

COVER

Cahiers d'études africaines

192 | 2008
Varia

Bickford-Smith, Vivian & Mendelsohn, Richard
(eds.). – *Black and White in Colour. African History on
Screen*

Marie-Aude Fouéré



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/13702>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.13702

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 9 décembre 2008

Pagination : 871-875

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Marie-Aude Fouéré, « Bickford-Smith, Vivian & Mendelsohn, Richard (eds.). – *Black and White in Colour. African History on Screen* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 192 | 2008, mis en ligne le 11 décembre 2008, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/13702> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.13702>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© Cahiers d'Études africaines

Bickford-Smith, Vivian & Mendelsohn, Richard (eds.). – *Black and White in Colour. African History on Screen*

Marie-Aude Fouéré

RÉFÉRENCE

BICKFORD-SMITH, Vivian & MENDELSON, Richard (eds.). – *Black and White in Colour. African History on Screen*. Oxford, James Currey ; Athens, Ohio University Press ; Cape Town, Double Storey, 2007.

- 1 Les amateurs de films sur l'Afrique (et les cinéphiles avertis en général) aussi bien que les historiens qui ont fait du passé de ce continent leur objet de recherche vont trouver plaisir à ce volume sur un champ de recherche relativement nouveau en sciences humaines et sociales : les études « film et histoire » (« *film and history* » studies). Les contributeurs sont tous des historiens ayant produit des travaux historiques de type académique, et qui ont été amenés à s'interroger sur les discours historiques proposés par le cinéma de fiction.
- 2 L'introduction à l'ouvrage retrace l'émergence de ce courant, qui s'ouvre dans les années 1970 avec les réflexions sur la capacité de l'outil cinématographique et documentaire à soutenir et compléter l'historiographie de type académique (en particulier son enseignement), voire à lui offrir un nouvel angle d'approche pour comprendre le passé, qui substituerait au regard analytique du clinicien que serait l'historien une perspective empathique permettant de transmettre au grand public les enjeux majeurs des événements discutés. Un tournant marquant est observable dans les années 1990 avec la reconnaissance par la revue *American Historical Journal* de la légitimité de cette approche du cinéma. Le numéro spécial¹ qui parut alors sur les

rappports entre le cinéma et l'histoire permet de découvrir les principaux auteurs de ce courant. Les concepts qui y furent développés restent les canons majeurs du courant « film et histoire ».

- 3 Robert A. Rosenstone constitue la référence incontournable – il est cité dans la plupart des contributions du volume – pour comprendre les apports possibles, mais aussi les limites, des fictions dramatiques à vocation historique. Théorisant la différence entre la « vraie invention » (« *true invention* ») et la « fausse invention » (« *false invention* »)², la première prenant certaines libertés par rapport au discours historique mais y renvoyant toujours en dernière instance alors que la seconde ignore ou viole le discours de l'histoire, l'auteur tente de réhabiliter les films de fiction au yeux des historiens, jusqu'alors sceptiques quand à la capacité de ces films à transmettre des idées fondamentales sur le passé et faire émerger des interrogations chez le spectateur. Bref, selon l'auteur, l'outil cinématographique, qui se caractérise toujours par une certaine dose d'invention et de liberté prise par rapport à la réalité des faits, a ceci de commun avec la discipline historique qu'il cherche à représenter le passé pour nous dire comment le penser. La fondation de la revue *Film and History* de Peter C. Rollins marqua la dernière étape dans la constitution légitime de ce champ de recherche.
- 4 Le présent volume présente uniquement des réflexions sur les rapports entre le cinéma et l'histoire à partir de films de fiction sur l'Afrique qui ont des ambitions historiques, sont produits aussi bien par des Africains (par exemple, Sembène Ousmane, Gaston Kaboré, Dani Kouyaté, Souleymane Cissé) que des non-Africains (parmi les plus connus, Steven Spielberg, Raoul Peck, Claire Denis, Sydney Pollack, Jean-Jacques Annaud), et relèvent autant des grandes productions hollywoodiennes (*Amistad*, *Cry Freedom*, *Lumumba*, *Out of Africa*, *Zulu*, *Khartoum*) que des films d'auteurs à plus faibles moyens et aux logiques commerciales moins affirmées (les films africains pour la plupart, mais aussi des œuvres comme *Chocolat*, *Proteus*, ou *Noirs et blancs en couleurs*). Les contributions se donnent pour objectif de répondre aux questions suivantes : Quel est le degré de réalisme historique proposé dans le film ? En quoi le film renvoie-t-il à l'épistémè de l'époque dans laquelle il a été tourné, aux idéologies qui étaient sous-jacentes à sa production – le milieu colonial européen, l'effervescence des indépendances vues par les Africains, les enjeux postcoloniaux du point de vue « africain » ou « occidental » ? Que nous dit-il des objectifs conscients de son auteur (entre parti pris idéologique, rentabilité commerciale, et public visé) ? Et enfin, comment la réception du film par le public témoigne-t-elle de sa force didactique et de sa capacité à transmettre, interroger ou mobiliser ?
- 5 On ne peut que vanter les mérites des contributions qui décortiquent avec minutie les films choisis pour l'analyse, soulignant leurs points forts et leurs faiblesses au regard de l'historiographie, leurs ambitions idéologiques, le contexte historique de leur production, en proposant souvent des comparaisons utiles avec d'autres films traitant du même sujet. Parmi ces grandes lignes d'analyses, différents enjeux sont évoqués par les auteurs. Ainsi, la difficile combinaison entre la fidélité aux faits historiques (via l'usage de l'histoire académique) et les contraintes imposées par l'industrie du film – en premier lieu pour les films de facture hollywoodienne³ – est une question commune à une grande majorité des contributions. Simplification des personnalités, dichotomisation entre bien et mal, contraintes de durée, insertion d'une histoire d'amour : les ingrédients de vente cinématographique amènent à des altérations conséquentes des événements et des personnages, à des imprécisions factuelles, voire à

l'évacuation des enjeux politiques centraux d'un drame réduit à l'histoire de vie de ses protagonistes, érigés en héros. Mohammed Adhikari montre bien comment *Hotel Rwanda*, contrairement à *Sometimes in April*, passe à côté de son sujet, le génocide au Rwanda, à force de se centrer sur la figure du manager de l'hôtel des Mille Collines. Le lecteur reste toutefois songeur devant certaines contributions face à ce qu'il peut prendre pour une certaine naïveté dans l'analyse du rapport des films de fiction à la « vérité historique ». Par exemple, concernant la représentation du soulèvement de Soweto en Afrique du Sud, V. Bickford-Smith regrette que *Cry Freedom* et *A Dry White Season* soient « faibles en informations statistiques : il n'y a aucune donnée chiffrée concernant les enfants tués ou blessés en 1976 – selon une estimation nationale, ils étaient respectivement 575 et 2 389 à la fin de l'année – encore moins leur âge précis, leurs lieux de résidence ou le détail des victimes selon le sexe »⁴. La réflexion sur les apports du cinéma à l'histoire se heurte à la réalité du film de fiction, historique ou non, comme entreprise à vocation commerciale. On constate aisément que le réalisme historique va de pair avec financement et audience faibles, donc avec un impact mineur sur la conscience historique et politique des spectateurs. Certains contributeurs soulignent comment les attentes de l'audience influent sur les thèmes et les modes de filmer – et ceci est particulièrement notable pour les films produits en Afrique par des Africains, dont on sait pertinemment que les débouchés se situent en Europe, pour un public de cinéphiles avertis (voir les remarques de Mahir Saul concernant les films de Gaston Kaboré). Par ailleurs, dans leurs analyses de *Zulu* et *Zulu Dawn*, Carolyn Hamilton et Litheko Modisane insistent sur le fait qu'au final, ce n'est pas tant la présentation précise et objective des événements du passé qui doit tenir lieu d'étalon de mesure de la qualité d'un film historique que ses résonances avec les préoccupations présentes et ses capacités à interroger les idées dominantes⁵. *Proteus* est le film de fiction qui, en utilisant les outils cinématographiques, va le plus loin dans cette interrogation sur la capacité de films de fiction mais aussi de l'histoire comme discipline capable de « connaître » le passé.

- 6 Les contributeurs insistent sur le fait que les films dont l'histoire retrace de « vrais événements » avec des personnages ayant réellement existé (*Lumumba*, *Hotel Rwanda*, *Cry Freedom*, *Karthoum*, *Omar Mukhtar : Lion of the Desert*, *Breaker Morant*, *The Battle of Algiers*) sont généralement plus contraints par les sources historiques – témoignages, articles de journaux de l'époque, enregistrements vidéo et sonores, analyses historiographiques – que les films traitant d'une histoire précoloniale et coloniale trop ancienne pour être bien documentée (*Zulu*, *Zulu Dawn*, *Ceddo*, *Wend Kuuni*, *Buud Yam*) ou les films basés sur des romans et des fictions écrites (*A Dry White Season*, *Out of Africa*, *Nowhere in Africa*, *Roots*). L'existence de ces sources historiques et de travaux historiographiques conséquents ne limite toutefois pas entièrement les libertés prises avec les faits historiques. Ainsi, il est souligné avec justesse qu'aucun des films centrés sur un personnage historique n'a, jusqu'à présent, réussi à échapper à l'hagiographie : autant Patrice Lumumba que le Steve Biko de *Cry Freedom* ou que le leader de la révolte des esclaves dans *Amistad* sont dépeints sous leur plus beau jour, refusant de dévoiler les multiples facettes de leur personnalité et les contradictions possibles entre leurs actes et leurs paroles. Les nombreux films qui se focalisent sur des événements guerriers (la victoire zulu de Isandlwana pendant la guerre anglo-zulu de 1879 dans *Zulu*, la guerre sud-africaine de 1899-1902 dans *Breaker Morant*, les combats entre Madhistes et Britanniques dans le Soudan des années 1880 dans *Karthoum*, les combats entre le FLN et les forces françaises en Algérie dans *The Battle of Algiers*, les luttes des

guerriers d'Omar Mukhtar contre les forces impérialistes italiennes en Lybie entre les deux guerres dans *Omar Mukhtar*) sont de valeur inégale du point de vue de leur fidélité historique : les représentations dichotomiques et l'effacement du point de vue des populations locales, au profit de celui des anciennes puissances impérialistes, tendent à jouer avec les ficelles des sentiments nationalistes ; même les enjeux politiques et économiques de ces épisodes guerriers ne sont pas pleinement montrés, alors que de nombreux travaux historiographiques les retracent.

- 7 De nombreuses contributions rendent compte de l'influence des contextes nationaux et internationaux pour comprendre les prises de positions des auteurs : la nostalgie de l'âge d'or colonial (*Out of Africa, Nowhere in Africa*), le rejet de l'apartheid dans une époque marquée par les luttes pour les droits civiques des Noirs aux États-Unis (*Cry Freedom, A Dry White Season*) et la condamnation de l'esclavage (*Amistad, Root*), le renforcement des sentiments anti-impérialistes au sortir de la guerre froide (*Emitai, Zulu et Zulu Dawn, Noirs et Blancs en couleurs, Le camp de Thiaroye*), le contexte de la guerre du Vietnam (*Breaker Morant*), l'horreur et l'incrédulité face aux tentations génocidaires (*Hôtel Rwanda*), le retour des Africains comme acteurs de leur histoire (*Ceddo, Yeleen, Karthoum, Le camp de Thiaroye, Flame, Proteus*) dès la période des indépendances, la remise en question de la valeur de la « culture occidentale » depuis les années 1970 (*Keïta ! l'héritage du griot*), les enjeux de réconciliation nationale au Rwanda et en Afrique du Sud (*Hotel Rwanda, In My Country, Red Dust, Forgiveness*) ou encore la défense des droits des homosexuels (*Proteus*). Les contributions recourent à des interviews des réalisateurs pour mieux cerner le projet conscient qui les ont guidés et son ancrage dans les préoccupations de leur époque.
- 8 Les représentations européennes de l'Afrique et des Africains jouent sans conteste sur la trame de l'histoire racontée dans le film et les rôles joués par les personnages, plus particulièrement dans les films produits par des non-Africains : « ethnologisation » de l'autre dont les facettes exotiques sont mises en avant, parti pris selon lequel les Africains ne sont pas les acteurs à part entière de leur destinée (selon l'expression anglosaxonne d'*agency*), comme dans *Zulu, Hôtel Rwanda, Chocolat* ou *Cry Freedom*. Mais il est montré que, tout en espérant combattre les représentations européennes de l'Afrique, certains réalisateurs africains jouent des mêmes ressorts anhistoriques et apolitiques. C'est ainsi que, dans *Wend Kuuni* et *Buud Yam*, Gaston Kaboré peint l'âge d'or d'un Burkina Faso hors du temps, où les relations sociales harmonieuses seraient la règle. De même, Bill Nasson montre comment *Le camp de Thiaroye* présente une Afrique des valeurs fraternelles et de l'égalitarisme, radicalement opposée à une Europe calculatrice et corrompue. Nombreuses sont les contributions qui partagent cette idée que la recherche formelle s'accommode mal d'une perspective historique de qualité, surtout lorsqu'elle s'appuie sur les ressorts de l'imaginaire colonial : beauté des paysages qui renvoie à la primitivité d'une culture, fascination pour le corps noir érotisé. L'historienne Ruth Watson montre bien comment, dans *Chocolat* de Claire Denis, l'esthétisme est au service d'une nostalgie rêveuse, sans accroche avec l'histoire du Cameroun, pays où se déroule l'action du film mais qui ne constitue qu'une toile de fond sans consistance.
- 9 On ne peut que rendre justice aux dix-sept contributions du volume, qui analysent plus de trente films historiques, sans compter toutes les autres références cinématographiques. La qualité des travaux offerts ici nous convainc pleinement de la légitimité du champ « film et histoire » : non seulement les films sont décortiqués et

passés au crible de la critique historique et esthétique, mais ils autorisent une mise en rapport particulièrement éclairante entre les événements du passé et les préoccupations du présent. En outre, nombreuses sont les contributions qui soulèvent un intérêt plus théorique en montrant combien la représentation du passé dans les films historiques vient questionner la représentation du passé dans les travaux universitaires. Les historiens sont confrontés à une question qui surgit au détour des films comme *Ceddo*, *Noirs et Blancs en couleurs* ou *Proteus* – qui atteignent leurs objectifs, à savoir raconter, expliquer, interpréter et donner sens à des personnes et des événements du passé, alors même qu'ils prennent des libertés par rapport à la factualité historique : quel outil, du film et du livre, est le plus apte non pas à offrir des informations et des analyses abstraites sur le passé (il est évident que l'ouvrage académique l'emporte haut la main) mais à confronter le grand public à des questions essentielles qui, ayant trait au passé, renvoient à des enjeux présents majeurs ?

NOTES

1. *American Historical Journal*, 93 (5), 1998.
2. Robert, A. ROSENSTONE, *Visions of the Past : The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
3. Robert B. TOPLIN, *History by Hollywood : The Use and Abuse of the American Past*, Urbana, University of Illinois Press, 1996 ; *Reel History : In Defence of Hollywood*, Lawrence, University Press of Kansas, 2002.
4. Contribution de V. BICKFORD-SMITH, « Picturing Apartheid : with a Particular Focus on “Hollywood” histories of the 1970s », p. 273 (ma traduction).
5. Les auteurs appuient leurs analyses sur les travaux de Marcia LANDY, *British Genres : Cinema and Society, 1930-1960*, Princeton, Princeton University Press, 1991.