

Études littéraires africaines

BLANCHON (Karine), dir., *Mémoires et identités au cinéma*.
Préface de Pascal Blanchard. Condé-sur-Noireau :
CinémAction ; éditions Charles Corlet, 2017, 165 p. –
ISBN 978-2-847-06672-2



Patrick Saveau

Numéro 46, 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1062283ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1062283ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Saveau, P. (2018). Compte rendu de [BLANCHON (Karine), dir., *Mémoires et identités au cinéma*. Préface de Pascal Blanchard. Condé-sur-Noireau : CinémAction ; éditions Charles Corlet, 2017, 165 p. – ISBN 978-2-847-06672-2]. *Études littéraires africaines*, (46), 177–180. <https://doi.org/10.7202/1062283ar>

Tous droits réservés © Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA), 2018

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

se fatiguer ou à *Je suis un écrivain japonais*). Cela leur aurait peut-être permis d'entrevoir la manière dont la littérature peut constituer un contre-pouvoir à la fabrique raciste de l'histoire officielle. Dans le premier chapitre sur Bugeaud, Abdelkader Djemaï produit par exemple, avec son roman *La Dernière Nuit de l'émir*, une formidable machine à penser la conquête coloniale, réécrivant une contre-histoire de la capture d'Abdelkader, et rendant effective ce *writing back* du postcolonial dont se revendiquent les deux auteurs. Il me semble que les fictions, précisément, sont des lieux possibles de ces réflexions politiques et utopiques, et qu'elles répondent pertinemment à la belle sentence qui clôt l'ouvrage : « L'utopie est un luxe possible » (p. 130). Décoloniser l'imaginaire est néanmoins une entreprise que l'on ne peut que saluer et soutenir, par temps de raidissement identitaire et de montée des nationalismes.

■ Elara BERTHO

BLANCHON (KARINE), DIR., *MÉMOIRES ET IDENTITÉS AU CINÉMA*. PRÉFACE DE PASCAL BLANCHARD. CONDÉ-SUR-NOIREAU : CINÉMACTION ; ÉDITIONS CHARLES CORLET, 2017, 165 P. – ISBN 978-2-847-06672-2.

Comme l'indique la page d'accueil de *CinémAction*, cette collection « explore les liens du cinéma avec la société et les événements historiques. Elle fournit une véritable boîte à outils pour l'étude du cinéma : histoire, théories, scénario, décors, genres, enseignement, liens avec les autres arts. Elle dresse le portrait de nombreux cinéastes et explore la production mondiale ». À l'image de l'ambition de cette collection, le volume dont il est question ici a pour but de défricher un domaine épistémologique afin de permettre à de futurs chercheurs de l'étudier plus en profondeur. Mais il manque de précision, de minutie, de cohérence et de rigueur critique : le lecteur est face à un mélange confus de cinéastes, de documentaristes, de genres et de productions dont il est difficile, une fois le volume refermé, de faire une quelconque synthèse.

De quel domaine s'agit-il ici ? Celui des mémoires et des identités au cinéma. Un cinéma qui se situe donc au carrefour d'enjeux mémoriels, identitaires et historiques. Notons tout d'abord le pluriel du titre, une pluralité qui doit être explorée et définie d'une manière transversale dans la mesure où les contributions couvrent des productions cinématographiques à l'échelle mondiale. Or, dans l'introduction à ce volume, cette pluralité semble aller de soi.

Le livre se divise en trois parties que Karine Blanchon appelle des « chapitres ». Chaque partie est divisée en six ou sept chapitres, le dernier chapitre de chaque partie faisant l'objet d'un entretien conduit par K. Blanchon. Chaque chapitre compte en moyenne six pages, ce qui semble fort peu pour parler d'un sujet si complexe, notamment lorsque le critique choisit de l'examiner à la lumière de plusieurs films. C'est le cas de l'étude de Sylvie Périneau-Lorenzo, « Croyance et identité au cinéma : de l'identification à l'introjec-tion », qui cherche à expliquer les complexités de l'identité individuelle en se basant sur les concepts d'identité-même et d'identité-ipséité théorisés par Paul Ricoeur dans *Soi-même comme un autre*. Elle s'appuie pour cela sur l'analyse de six films d'époques et de cultures cinématographiques différentes. Pour qui ne connaît pas parfaitement Ricoeur, les références à la pensée du philosophe restent très allusives ; cet article est donc réservé à une minorité universitaire, demeurant ainsi inaccessible à la grande majorité des lecteurs. Dans la deuxième partie de l'article, la critique se réfère à Christian Metz et à son idée selon laquelle la vision au cinéma est à la fois projection et introjection, concepts développés dans *Le Signifiant imaginaire*. Margarita Garcia Casado, dans son article « Rachid Bouchareb et Ismaël Ferroukhi : images du héros national dans *Indigènes*, *Hors-la-loi* et *Les Hommes libres* », explique comment ces films contribuent à montrer aux jeunes Français dont les parents sont issus de l'immigration que ces derniers ont activement contribué à écrire l'histoire de France. Mais à nouveau se pose un problème de méthodologie : comment parler de trois films en si peu de pages quand l'essentiel de l'article consiste à présenter et résumer lesdits films (notamment *Hors-la-loi*) ? Mentionnons un dernier exemple du manque de profondeur et de cohérence de certains articles, celui d'Hudson Moura, « L'expression de l'irrationnel. La parole en acte de la diaspora africaine dans trois documentaires brésiliens ». L'introduction de réflexions disparates sur des thèmes aussi divers que la diaspora, l'esclavage et la folie n'y est jamais reliée de manière rigoureuse et analytique aux trois documentaires brésiliens présentés dans l'article, qui tous font l'objet d'une description sans grand intérêt.

La bigarrure est une autre caractéristique de ce livre que Karine Blanchon, dans son préambule, tente maladroitement de justifier (p. 13). On se demande en effet ce que vient y faire l'article de Yuanyuan Li, « *Boat People* de Ann Hui, avant l'exil : fiction mélodramatique ou mensonge idéologique ? » dans la partie intitulée « Le cinéma : médiateur de la mémoire », puisque l'essentiel de cette contribution se focalise sur la dimension mélodramatique du film.

De même, le titre de l'article de Boukary Swadogo, « La construction identitaire par le cinéma : diaspora africaine aux États-Unis », est tout d'abord trompeur puisqu'il ne parle pas de cinéma, mais du rôle des *sitcoms* dans la construction identitaire de la diaspora africaine aux États-Unis. Si les *sitcoms* produites au Burkina Faso et en Côte-d'Ivoire permettent aux immigrés originaires de ces pays de s'immerger dans leur culture d'origine dont les codes leur sont si familiers, on peut se demander si elles ont un quelconque impact sur les Afro-Américains qui ne connaissent rien à l'Afrique, quoique le critique insiste sur le fait que ces derniers revendiquent leur héritage africain à travers leur « accoutrement (bijoux, tresses, vêtements) » (p. 91). Le lien entre ces arguments et le sujet présumé de l'article demeure très vague.

Enfin, ce n'est pas dans l'article de Karine Bertrand, « Réappropriation mémorielle et reconnaissance identitaire dans *Histoire de sable* de Hyacinthe Combarry », que le lecteur aura un aperçu de la « réappropriation mémorielle » et de la reconstruction identitaire du narrateur – il faut en effet attendre la quatrième page dudit article pour que la critique aborde le film en lui-même – mais bien en visionnant les premières images d'*Histoire de sable* où le narrateur explique comment il s'est rendu compte qu'il existe au Québec des cultures autochtones très proches de la sienne, qui lui permettent de renouer avec son propre passé.

Cette absence de rigueur éditoriale ne doit pas occulter la présence d'articles traitant véritablement du thème annoncé dans le titre de l'ouvrage, qu'il s'agisse, dans la première partie, des contributions de Marion Froger et Lucie Szechter qui s'interrogent sur la place du tiers dans le processus mémoriel (que celui-ci soit le cinéaste, le spectateur, ou encore le rescapé) ; de l'article de Blandine Stefanson qui, s'appuyant sur le documentaire et le film du réalisateur haïtien Raoul Peck à propos du nationaliste Patrice Lumumba, explique comment la mémoire reconstruit l'histoire différemment d'un genre filmique à l'autre ; ou encore de l'étude de Karine Blanchon qui met en contraste la manière dont l'insurrection malgache contre le pouvoir colonial français en mars 1947 est abordée de façon radicalement différente suivant le pays où est produit le film. Cette première partie se clôt sur un entretien de cette dernière avec la réalisatrice Marie-Clémence Andriamonta Paes qui explique comment le documentaire, qu'elle considère comme une « machine à réfléchir » (p. 54), est plus apte à évoquer les questions mémorielles que l'historiographie traditionnelle, du fait qu'aux archives officielles s'ajoutent les archives personnelles.

Dans la deuxième partie du livre consacrée aux « négociations identitaires au cinéma », Angélica Maria Mateus Mora explique comment *Mu Drua*, documentaire de Mileidy Orozco, rend compte de la rupture de cette dernière avec son territoire d'origine et les traditions culturelles de son peuple, suite à la guérilla des FARC. Il s'agit ainsi de témoigner des conséquences de la violence armée en Colombie et du déplacement forcé dont la réalisatrice et sa mère ont été les victimes, en faisant se confronter l'image à la voix *off*. Celle-ci ne commente pas l'image mais renvoie à un passé qui fait partie de l'identité intime d'Orozco, tandis que l'image renvoie à un présent qui lui est étranger. Vincent Enrico, dans « *Tanguy* d'Étienne Chatiliez : fait divers, fiction ou catégorie sociale ? », démontre comment une fiction est à l'origine de la construction sociale d'une réalité, d'une part, et de la construction d'une identité individuelle, d'autre part. Enfin, dans un article lumineux, Macha Ovtchinnikova s'appuie sur la polysémie du terme « identité » développée par Paul Ricœur, pour démontrer comment le personnage principal de *Nostalghia*, film d'Andrei Tarkovski, découvre, dans son rapport à ce qui est autre – que ce soit un pays qui n'est pas le sien ou un personnage qui lui est étranger –, sa propre identité individuelle, sociale et culturelle. Cette deuxième partie se clôt sur un nouvel entretien de Karine Blanchon avec Alan Nogues, auteur d'une docu-fiction concernant la révolte *kanak* de 1917, qui met l'accent sur la manière dont l'histoire orale, souvent délaissée par les historiens, enrichit l'histoire écrite.

Dans la troisième partie, intitulée « Transmettre les mémoires pour (re)construire les identités », Melissa Thackway examine la manière dont les cinémas d'Afrique subsaharienne, dès les années 1970, se sont réapproprié l'histoire telle que l'historiographie européenne l'avait transmise jusqu'alors, offrant une contre-mémoire à ceux qui en avaient été privés. Parmi ces films contre-mémoriels, citons le film de Sembène Ousmane, *Camp de Thiaroye*, qui fait l'objet de l'étude de Fodé Sarr. Ce film, qui constitue une relecture du massacre des tirailleurs sénégalais le 1^{er} décembre 1944, illustre le fait que le cinéma affirme une nouvelle fois, s'il en était besoin, sa capacité à re-territorialiser les écrits historiques dominants.

Une fois ce livre refermé, que conclure ? Que le manque de cohérence et de rigueur de certaines contributions nuit à l'érudition que *Mémoires et identités au cinéma* se donnait pour but de partager avec de futurs lecteurs.