaune près de Marcus) joue nerveusement avec sa pomme, les yeux baissés, coincé dans la partie droite du cadre.

Tout le long de cet échange, le champ contrechamp est réalisé parfois par une caméra panoramique, parfois par un changement de plan. Par un lève déplacement du point caméra, d'échelle du plan, ou par un recadrage, le réalisateur met en forme une subtile multiplicité de points de vue.

Plan 9 : retour au plan général sur la fuite du jeune qui ne supporte pas qu'on « le pousse à bout ». Leurs points de vue sur les Black Panthers et sur les diverses possibles attitudes face au racisme, divergent. Leurs espaces sont donc encore séparés : Marcus est illuminé par la lumière artificielle chaude, tandis que Rage est debout presque en pénombre, comme à signifier qu'il n'est pas encore

arrivé à l'illumination de la sagesse. L'immobilité du vieux, contraste avec le mouvement nerveux de Rage, qui déclare son admiration pour les Panthers qui « en avaient marre de la suprématie des Blancs » et qui « ont fait chier tout le monde ».

27'24 : C'est là que le vieux se retourne en rigolant, il se recule et il commence l'encourager à ses faire ses propres idées et ne pas croire au film qu'il a vu. Le vieux s'est reculé, et il reçoit la lumière extérieure. Est-il plus près de la réalité ? « Je n'ai rien contre le film, mais fais tes propres recherches, formule tes propres idées », lui lance-t-il. Ainsi en même temps le cinéaste relativise l'histoire qu'il raconte en la posant comme particulière sans forcément devoir la généraliser. En reculant, Marcus s'assoit plus confortablement sur le canapé, comme à montrer que l'on est encore plus à l'aise, quand l'on suit ses propres idées et ses propres valeurs. Nous voyons là une mise en scène de la bataille qu'Aduaka mène contre la représentation dominante et la pensée unique.

Plan 10 : Gros plan sur Marcus qui explique au jeune que la culture peut devenir une arme encore plus puissante que les fusils. Ce gros plan insiste donc sur son discours de transmission qui initie le jeune à sa révolution intérieure de découverte des potentialités de son propre esprit et du rap, pour combattre les injustices sociales.

Plan 11 : Zoom avant en contreplongée vers le jeune qui écoute le vieux à ce moment sans répondre. On comprend qu'il a compris : ce cadrage lui donne une telle impression de grandeur que sa tête semble toucher le plafond.

Plan 12 : Retour au gros plan de Marcus, qui lui recommande d'apprendre des erreurs des générations passées. Sur le gros plan du vieux, Rage souligne ses qualités de prêcheur.

Plan 13: Retour au plan large, et la séquence se termine avec le même cadrage et les personnages dans les mêmes positions du début : Marcus dans son canapé rouge, plongé dans son journal, et Rage sur la chaise lui faisant face. Cependant Rage est un peu plus au premier plan, cette fois, comme s'il avait grandi, par rapport à ce qu'il a appris. Néanmoins quand il revient sur sa chaise il va changer de position idéologique sur *l'arme* de combat, au sens de Gordon Parks<sup>18</sup>. Initialement convaincu qu'une mitraillette AK-47 est l'instrument idéal pour triompher de ses ennemis, il va adhérer au point de vue plein de sagesse de Marcus qui lui apprend que l'esprit est une arme de

---

<sup>18</sup> Voir par exemple son autobiographie, *A choice of weapons*, Minnesota Historical Society Press, 1965 (*Le choix des armes*). Il y déclare : *J'ai choisi ma caméra comme arme contre toutes les choses que je déteste le plus en Amérique : pauvreté, racisme, discrimination.*

combat<sup>19</sup>. Le discours porte sur le même sujet : l'argent. Au-delà des rêves et du besoin d'expression des deux, ils ont conscience qu'ils doivent manger.

## **Analyse**

Dans cette séquence nous pouvons déduire, par la mise en scène et la mise en forme d'un certain nombre de dédoublements, l'identité plurale du réalisateur. Les divers points caméras qui offrent autant de perspectives, nous amènent à réfléchir sur différents types de dédoublements : le dédoublement du lieu, celui des rôles et des positionnements des personnages, et celui du jeune protagoniste.

Commençons par le lieu. Nous avons déjà souligné comment cet espace est parfois montré comme dichotomique, symboliquement divisé en deux, (par exemple par le bord de la fenêtre, le côté jour et le côté cuisine, la partie illuminée par la lumière tamisée et celle par la lumière extérieure). De plus, l'appartement de Marcus assume ici une valence sémiotique particulière : il nous apparaît en même temps comme refuge et prison, donc un lieu double aussi dans ce sens. C'est le lieu où Marcus se retire et s'adonne à ses passions, la lecture, par exemple. Bien installé chez lui, sur son canapé, dans sa lumière chaude, il n'en renvoie pas moins une image de claustrophobie. L'appartement apparaît comme isolé (on n'entend aucun bruit de l'extérieur, on ne voit rien par la fenêtre). Les barreaux dessinés sur le mur par l'ombre de la fenêtre sont très présents, ce qui augmente le côté renfermé et figé de cet univers, surtout par contraste au mouvement qu'apporte Rage. Tout au long du long-métrage l'homme est filmé dans ce lieu, sauf à la fin quand Rage prend son envol<sup>20</sup>. Ce qui renforce l'image d'une prison symbolique, dont les deux se libèrent dans l'épilogue.

Dans cet espace à la fois confortable et inconfortable, l'adolescent métis en quête de sa propre identité vient se confronter à l'adulte noir, une figure paternelle de substitution. Comme son appartenance à deux communautés, Rage circule aussi dans deux espaces : il connecte le monde clos de Marcus au monde extérieur ; il est éclairé par deux lumières. Il apprend de l'expérience du vieux, mais en même temps il est protecteur, il s'occupe de lui, de faire ses courses, d'acheter son

---

<sup>19</sup> En effet, bien que Rage rêve d'un AK-47, il n'a pas vraiment envie de l'utiliser, s'est simplement la représentation du paroxysme de sa rage, qu'il n'a pas encore appris à gérer. Dans le film, la seule arme qui apparaît, un pistolet entre les mains de Rage, que ses amis – ignares - le pousse à jeter, est un jouet. Les apparences sont souvent trompeuses !

<sup>20</sup> 1h 22' 25'' : Rage et Marcus sont à ce moment dans le balcon du nouveau appartement de Marcus; la caméra fixe en face est loin. Ce long plan-séquence (3 minutes et demi) est une sorte d'épilogue et dénouement. C'est pendant cette scène que Rage a la confirmation (et le spectateur découvre) du suicide du père, c'est ici que Rage, illuminé par une lumière claire et naturelle, prêche l'importance d'être soi-même et de s'accepter, avec ses fragilités et les erreurs commis à cause du désespoir.

joint, tout en lui conseillant d'arrêter de fumer, ou de se porter garant pour ses dettes, tout en le poussant à trouver des solutions pour ne plus tomber dans les mains des argousins. Dans ce jeu de dédoublement, le jeune a donc une attitude dichotomique par rapport à l'ermite.

Cela nous introduit au deuxième type de dédoublement : la relation duale entre Marcus et Rage. La caméra est souvent face aux deux personnages, équidistante des deux, en laissant donc découvrir leur relation. Nous assistons à un renversement des rôles; de plus leurs positionnements réciproques changent maintes fois tout au long du film<sup>21</sup>.

Toutefois le couple de deux représente en soi un autre type de dualité. Leurs visions divergent, ils se trouvent à deux divers moments de la vie, Marcus à la retraite, Rage en construction de sa vie et de son avenir. L'un, calme, reste assis, il est donc stable; l'autre, nerveux, est tout le temps en mouvement, ce qui renvoie à son instabilité. Jamie/Rage est en constante agitation et couvre continuellement l'espace entre sa chaise, la fenêtre et la cuisine. Il passe d'un côté du cadre à l'autre, comme à s'évertuer à suivre les divers morceaux de son être encore scindé et morcelé. Il cherche sa place, sans la trouver vraiment. Ce sont souvent les déplacements de Rage qui font bouger la caméra, et apportent un changement de points de vue.

Ainsi sont (re)présentés les deux personnages, Rage/Jamie et Marcus, symbolisant respectivement une identité composite encore disjointe et écartelée et la complexité identitaire et culturelle assumée. Ces deux personnages, à ce moment du récit, représentent donc deux attitudes différentes envers le métissage culturel: ils illustrent que l'on peut en être déchiré ou enrichi. Tout le long de la séquence, le remarquable jeu des lumières représente symboliquement ces deux façons d'être : le bleu, couleur primaire additif donne une lumière froide qui illustre bien l'incomplétude de la personnalité de Rage; tandis que la lumière artificiel, tamisée, chaude et orange, donc composée, bien exemplifie l'unité que les diverses composantes trouvent dans la figure de Marcus. De plus cette lumière vient de l'intérieur, de l'intime. En outre, la dichotomie lumière /connaissance semble évidente. Les diverses sources lumineuses qui habitent la scène représentent également les divers savoirs et vérités, qui sont multiples, et soumis à l'éternelle question du point de vue. La caméra suit leurs deux univers et leurs deux visions du monde : deux diverses vérités, les deux valables.

---

<sup>21</sup> Dans cette scène, par exemple, leurs positions sont renversées par rapport à une séquence précédente, toujours chez Marcus, dans laquelle il était assis sur la chaise et Rage sur le canapé. C'est le moment où Rage lui donne nourriture et joint. Donc le canapé est le lieu de richesse de la pièce, souligné par la présence des livres qui en encombre une partie.

Malgré leurs différences, ils sont très proches, peut être aussi parce que, contrairement à sa propre mère, une anglaise blanche, qui ne semble pas saisir jusqu'au bout les troubles de son fils, Marcus comprend ce que Rage est en train de vivre, vu qu'en tant que noir, il a connu des vicissitudes similaires<sup>22</sup>. Par contre, la difficulté de la mère à comprendre profondément son fils est mise en scène dans une séquence cruciale vers l'épilogue. Elle rejoint Rage sa chambre. Devant une femme perplexe, qui le rassure sur l'amour sincère qui l'a uni à son mari, en se référant à sa sœur et lui-même, la colère de Rage explose : « *On est blanc ou noir ?* » « *Ni l'un. Ni l'autre, vous êtes les deux à la fois, ...* » elle le relance. Et là il explique d'où vient toute sa colère : « *Je suis noir ! Mais c'est pas à moi de le dire, ce sont les noirs qui décident si je le suis ou pas. Je dois sans arrêt le prouver* ». Ce n'est pas seulement la crise identitaire (« *Qui je suis ?* ») qui se manifeste ici dans son apogée. D'autres thèmes cruciaux sont également mis en scène ici: la question de l'image de soi, le questionnement quant à qui revient la tâche de définir l'identité de chacun, ainsi que celui de la place occupée par chacun dans l'espace public. Ce plan séquence est le paroxysme des questionnements identitaires. Ici Rage se libère de ses questionnements intimes, qui tenaillent son existence, parce qu'il ne peut pas dire en public ces mots, tant qu'il ne les a pas dit à sa mère, qui n'en a pas assez conscience.

La quête de soi qui habite ce long-métrage est particulièrement complexe pour Rage/Jamie : la double identité qu'il porte en lui est déjà exemplifiée par ses deux noms. Son être double est représenté dans diverses manières : il est illuminé par les deux lumières, assis et debout, à droite et à gauche, protecteur et apprenti. Par sa mobilité Rage permet plusieurs changements de perspectives. Comme nous l'avons illustré, il apparaît également dédoublé dans son ombre, ou mieux dans ses deux ombres (les deux composants son identité ?), qui prennent une place importante, dans la représentation de la difficulté à s'exprimer et à enregistrer son disque. Il reste donc une silhouette sans voix.

A notre avis cette séquence est centrale dans le film, également parce que c'est là qu'on comprend qu'est que représente le rap pour Rage. Nous y voyons une mise en abîme de ce que le cinéma (« d'auteur ») représente pour Newton I. Aduaka, de ce que représente la création artistique, quand elle vient d'une urgence profonde, et non d'un besoin commercial, comme nous le retrouvons aussi dans *Juju Factory*, (Balufu Bakupa-Kanyinda, 2007), une métaphore de l'univers créateur en exil. L'épilogue de *Rage* est encore une mise en abîme, une *paraphrase* de l'expérience d'Aduaka : comme le cinéaste dans la réalité, Rage produira son disque de façon autonome et indépendante,

---

<sup>22</sup> En tant que métis Rage fait socialement partie du group des Noirs. De plus ne trouvant pas son identité, il la cherche plutôt du côté des Noirs, tout en devant démontrer sa « négritude ».

après avoir trouvé son chemin. Aduaka le raconte ainsi : « Pour moi, en tant que réalisateur, *Rage*, c'est une histoire personnelle, que j'ai plus au moins vécue pendant le processus de réalisation de ce film ... »<sup>23</sup>.

Cependant le rap - que l'esthétique, le rythme et le montage de ce long-métrage rappelle - représente également la voix de ceux qui sont en marge de la société, parfois invisibles et sans parole, ceux qui ne se retrouvent pas dans les représentations médiatiques dominantes. La culture hip hop concerne la quête identitaire et symbolise aussi une attitude de décolonisation des mentalités, un regard autre, qui permet de voir ce qui ne va pas et proposer des alternatives. Cela explique les choix musicaux d'Aduaka qui a sélectionné des morceaux des rappeurs britanniques (indépendants), dont les musiques et les paroles font écho au contexte de *Rage*<sup>24</sup>.

## Conclusions

Nous pouvons donc dire que *Rage* est une *paraphrase* du parcours et du bagage artistique et culturel de son réalisateur, non seulement par son intrigue et son récit, mais aussi par sa mise en scène et par sa réalisation. Cette fiction est à l'image du métissage culturel d'Aduaka et de son positionnement.

Les changements de point de vue sont opérés par deux moyens différents : par un changement de plan, mais parfois aussi par une caméra panoramique, comme à souligner que les personnages sont en constante évolution. Ce mouvement sans solution de continuité, illustre les perpétuels déplacements, réels et figuré. Cela est confirmé par le fait que la caméra, portée à l'épaule qui suit les personnages et bouge sans pudeur de montrer ses mouvements.

Sa façon de filmer et de positionner la caméra par rapport aux personnages, comme nous l'avons illustré, bien représente l'univers hybride et la vision multifocale de Newton I. Aduaka. La dualité symbolique des personnages et la mise en scène des divers dédoublements exemplifient, à notre avis, l'identité plurielle et le métissage culturel et artistique du cinéaste.

Daniela Ricci

daniri70@hotmail.com

---

<sup>23</sup> www.granitfilms.com, note de réalisation. (Notre traduction de l'anglais).

<sup>24</sup> Par exemple, parmi d'autres, Ninja Tunes, Jazz Fudge, Bid Dada, Mark B, Blade, DJ Vadim, The Isolationist, Roots Manuver, K'boro, Hombre. Le choix de chanteurs britanniques indépendants s'inscrit tout à fait dans la dynamique du film. L'esprit de ce film en effet vient aussi de la bande son, très variée est nourrie aussi de free-jazz, break-beats, outre que du jazz diégétique joué au vif.