

Laurent Chevallier

DOSSIER 114



L'Enfant noir

Ministère de la Culture et de la Communication
Centre National de la Cinématographie
Délégation au développement et à l'action territoriale
Ministère de l'Éducation Nationale
Conseils généraux

COLLÈGE AU CINÉMA



LEXIQUE

ACCÉLÉRÉ Effet obtenu en projetant à vitesse normale (24 images/sec.) des images prises à vitesses inférieures. (Contr. : *Ralenti*)

ACCESSOIRISTE Technicien chargé des accessoires du décor.

AMBIANCE (son) Bruits produits les éléments naturels (le vent...), la présence des comédiens (les vêtements...), etc.

ANAMORPHOSE Principe de compression horizontale d'un image, utilisé dans le *CinémaScope*. (Contr. : désanamorphose)

ANGLE (de prise de vue) Détermine la *champ* enregistré par la caméra (il varie en fonction de la *focale* de l'objectif utilisé).

ANIMATION Principe de tournage image par image.

ASA Indice américain de rapidité des *émulsions*. Une pellicule de 400 ASA est 4 fois plus sensible à la lumière qu'une 100 ASA (Cf. *ISO*)

AUDITORIUM Studio d'enregistrement des voix, des bruits ou du *mixage*.

AUTEUR Personne ayant acquis des droits de propriété incorporelle par sa participation à la création d'une œuvre (Scénariste, Dialoguiste, Réalisateur et Musicien).

BANC-TITRE Dispositif pour la prise de vue de documents ou de dessins d'*animation*.

BOBINE Unité standard de 300 mètres de pellicule en 35 mm, soit 10 minutes.

BOUCLE Dans un projecteur, jeu laissé au film pour permettre son passage discontinu devant la "fenêtre image" et son passage continu devant la "tête de lecture" du son.

BOUT À BOUT Premier *montage* lâche (Syn. : Ours)

BRUITAGE Opération consistant, en *auditorium*, à créer et à enregistrer des bruits, en synchronisme avec des images préalablement tournées.

CACHE Découpe opaque permettant de "réserver" une partie de l'image pour y insérer une autre (Cache/Contre-cache).

CADRE Limite du *champ* visuel enregistré sur la pellicule.

CADREUR Technicien responsable du *cadre* et des mouvements d'appareil.

CAMERAMAN Voir *Cadreur*.

CARTON Voir *Intertitre*.

CASTING Recherche des comédiens en fonction des rôles à distribuer.

CHAMP Partie de l'espace visuel enregistré sur la pellicule.

CHAMP-CONTRECHAMP Opération de *montage* consistant à juxtaposer un *plan* montrant le *champ* (ce qui est vu) avec un autre montrant le *contrechamp* (celui qui voit). Par ex. : deux personnages se regardant mutuellement.

CHEF-OPÉRATEUR DU SON Technicien responsable de l'enregistrement du son. Syn. : Ingénieur du son (plus employé dans les *auditoriums*).

CINÉMASCOPE Procédé permettant de compresser horizontalement l'image à la prise de vue (*anamorphose* à l'aide d'un objectif additionnel appelé *hypergonar*), et de la décompresser à la projection pour obtenir une image très large (1 x 2,35).

CLAP (ou *Claquette*) Deux plaquettes de bois reliées par une charnière et portant l'indication du n° du *plan*. En le faisant claquer devant la caméra, on crée un repère visuel et sonore pour synchroniser le son et l'image.

CODE En sémiologie, *signe* ou ensemble de signes constitué en système et susceptible de caractériser le langage cinématographique, d'une école, d'un film... ; on parlera de codes cinématographiques généraux ou particuliers (à un genre, par ex.), de sous-codes spécifiques (au cinéma) ou non-spécifiques...

COMPLÉMENTAIRES Couleurs dont le mélange additif donne du blanc (Rouge et *Cyan*, Vert et *Magenta*, Jaune et Bleu).

CONTRASTE Rapport entre les parties les plus claires et les plus sombres d'une image (Mesure de ce rapport : le "Gamma".)

CONTRECHAMP Espace visuel opposé au *champ*. Il découvre le point de vue d'où était vu le *champ*.

CONTRE-PLONGÉE Prise de vue effectuée du bas vers le haut.

CONTRETYPE Duplicata d'un film.

COPIE DE TRAVAIL Copie *positive* servant au travail de *montage*.

COPIE STANDARD (OU COPIE D'EXPLOITATION)

Film positif servant à la projection dans les salles commerciales.

COULEURS Les pellicules couleurs sont sensibles aux trois couleurs primaires : le Rouge, le Vert et le Bleu (en négatif : *Cyan*, *Magenta*, Jaune).

CROIX DE MALTE Pièce mécanique servant à créer le mouvement de rotation intermittent de l'avancée du film dans le projecteur.

CUT (Montage) Juxtaposition de deux *plans*, sans artifice intermédiaire.

CYAN Couleur bleu-vert, *complémentaire* du rouge.

DÉCOR NATUREL Utilisation de bâtiments "réels" (parfois aménagés), en opposition au "décor" artificiel, construit en studio.

DÉCOUPAGE (technique) Description des *plans* à tourner (avec leurs indications techniques : position de caméra, *cadre*, etc.).

DÉCOUVERTE Feuille de décor représentant ce que l'on peut voir à travers une fenêtre ou toute ouverture.

DÉROULANT Trucage consistant à faire défiler un texte (de *générique*, par ex.).

DIAPHRAGME Orifice réglable, situé à l'intérieur de l'objectif, et laissant passer plus ou moins de lumière. Chaque cran (ou "diaph") augmente ou diminue du double la quantité de lumière (f 8 à 100 ASA = f 11 à 200 ASA). NB : une grande ouverture de diaphragme réduit la *profondeur de champ*.

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE Technicien responsable du rendu de l'image (éclairage, cadrage, mouvements d'appareils, etc.). Syn. : Chef-opérateur.

DIRECTEUR DE PRODUCTION Responsable de l'administration du tournage.

DISTRIBUTEUR Société assurant la commercialisation d'un film auprès des *exploitants*.

DOLBY (Stéréo) Procédé de son stéréophonique à partir d'une *piste* optique.

DOLLY Type de chariot de *travelling*.

DOMINANTE Couleur prédominant anormalement sur les autres.

DOUBLAGE Opération consistant à substituer à la bande "paroles" originale une bande en langue française réalisée en *postsynchronisation*.

DOUBLE-BANDE (Copie) État d'une copie où l'image et le son sont séparés sur deux bandes différentes.

EFFETS SPECIAUX Terme générique recouvrant les manipulations techniques apportées à l'image ou au son (*Fondus*, *Surimpressions*, *Trucages*, etc.).

ÉMULSION Face mate d'une pellicule, sensible à la lumière (Cf. *Support*).

ÉTALONNAGE Opération consistant en laboratoire à rectifier et harmoniser la luminosité et l'équilibre des couleurs sur les *copies* positives.

EXPLOITANT Société ou personne gérant les salles commerciales de cinéma.

FINAL CUT Finalisation du montage qui, à l'époque des grands studios américains, était refusée aux réalisateurs.

FLAM (Film) Pellicule à *support* nitrate, hautement inflammable et interdit à partir de 1955. Remplacé par le film dit "sécurité", en triacétate de cellulose.

FLASH-BACK Principe de récit consistant à faire un "retour en arrière" sur une action s'étant déroulée antérieurement.

FLASH-FORWARD Principe de récit consistant à faire un bond dans le futur.

FOCALE (Distance) Distance entre le foyer optique de l'objectif et le plan du film. Elle détermine la largeur de l'angle de prise de vue (Courte focale, inf. à 50 mm = angle large. Longue focale, sup. à 50 mm = angle étroit).

FOCALE VARIABLE Objectif possédant la faculté de faire varier sa distance focale (= *Zoom*) et de passer, en cours de prise de vue, d'un *grand-angle* à un *téléobjectif* ou vice-versa.

FONDU Action d'obscurcir progressivement l'image ("de fermeture") ou de la faire progressivement apparaître ("à l'ouverture").

FONDU-ENCHAÎNÉ *Surimpression* d'une fermeture et d'une ouverture en *fondus*, ayant pour effet de faire disparaître une image pendant que la suivante apparaît.

FORMAT (Pellicule) Largeur du film (Standard : 35 mm ; Substandard : 16 mm ; Amateur 8 et 9,5 mm).

FORMAT D'IMAGE Rapport entre la hauteur et la largeur de l'image (*muet* : 1/1,33. Sonore : 1/1,37. Panoramique : 1/1,66. Large : 1/1,85. *CinémaScope* : 1/2,35).

L'ENFANT NOIR

par René Marx

Un Français qui a filmé dans le monde entier approfondit son expérience africaine. Il intègre et adapte un roman paru quarante ans auparavant, l'Enfant noir de Camara Laye, et propose sa vision de la Guinée, du passage de l'enfance à l'adolescence, de la transmission et de la perte des traditions, de la découverte du voyage, de la nouveauté des gens et des paysages.

L'Enfant noir est un film très clair, très simple à aborder avec des adolescents, mais qui recèle de nombreux raffinements qu'on pourra étudier en classe avec des perspectives variées.

L'identification avec un garçon de leur âge, vivant dans un univers très différent du leur, mais se posant souvent des questions comparables à leurs propres préoccupations, prépare à une plus grande ouverture d'esprit.

Après l'identification, vient le temps de l'analyse et le rôle des enseignants apparaît alors : analyse du récit cinématographique, lecture du roman original (très accessible également) et mise en parallèle avec le film, recherches sur l'Afrique, réflexions sur le thème de l'exil et de l'initiation/découverte du monde.

SYNOPSIS	2
GÉNÉRIQUE	2
LE RÉALISATEUR : LAURENT CHEVALIER	3
L'AUTEUR : CAMARA LAYE	4
LES ACTEURS	5
LE FILM DANS L'HISTOIRE DU CINÉMA	6

APPROCHES DU FILM

GÉNÈSE ET FORTUNE DU FILM	8
LES PERSONNAGES	9
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	10
ANALYSE DE LA STRUCTURE	11
MISE EN SCÈNE	12
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	13
FICHE CINÉ-TECHNIQUE : LE SUPER 16	16
SIGNIFICATIONS	16

AUTOUR DU FILM

LA GUINÉE	18
LE PEUPLE MALINKÉ	20
LES CINÉMA D'AFRIQUE	21
ACCUEIL CRITIQUE BIBLIO - VIDÉO - CHIFFRES	23
PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES	24

Générique

Dans les années 90, à Kouroussa, une petite ville de Haute-Guinée, Baba Camara vit avec sa famille. Son père Madou est mécanicien. Monsieur Traoré, le marchand d'or, lui a demandé un taxi-brousse pour se rendre à Conakry. Madou en profite pour lui confier Baba. Il faudra l'accompagner chez son oncle Moussa pour qu'il puisse poursuivre ses études dans la capitale. Malgré l'opposition de sa mère et avec l'accord du féticheur qui a consulté les esprits, Baba doit partir. Madou lui rappelle son oncle, l'écrivain Camara Laye, son grand-père, l'orfèvre, la grandeur de sa famille.

Le voyage de 500 km et l'arrivée à Conakry sont une initiation bouleversante pour Baba, ainsi que ses premiers contacts avec l'école, une nouvelle famille. Il découvre la mer, les habitudes de la ville. Ses découvertes sont ponctuées par les récits de ses aînés sur des traditions qu'il n'a jamais observées, la présence des génies protecteurs, la cérémonie du "Kondén Diara", la circoncision traditionnelle. Il se perd dans Conakry, tombe malade après avoir été ramené chez son oncle par un policier, fait l'expérience de l'hôpital.

Son oncle prend une deuxième épouse, qui est gendarme et joue dans l'orchestre des "Sirènes de Guinée". Baba rencontre Marie Fofana, qui devient sa "petite copine" avant de rentrer à Kouroussa pour les vacances où son père lui rappelle l'importance de ses racines.

Production	Rhéma Productions (France) et ONACIG (Guinée)
Producteurs délégués	Béatrice Korc (Rhéma) et Moussa Diakhité (ONACIG)
Réalisation	Laurent Chevallier
Directeur de la photo	Amar Arhab
Cadreur	Laurent Chevallier
Ingénieur du son	Olivier Schwob
Chef monteuse	Ange-Marie Revel
Musique	Momo Wandel Soumah
Interprétation	
<i>L'enfant</i>	Baba Camara
<i>Le père</i>	Madou Camara
<i>La mère</i>	Kouda Camara
<i>L'oncle</i>	Moussa Keita
<i>Le marchand d'or</i>	Yaya Traoré
<i>La première tante</i>	Koumba Doumbouya
<i>Le médecin</i>	Momo Wandel Soumah
<i>La "petite copine"</i>	Marie Fofana
<i>Le tailleur</i>	Fabien Ouaki
Film	Couleurs (Super 16)
Format	1/1,66
Durée	1h32
N° de visa	84 140
Distribution	Films du Paradoxe
Dates de tournage	1993/1994
Première présentation	mai 1995 à Cannes (Quinzaine des réalisateurs)
Sortie France	11 octobre 1995

Laurent Chevallier



Laurent Chevallier sur le tournage de *Au Sud du Sud*.

Laurent Chevallier est né le 6 juin 1955. Originaire de la région de Grenoble, il est un skieur et un montagnard très expérimenté. Ses études de cinéma à Paris s'orientent dès le début vers le documentaire puisqu'il rédige un mémoire sur le "père" du film documentaire, Robert Flaherty (1884-1951, auteur de *Nanouk l'Esquimau* en 1919-1922, et de *L'Homme d'Aran* en 1932-34), et sur Joris Ivens (1898-1989), qui tourna son dernier film, *Une Histoire de vent*, en Chine à l'âge de 90 ans avec la présence de Laurent Chevallier à la caméra, tous deux modèles absolus de tous les grands documentaristes.

Après ses études, il est assistant cameraman ou directeur de la photographie de nombreux films (avec Jean-Jacques Beineix, Jacques Rouffio, René Allio, Gérard Mordillat, Patrice Leconte, Ilmaz Güney, Gérard Oury). À partir de 1979, il réalise de nombreux documentaires (26 et 52 minutes) pour la télévision en France, au Cap Horn, dans l'Himalaya, au pôle Nord, en Patagonie, en Thaïlande, en Italie, en Irlande, au Pakistan, en Chine, au Canada, aux USA, en Australie, en Ouganda, en Guinée.

Au sud du sud est son premier long métrage. Il retrace l'incroyable traversée de l'Antarctique par six hommes venus des USA, du Japon, de Chine, d'URSS, de Grande-Bretagne et de France (le docteur Jean-Louis Etienne étant à l'origine de cet expédition). Au sujet de ce film, Jean-Louis Etienne parlait des dangers du

documentaire en affirmant : *"Rien de tel avec Laurent, car je sais que je pourrai maîtriser les images et les paroles enregistrées. Ce n'est pas question de ... contrôle, c'est parce qu'il y a amitié, confiance."* Cette aventure extrême fut filmée par étapes. Laurent Chevallier y fut attentif bien sûr aux paysages fabuleux traversés, mais aussi aux relations humaines pendant ces sept mois d'expédition. Il rendit très scrupuleusement le rythme très particulier de ce voyage et son exploit fut aussi de montrer la monotonie sans être jamais ennuyeux.

On reparlera plus loin de *Djembefola*, son premier long métrage guinéen, quelques années avant *L'Enfant noir*. *Djembefola* fut couvert de prix en France et à l'étranger (Grand Prix du Festival d'Amiens, *Best Documentary* à San Francisco). *L'Enfant noir* fut sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs du Festival de Cannes, en 1995.

Son dernier film est un retour en Afrique puisqu'il relate, sous le titre *Circus Baobab*, l'expédition d'une troupe de cirque du Sud de la France à travers la Guinée.



Au Sud du Sud : 6 500 km à travers l'Antarctique via le pôle Sud par six hommes de nationalité différente (1990).



Laurent Chevallier sur le tournage de *L'Enfant noir* avec le jeune Baba Camara.

FILMOGRAPHIE

Longs métrages cinéma

1990	<i>Au Sud du Sud</i>
1991	<i>Djembefola</i>
1995	<i>L'Enfant noir</i>
2001	<i>Circus Baobab</i>

Camara Laye



Camara Laye



Vieille photo de Camara Laye affichée sur le mur, dans la maison du père de Baba Camara.

À MA MÈRE

Femme noire, femme africaine,
ô toi ma mère je pense à toi...

Ô Dâman, ô ma mère,
toi qui me portas sur le dos,
toi qui m'allaitas,
toi qui gouvernas mes premiers pas,
toi qui la première m'ouvris les yeux
aux prodiges de la terre, je pense à toi...

Femme des champs, femme des rivières,
femme du grand fleuve,
ô toi, ma mère, je pense à toi...

Ô toi Dâman, ô ma mère,
toi qui esuyais mes larmes,
toi qui me réjouissais le cœur,
toi qui, patiemment supportais mes caprices,
comme j'aimerais encore être près de toi,
être enfant près de toi !

Femme simple, femme de la résignation,
ô toi, ma mère, je pense à toi...

Ô Dâman,
Dâman de la grande famille des forgerons,
ma pensée toujours se tourne vers toi,
la tienne à chaque pas m'accompagne,
ô Dâman, ma mère,
comme j'aimerais encore être dans ta chaleur,
être enfant près de toi...

Femme noire, femme africaine,
ô toi, ma mère, merci ;
merci pour tout ce que tu fis pour moi,
ton fils, si loin, si près de toi !

(Dédicace de Camara Laye, en tête de
L'Enfant noir, éd. Plon)

Camara Laye est né le 1er janvier 1928 à Kouroussa, dans le nord de la Guinée. La famille Camara, toujours présente aujourd'hui dans cette ville, a largement participé au tournage de ce film. Camara Laye était l'aîné des sept enfants d'un forgeron orfèvre appartenant au peuple Malinké. Il suivit les cours de l'école élémentaire et de l'école coranique à Kouroussa puis obtint d'aller étudier la mécanique dans la capitale, Conakry, au collège Georges Poiret (aujourd'hui Collège Technique).

C'est à la fin de ses études secondaires qu'une bourse lui permit de partir près de Paris pour une formation au Centre école de l'Automobile à Argenteuil. Il travailla aux usines Simca, avant de publier à 25 ans son premier roman aux éditions Plon, *L'Enfant noir*¹. Le livre eut un succès immédiat. Traduit en trente-trois langues, il est aujourd'hui une œuvre de référence des programmes de français en Afrique comme en France. On peut noter (et on l'a reproché à l'écrivain) que ce récit d'apprentissage ne mentionne pas la présence coloniale. La revue *Présence Africaine* écrivait : "*Ce jeune Guinéen n'a-t-il vu qu'une Afrique belle, paisible, maternelle ? Et jamais le moindre méfait des autorités coloniales ?*" Le titre même déplut à beaucoup d'intellectuels africains qui se demandaient ce que serait un livre intitulé "*L'Enfant blanc*".

Son second livre, *le Regard du roi* fut publié en 1954, et, en 1955, Camara Laye rentra en Guinée. À l'Indépendance, en

1958, il participa au gouvernement de Sékou Touré comme directeur du Centre de Recherches et d'Etudes du Ministère de l'Information. Il fut diplomate au Ghana et au Nigéria. En raison de ses désaccords politiques, il s'exila au Sénégal en 1964. Il y fut pourchassé par Sékou Touré. Son épouse (la petite Marie du roman et du film) attirée dans un piège à Conakry par le régime passa sept ans dans les sinistres camps Boiro. Son troisième livre, *Dromouss*, parut en 1966 et le dernier, *le Maître de la parole*, est un récit historique, en 1978. Quand l'écrivain mourut à Dakar, en février 1980, il était considéré par le *New York Times* comme l'un des "*romanciers de premier plan du continent africain*".

1) On trouvera sur internet de nombreux sites consacrés à Camara Laye. Particulièrement, le texte intégral figure à l'adresse : <http://www.guinee.net/bibliotheque/literature/camara-laye/>

La famille Camara



La famille de Camara Laye. À droite, Camara Laye, et à gauche, son épouse, la jeune Marie, dans le film.

Au sujet de Baba Camara, le réalisateur dit : *“L'enfant, je l'ai trouvé par hasard : je cherchais un visage qui exprime le blues du déracinement, la tristesse de l'exil. Un soir, dans ma case, j'ai vu arriver Baba, dans la lumière de la lampe à pétrole. Et j'ai su que c'était lui. Je lui ai donné rendez-vous pour faire des essais avec une caméra vidéo et il n'est pas venu. Il était parti dans la brousse avec ses copains. Il s'en foutait du cinéma. Et ça aussi, pour moi, c'était bon signe. C'est sa famille qui lui a expliqué en quoi c'était important pour lui et qu'il allait découvrir la ville grâce au cinéma. Aujourd'hui, comme tous les enfants de Conakry, il sait parler le français. À certains moments, forcément, il a complètement confondu la découverte du cinéma et la découverte de Conakry. Avec parfois des expériences difficiles. Quand il arrive dans sa nouvelle école et que le frère missionnaire, qui est le véritable directeur de l'école, le présente aux élèves comme le neveu de Camara Laye, les enfants se moquent de lui. À l'issue de la première prise, Baba s'est enfui en pleurant. Mais à la fin du tournage, quand il est retourné au village, il était heureux. Il a raconté son aventure à ses copains, durant toute une nuit. Il était devenu le roi du village.”*

Aujourd'hui, en 2001, Baba Camara a vingt ans. Il est apprenti mécanicien et Laurent Chevallier a été chargé de son éducation par sa famille. Il espère vivement le faire venir en France pour

apporter son propre témoignage au cours de la présentation du film par “Collège au Cinéma”.

Chevallier partit pour un mois de repérage à Kouroussa, patrie de Camara Laye. Kouroussa, à cinq cents kilomètres de Conakry, est une petite ville qui fut longtemps un port fluvial vers Bamako au Mali. Il rencontra là les six frères cadets de l'écrivain et leur très nombreuse famille.

C'est ainsi que l'un des frères de Camara Laye, Madou Camara, interprète le père du jeune garçon, alors que celui-ci, Baba Camara, est le fils d'un autre frère de Camara Laye. L'interprète de la mère est Kouda Camara, une autre tante de Baba. Les autres membres de la famille, adultes ou enfants, sont aussi des Camara.



Madou Camara, un oncle de Baba Camara, qui interprète le rôle du père.



Kouda Camara, une tante de Baba Camara, qui interprète le rôle de la mère.

Le film d'initiation

Le film est à la croisée d'une double tradition : d'une part, le film d'initiation et le cinéma en Afrique, et d'autre part, le cheminement d'un cinéaste spécialisé dans le documentaire.

Le film d'initiation (passage de l'enfance à l'adolescence ou de l'adolescence à l'âge adulte) est un élément essentiel de l'histoire du cinéma. Cette notion peut être étendue à des œuvres comme *Apocalypse Now* (1979/2001) de Francis Coppola ou *la Chambre du fils* de Nanni Moretti (2001), où l'initiation s'opère à l'âge adulte. Si l'on s'en tient à un sens strict, l'un des modèles est *la Trilogie d'Apu* (1955-1959) de l'Indien Satyajit Ray (1921-1992) qui raconte la vie d'Apu dans son village, son départ pour Bénarès puis Calcutta, ses études, puis ses expériences d'adulte. *Les Quatre cents coups* de François Truffaut (1959), *Mes petites amoureuses* de Jean Eustache (1974) sont d'autres exemples.

L'enfant noir fut tourné à une période de grand espoir pour l'avenir du cinéma africain. Dans les années 90, de nombreux films connurent une sélection à Cannes. Ce sont les années où le Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou (FESPACO) au Burkina-Faso eut son plus grand rayonnement. La présence active de fonds français et européens permit l'émergence de brillants cinéastes, comme le burkinabé Idrissa Ouedraogo, le Malien Cheick Oumar Sissoko, le Guinéen Cheikh Doukouré ou le Mauritanien Abderrahmane Sissako. Ils succédèrent à des aînés toujours actifs comme le Sénégalais Sembène Ousmane ou le Malien Souleymane Cissé. C'est le moment où le gouvernement guinéen, en partie inspiré par le modèle burkinabé (le Burkina-Faso, malgré sa grande pauvreté, a une politique très volontariste d'aide au cinéma, à la formation, à la production et à l'exploitation), envisagea de créer les conditions d'un cinéma national en profitant de la volonté de Béatrice Korc et de Laurent Chevallier de tourner en Guinée.

L'initiation du documentariste à la fiction

Laurent Chevallier n'est pas un cinéaste africain mais on lui dit à l'époque que le choix des cinéastes que soutiendrait le gouvernement guinéen ne se faisait pas "à la couleur de la peau". Notons que depuis 1997, date depuis laquelle on n'a plus vu de film africain en sélection à Cannes, les observateurs sont moins optimistes sur la situation du cinéma africain : les Africains eux-mêmes voient très peu les films tournés chez eux, en raison de problèmes d'exploitation et de distribution difficiles à résoudre. Les talents (et les nouveaux talents) ne manquent pourtant pas, ni les aides françaises, européennes et proprement africaines (voir récemment les efforts de l'État gabonais). Cette double tradition (cinéma d'initiation et cinéma africain) n'est pourtant pas revendiquée par Laurent Chevallier et si elle peut intéresser l'analyste, il devra s'interroger d'abord sur la propre démarche de documentariste du réalisateur.

Son travail en Guinée avec *Djembéfola* est la véritable origine de *L'enfant noir*, dont il faut rappeler que c'est son premier long métrage de fiction. Son regard sur les paysages, les traditions, les émotions des personnages s'est affûté au cours des quinze années de télévision et de cinéma documentaires qui précèdent la réalisation de *L'enfant noir*.

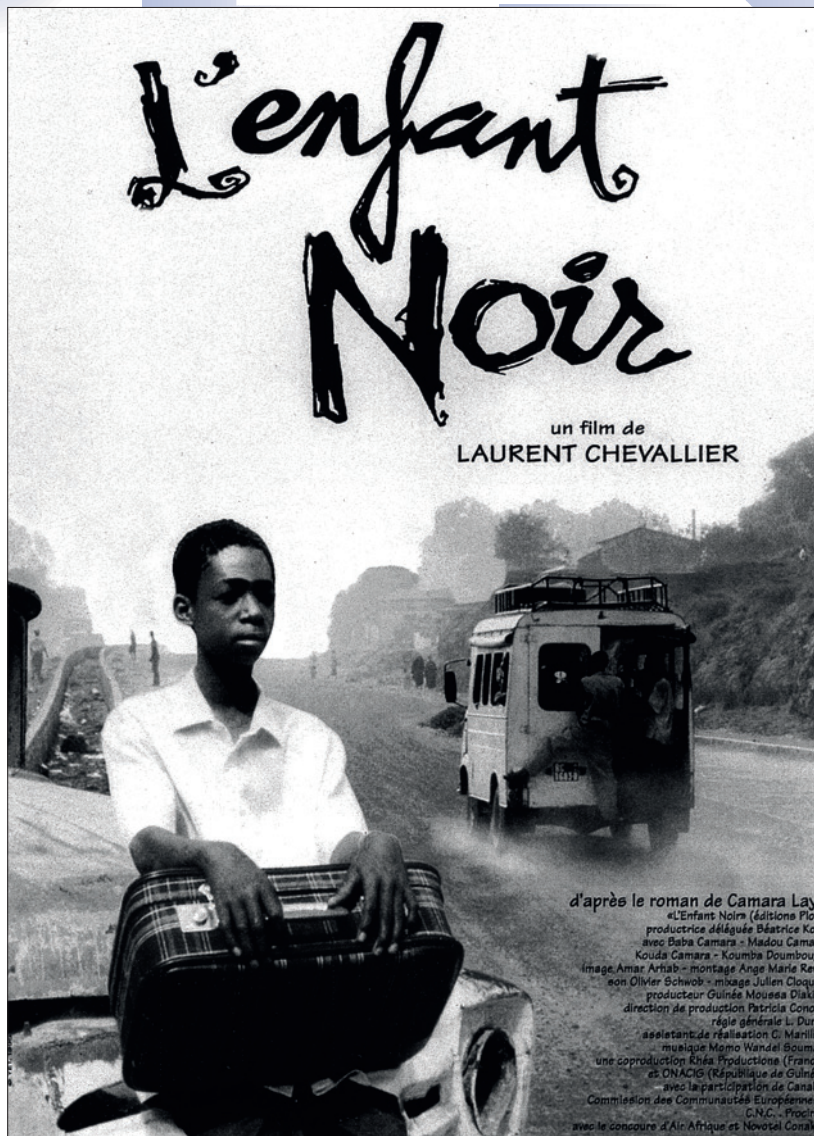


L'école est souvent le décor des films d'initiation, qu'elle soit mal vécue, comme dans les *400 coups* (François Truffaut, 1959), par Antoine Doissel...



... ou qu'elle soit le moyen d'une exceptionnelle réussite sociale, comme ce fut le cas pour Camara Laye qui écrivit à 25 ans son *Enfant noir* traduit dans plus de 30 langues, et qui devint lui-même ambassadeur.

APPROCHES DU FILM



Affiche originale française

Un plan de relance du cinéma guinéen



La découverte de Conakry par Baba fut un véritable "reportage" : Baba n'avait en effet jamais vu la grande ville.



De même, sa découverte de la mer fut pour lui une "première" soigneusement préservée par le réalisateur pour saisir la fraîcheur de son regard.



Laurent Chevallier a utilisé des opportunités fortuites pour enrichir son film : le mariage de Moussa Keita (qui interprète l'oncle de Conakry), les talents de danseur de son musicien, Momo Wandel Soumah (qui fait un étonnant médecin scolaire), ou encore son amitié avec Fabien Ouaki (des magasins Tati) qui a dû prendre un malin plaisir à interpréter le rôle du tailleur libanais.

À l'origine des relations de Laurent Chevallier avec la Guinée, il y a son film de 1991, *Djembéfola* qui raconte le chemin de retour vers la Guinée du grand percussionniste Mamadi Keita. Habitant Bruxelles, n'ayant pas revu son pays depuis 26 ans, Keita revient en Haute-Guinée, non loin de Siguiri, la ville de l'or. Ce film avait été produit par Béatrice Korc, qui rêvait par ailleurs depuis longtemps d'une adaptation du roman de Camara Laye.

Le succès considérable de *Djembéfola* en Guinée fut suivi par une réunion entre notamment le réalisateur, la productrice et Teliwel Diallo, Directeur Général de la Culture en Guinée. L'idée de Diallo était d'accorder une aide importante, à la mesure des moyens du pays, à un projet de film tourné sur place, à condition qu'un véritable plan de formation de techniciens de cinéma soit entrepris en amont et que le matériel et l'expérience soient réinvestis sur place une fois le film terminé. Il s'agissait d'un authentique plan de relance du cinéma guinéen. L'idée de l'adaptation de *L'Enfant noir* séduisait peu Diallo qui craignait une vision passéiste de son pays, un "film d'époque". C'est alors que Chevallier proposa de reprendre le roman en l'adaptant à une situation immédiatement contemporaine. La proposition emporta l'accord de tous.

Le film qui coûta six millions de francs fut financé pour moitié par la république de Guinée. Chevallier partit à Kouroussa, la patrie de Camara Laye, à cinq cents kilomètres de Conakry. Il y rencontra la nombreuse famille de l'écrivain et leur montra *Djembéfola*. Bouleversés, en larmes, ils lui dirent : "On a vu le film, il y a dedans des choses que tu ne comprendras jamais". Ils lui proposèrent de prendre complètement le nouveau film en charge, sous la responsabilité de la famille Camara de Kouroussa. Comme Chevallier s'inquiétait de leur totale inexpérience en la matière, ils lui répondirent : "Nous ne sommes pas instruits mais nous avons l'intelligence qui nous permet de traverser plusieurs fleuves". Lors de la sortie du film, Laurent Chevallier fera remarquer, que "le fleuve, en Afrique, c'est toujours ce qui sépare le connu de l'inconnu". Après cette première rencontre, il y eut un an d'essais vidéos, au cours des longs séjours que fit de Laurent Chevallier sur place.

Le tournage

Le tournage s'est déroulé dans l'ordre chronologique, Laurent Chevallier souhaitant que les découvertes de son jeune personnage soient simultanément les découvertes du jeune acteur. C'est ainsi que son départ en taxi-brousse du village, son entrée dans Conakry sont tournés réellement. Son angoisse, son étonnement, son enthousiasme ne sont pas feints. Pour la découverte de la mer, on est même allé jusqu'à le mener jusqu'au rivage les yeux bandés afin de filmer une émotion véritable ! Notons encore que le vol du cartable à la sortie du collège, le refus du chauffeur d'autobus de faire monter l'enfant étaient des scènes préparées à son insu.

Le rôle de l'oncle de Conakry est tenu par un ami de Laurent Chevallier, Moussa Keita. Celui-ci annonça au réalisateur que le tournage devait s'interrompre car il devait se marier avec sa deuxième épouse, "une gendarme" guitariste. Ce fut pour Laurent Chevallier un prétexte d'ajouter des éléments non prévus à la trame du film. La visite médicale est interprétée par le compositeur de la musique du film dans le rôle du médecin, Momo Wandel Soumah, et une véritable infirmière. Ajoutons que le tailleur libanais n'est autre que Fabien Ouaki, des célèbres magasins Tati, et qui rêvait depuis longtemps de "faire du cinéma". Il avait promu la sortie de *Djembéfola* quelques années auparavant.

Interpréter sa propre histoire



Madou Camara est réellement mécanicien, et comme tous les autres membres de la famille, il est un "Camara" de Kouroussa.

La situation des acteurs de *l'Enfant noir* est assez exceptionnelle dans l'histoire du cinéma. En effet, il s'agissait pour Laurent Chevallier de réaliser une fiction, donc a priori d'utiliser des comédiens pour interpréter des personnages. Or l'adaptation du roman de Camara Laye se proposait de transposer un récit de 1953 dans l'Afrique de 1993/1994. Les raisons de cette transposition ont été expliquées mais il faut se souvenir que Chevallier est un documentariste, et que ce film est son premier long métrage de fiction. Aussi son premier réflexe fut-il de se documenter sur place, pour "sentir" la ville de Kouroussa. Il n'avait pas prévu cette rencontre avec la famille de Camara Laye, bien décidée à se réapproprier le roman de l'illustre grand frère. Il n'avait pas prévu à quel point les Camara s'investiraient dans le film, à quel point ils voudraient créer une osmose entre le roman et le film, le passé et le présent, la fiction et la réalité.

La famille devient le personnage central du film

Le fait que les six frères de Camara Laye soient restés à Kouroussa pendant toutes ces années où l'aîné devenait célèbre explique grandement cette volonté de réappropriation. C'est ainsi que le rôle du père est tenu par Madou Camara, véritablement mécanicien, qui a voyagé à l'étranger avant de décider de rentrer à Kouroussa. La mère, l'enfant et les autres membres de la famille sont tous des

Camara de Kouroussa. Seule la famille de Conakry n'est pas composée des véritables Camara de la capitale. La force du récit est d'autant plus grande qu'il fait appel sans cesse aux liens entre tradition et présent, entre les racines familiales et la Guinée moderne. Ce lien – cette transmission – est assuré par la famille elle-même. Les "acteurs" de ce film sur la transmission sont eux-mêmes les "sujets" de cette transmission. Ce qui est rare dans le cinéma, c'est qu'il ne s'agit pas pour les comédiens d'interpréter "leur propre rôle" (cela arrive souvent), c'est plutôt d'interpréter une sorte d'allégorie de leur histoire familiale, identitaire, culturelle. La complexité de cette structure est augmentée par le fait que les comédiens ont en partie pris le film en charge, grâce à une active collaboration avec le cinéaste. Et quand ils pensaient devoir interrompre le film pour des raisons personnelles (mariage réel de l'oncle Moussa), c'est Laurent Chevallier lui-même qui sautait sur l'occasion pour nourrir et complexifier son scénario.



En revanche, l'oncle et la tante de Conakry ne font pas partie de la famille "réelle". Ils constituent la famille de la fiction. Dans une certaine mesure, le parcours de Baba consiste à aller de l'une vers l'autre.



Le second mariage de l'oncle est quant à lui parfaitement réel et tout à fait fortuit. L'art de Laurent Chevallier a permis de l'intégrer à la fiction en l'enrichissant.

Le chemin de la vie

1

Générique en surimpression sur le travail des orpailleurs.

2 0h02'02

M. Traoré pèse l'or et paye les orpailleurs.

3 0h2'37"

M. Traoré, sur son scooter, va à l'atelier de Madou, lui demande un taxi pour Conakry, paye une avance.

4 0h04'18

Rejoignant la rivière, il demande à Baba et ses copains qui s'y baignent de laver son scooter. Il les paye.



5 0h06'04

Retour nocturne de Baba. Son père le gronde, sa mère lui fait la leçon avec douceur en lui donnant son repas.

6 0h07'53

Dans la classe de Baba, le maître fait lire un texte sur les dangers du paludisme.

7 0h09'30

La mère chauce les murs d'une case. Voix off de Baba : *"Je l'ai toujours vu travailler, c'est la plus douce de toute la terre"*.

8 0h10'13

Les enfants fabriquent un véhicule en fil de fer et le font rouler.

9 0h10'53

M. Traoré ne trouve pas Madou à l'atelier, se met en colère, le cherche, demande à Baba de le trouver.

10 0h11'42

Moisson du riz, les moissonneurs sont suivis par les femmes qui chantent. M. Traoré arrive avec Baba qui interrompt son père à la moisson. Reproches de M. Traoré. Réconciliation : le taxi est prêt.

11 0h13'19

Battage du riz

12 0h13'29

À la concession des Camara, les hommes jouent, la mère lave un enfant, des femmes étendent le linge. Baba attrape une poule. Son père lui annonce son départ pour Conakry. La grand-mère paternelle de Baba tente de convaincre la mère, opposée à ce départ.

13 0h15'30"

On consulte le féticheur qui recommande des sacrifices propitiatoires.

14 0h17'18

Dans une clairière, le féticheur sacrifie un coq et une chèvre devant Baba et Madou.

15 0h18'36

Appel du muezzin. Madou oint son fils, fait ses

recommandations, lui parle de son oncle écrivain, montre sa photo, explique qu'il appartient à une grande famille. Madou évoque le grand-père orfèvre, le serpent noir génie de la famille. Plans de coupe du travail du grand-père, de la visite du serpent.

16 0h22'03

Plan de la rivière. La mère pleure seule dans sa case, la nuit, dit son chagrin à haute voix.

17 0h23'04"

Baba salue sa famille, va vers le taxi une valise à la main. Devant l'atelier, M. Traoré paye Madou et fait charger le taxi. Madou lui confie Baba. Larmes des deux parents et adieux.

18 0h26'39

Baba, dans le taxi, pleure. Le paysage défile. On croise un camion, on emprunte un bac, alternance jour-nuit.

19 0h30'10

Arrivée à Conakry. Dans le taxi, stupéfaction de Baba. Explications de M. Traoré.

20 0h32'20

La voiture se gare, M. Traoré accompagne Baba vers l'immeuble de son oncle Moussa.

21 0h34'07

Entrée dans l'appartement, accueil de la tante, puis de l'oncle.

22 0h36'08

La tante lave Baba dans la salle de bains.

23 0h36'52

Les enfants se présentent. L'oncle raconte le "Kondén Diara", le lion des enfants.

24 0h38'03

Cérémonie du lion dans la forêt.

25 0h39'29

Baba, dans la chambre, ne dort pas, regarde la ville par la fenêtre.

26 0h40'09

Découverte de la mer avec l'oncle.

27 0h42'16

Repas familial. Baba ne doit pas manger avec ses mains. Moussa lui parle de sa nouvelle école.

28 0h43'33

Le directeur présente Baba à ses camarades qui se moquent de lui.

29 0h45'38

Visite médicale. Le médecin raconte la cérémonie de la circoncision.

30 0h48'34

Scène de circoncision dans la nuit.

31 0h49'32

Sortie de l'école, Baba, agressé et volé, ne peut monter dans le bus.

32 0h51'31

Errance dans Conakry.

33 0h52'54

Un policier raccompagne Baba, sermonne l'oncle Moussa.

34 0h53'41

À son réveil, Baba est malade.

35 0h55'04

Arrivée à l'hôpital en taxi de l'oncle et la tante. Visite à Baba qui veut sortir. Lettre de son père.

36 0h58'36

Baba, de retour chez l'oncle, doit manquer l'école

un mois. L'oncle apprend son deuxième mariage à son épouse révoltée. Baba entend la dispute et console sa tante.

37 1h01'29

Chez le tailleur ; puis chez le coiffeur.

38 1h03'04

Mariage. La tante est restée chez elle.

39 1h05'16

Retour à l'appartement, confrontation des deux épouses.

40 1h06'56

La mariée, au matin, met son uniforme.

41 1h07'51

À la caserne de gendarmerie, accueil de Baba et sa nouvelle tante.



42 1h09'00

Concert des "Sirènes de Guinée". Apparition de Marie.

43 1h11'00

Marie vient chercher Baba à la maison.

44 1h12'19

Danses sur le ferry

45 1h14'09

Flirt sur la plage

46 1h15'15

Le directeur convoque Baba et lui annonce son redoublement.

47 1h16'35

Arrivée en camion à Kouroussa, puis à vélo à l'atelier. Accueil de Madou, puis de la famille et des copains.

48 1h20'51

Sa mère l'habille, l'envoie chez son père. Baba montre des photos de Conakry. Madou lui dit qu'il est rentré vivre chez lui après ses propres voyages, que lui-même ne doit pas oublier ses racines.

49 1h24'17

Le fleuve - Baba sur le pont

50 1h25'46

Citation de Camara Laye : *"Nous prenons tous un jour ce chemin/le chemin de la vie/qui n'est jamais que le chemin momentané/de notre exil"*.

51 1h25'55

Générique [Durée totale : 1h32'00]

Le tissage de trois fils conducteurs

La réappropriation du récit par les Camara de Kouroussa ne réduit à aucun moment le statut d'auteur de Laurent Chevallier. Sans la structure scénarique qu'il a élaborée en utilisant cette participation imprévue de ses personnages, sans son regard spécifique de cinéaste, le film n'existerait évidemment pas. La base de la structure scénarique est la complexe articulation entre trois éléments.

L'initiation

Le récit d'initiation simple de Baba qui passe de la province à la ville, de l'enfance à l'adolescence, de la famille proche à une certaine autonomie. Il découvre la vie urbaine, les relations avec les enfants du lycée. Il est aussi confronté au conflit familial consécutif au par le deuxième mariage de son oncle. Il vit son premier amour avec la petite Marie Fofana.

La tradition

La constante référence à des traditions qu'il ne connaît que par ouï-dire et qui sont des traditions d'initiation "à l'ancienne" (le *Konden Diara*, la circoncision : Baba, selon la tradition musulmane a été circoncis alors qu'il était bébé et non pas adolescent, ce qui est la tradition animiste) ou des références à des "initiés", au sens d'adultes qui ont appris des secrets d'ordre surnaturel (comme le féticheur qui consulte les mânes de son frère jumeau mort à la naissance avant de procéder à deux sacrifices propitiatoires – et cela dans la synchronie avec l'itinéraire de Baba – ou le grand-père orfèvre qui connut les secrets de l'or et la bienveillance du serpent noir/génie de la famille – et cela dans une période déjà lointaine, antérieure même à la jeunesse de Camara Laye).

La référence

Enfin, il y a le subtil aller-retour, spécifique à toute bonne adaptation d'un texte littéraire au cinéma, entre le récit contenu dans le roman et ce qu'il devient dans le film. Cet élément devient beaucoup plus complexe puisque le personnage principal n'est plus l'enfant Camara Laye, personnage de ce qui est tout de même un roman, mais le neveu réel de l'écrivain Camara Laye, auteur du roman en question. Et cela d'autant plus que la mémoire de l'écrivain est rappelée souvent dans le film : quand Baba va partir, au moment où son père lui fait ses recommandations, quand il arrive au lycée et qu'il est présenté comme le neveu de l'écrivain, enfin quand il est revient à Kouroussa et que son père lui rappelle l'importance de ses racines et la difficulté qu'il y a à s'éloigner de chez soi sans renoncer à soi-même.

L'articulation entre ces trois éléments est d'autant plus intéressante qu'ils sont constitués tous les trois des systèmes appartenant à l'éloignement, innocence/connaissance, mémoire/oubli, racines/exil. Ce réseau subtil de significations est résumé par la citation qui clôt le film, citation de Camara Laye lui-même :

*"Nous prenons tous un jour ce chemin
le chemin de la vie
qui n'est jamais que le chemin
momentané de notre exil."*



L'initiation



La tradition



La référence

Une diversité au service du propos



Le film s'ouvre comme un documentaire sur le travail des femmes qui tamisent la terre pour trouver quelques pépites d'or qui seront ensuite pesées par les acheteurs, comme M. Traoré.



Chevallier alterne des styles différents : ainsi cette belle composition en plan fixe, de la mère, la veille du départ de son fils, et la séquence du départ qui lui fait suite (cf. pages suivantes).



Mais ces variations stylistiques sont toujours adaptées au propos. Ainsi l'opposition entre la scène de ménage où la femme apprend le remariage de l'oncle et la scène de flirt de Baba et Marie (voir page précédente, en haut) met en évidence deux discours filmiques antagonistes.

La mise en scène est fidèle au mélange de simplicité et de profondeur du récit original de Camara Laye, fidèle à la réflexion qu'il suppose autour des questions déjà citées (initiation, passage d'un âge à un autre, d'un lieu à un autre, retrouvailles avec des traditions oubliées).

Le recours à des stylistiques variées

Le film paraît au premier abord assez simple, en tout cas facilement accessible. Ainsi le personnage de Monsieur Traoré a quelque chose d'un bravache de comédie, transformé en héros à scooter par des gamins naïfs. Les parents, dans leur humanité et leur complexité viennent vite contredire ces effets de naïveté. Dans la mise en scène, on note assez vite la diversité du choix des cadrages, du rythme des séquences, la richesse des prises de vue. Vues aériennes ou cadrages extrêmement intimes, mise en place documentaire des paysages urbains de Conakry et semi-urbain de Kouroussa, choix délibéré de montrer cette fiction comme sur une toile de fond documentaire (les orpailleurs, l'orfèvre, les séquences de danse sur le ferry ou du concert des "Sirènes de Guinée"). De longs travellings alternent avec des séquences beaucoup plus hachées. On pourra comparer le cadrage très sophistiqué de la mère en pleurs avant le départ de Baba, filmée presque en plan fixe dans une image très composée (on pense aux étranges compositions de Wong Kar Wai¹) avec la séquence suivante, celle de l'itinéraire de Baba entre la concession familiale et le taxi. Comme la composition en montage alterné des récits de Madou à son fils et la représentation féérique du grand-père orfèvre en symbiose avec le serpent noir/génie de la famille. Les autres représentations de récits traditionnels, comme la cérémonie du Lion ou celle de la circoncision, emploient des procédés intéressants à étudier (qu'est-ce qui déréalise ces séquences, qu'est-ce qui les représente à la fois comme le fantasme d'un enfant à qui on les raconte et la mémoire idéalisée, exaltée des conteurs ?

Une segmentation courte

Sur le découpage du film, il faut noter la relative brièveté des séquences. Toutes les séquences du film durent entre une et trois minutes. À l'intérieur de ces morceaux courts, on trouve une grande variété de

mise en place et de point de vue (montage alterné, dilatation ou contraction du temps, plan fixe ou travellings prolongés). Il faudrait comparer par exemple la scène de ménage très construite entre l'oncle et la tante qui apprend l'arrivée d'une seconde épouse et la scène de flirt à la mer entre Baba et Marie, d'une disposition beaucoup plus sobre.

Un cadre assujéti à la mise en scène

L'expérience de quinze ans en tant que directeur de la photo et documentariste permet à Laurent Chevallier de se poser des questions très claires et très pertinentes sur l'ensemble de sa mise en scène, sur les nécessités artistiques qu'exige un récit moins simple qu'on pourrait le croire. N'oublions pas que Laurent Chevallier est non seulement le metteur en scène de *L'Enfant noir*, mais aussi le cadreur du film, c'est-à-dire qu'il tient lui-même la caméra. Un réalisateur assurant lui-même les prises de vue est un fait assez rare pour être signalé et certainement lourd de conséquences. On peut imaginer avec humour et intérêt les relations entre ce trio composé en fait de deux personnes : un grand chef qui serait le metteur en scène, un technicien attentif qui serait le directeur de la photo (ici, Amar Arhab) et un exécutant obéissant, le cadreur, qui dans *L'Enfant noir* obéit d'abord à lui-même puisqu'il est aussi "le grand chef".

1) Wong Kar Wai est un cinéaste "plasticien" chinois (Hong-Kong) qui s'est fait connaître par des films comme *Nos Années sauvages* (1990) ou *Chungking Express* (1994). Outre ses recherches formelles sur le style narratif et la composition de l'image, il a fait de l'homosexualité un objet de revendication libertaire (*Happy Together*, 1997).

Séquence 17 : Profitant du taxi-brousse loué par M. Traoré, le père de Baba a décidé d'envoyer son fils au collège de la capitale, Conakry.

Le départ de Baba



Plan 1 - Après un beau plan fixe, de nuit, montrant la mère pleurer, raccord "cut" sur une scène de jour : les cases du village et deux animaux qui mettent en évidence le caractère rural du décor. Dans un cadre fixe, la famille et les amis entrent dans le champ entre deux cases (qui jouent le rôle d'un hors-champ interne) : ils se rassemblent autour du jeune Baba.



Plan 3 - Après un travelling latéral gauche-droite qui a suivi Baba saluant chacun des siens (plan 2, non représenté), travelling inverse, en plan général, qui suit la marche de Baba et de ses parents. Au début du plan, on aperçoit les grands arbres séculaires (tradition) puis le franchissement de la voie ferrée (modernité), symbolique du passage vers un autre monde (bâtiment construit à droite) qui sera reprise à la fin du film.



Plan 5 - Après la rencontre du père, Madou, et de M. Traoré qui l'attendait, filmée en un seul plan (4), Madou s'est dirigé vers la porte de son garage. Ce bref plan d'insert attire notre attention sur "le placard publicitaire" de l'entrée du garage, et souligne le contraste entre le prestige des marques et la pauvreté de leur représentation, accusée de façon quasi humoristique par la mention "*Pièces détachées (neuves)*" !



Plan 6 - Plan de demi-ensemble sur le garage : sortie de la voiture. Un détail joue sur la relation ambiguë fiction/documentaire : Baba a laissé sa valise devant l'entrée et la retire au dernier moment. Le tournage était pourtant certainement bien préparé (voir la fin du plan, avec la calandre en gros plan). Était-ce véritablement un oubli de Baba (dont le réalisateur aurait profité) ? Ou bien est-ce un artifice utilisé délibérément pour faire accroire à la réalité filmée ? Qu'importe, l'effet fonctionne !



Plan 7a - Raccord dans le mouvement de M. Traoré qui ouvre la porte à Madou. Mini-séquence en caméra portée : d'abord en plongée, Madou sort de la voiture, puis à hauteur d'homme, les deux hommes traitent leurs affaires (paiement de la location et remise d'un objet pour l'oncle de la part de la mère). Du fait de la légère plongée et de la position de M. Traoré en premier plan, ce dernier occupe une position dominante qui correspond à sa situation sociale...



Plan 7b - ... puis le caméraman resserre le cadre sur les mains pour mettre en évidence les éléments de la transaction. La gestuelle des mains (comptage des billets, puis remise de l'objet et de quelques billets), ainsi que les voix *off*, vont affiner et rééquilibrer la relation des deux personnages. Le plan se termine sur le doigt tendu de Madou intimant à Traoré le respect de "l'accord".



Plan 8 -Ce plan rapproché de Madou, comparé au cadre 7a, confirme l'évolution que le plan précédent avait (filmiquement) suggérée : Madou a instauré un nouveau rapport "d'égal à égal" avec Traoré que confirme la répétition mutuelle de mots peu audibles mais dont on perçoit parfaitement la signification (signification que les cadrages successifs ont rendu parfaitement explicites).



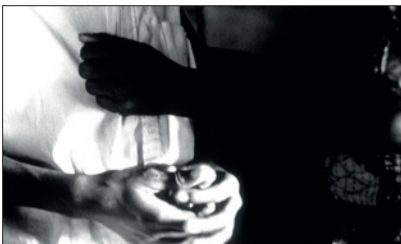
Plan 9 - Vu en plongée, un panneau fixé à la galerie mentionne : "*L'homme propose, Dieu dispose*". La caméra opère ensuite un pano latéral, droite/gauche, montrant des hommes qui s'affairent pour charger la voiture, ainsi que l'arrivée de la mère qui entraîne son fils à l'intérieur du garage. La simultanéité des actions (strictement, des pôles antagonistes du drame) est ainsi parfaitement mise en valeur.



Plan 10 - Plan d'insert en forte contre-plongée (qui contraste avec la plongée précédente) : un homme sur le toit du véhicule charge un vélo. Il a pour effet d'isoler l'action des hommes qui chargent les affaires (cf. 9), et de rendre plus sensible l'opposition avec le drame humain qui se joue entre la mère et son fils.



Plan 11 - Plan d'intérieur fixe en contraste avec la luminosité du plan précédent. On passe dans le domaine de l'intime. Jolie composition où les personnages s'inscrivent dans un ovale. La mère, penchant sa tête, cache mal son accablement et sa tristesse, pudiquement protégée par le contre-jour. En revanche, en pleine lumière, une larme coule sur la joue du jeune Baba. La figure de la mère occupant la ligne maîtresse verticale (selon la règle du "Nombre d'or") prend une valeur éminemment symbolique.



Plan 12a - Gros plan d'insert sur les mains de la mère qui confie à son fils un flacon en lui disant : "*Que Dieu te protège. Fais attention à toi*". L'éclairage, comme la position des mains, donnent à l'image une valeur qui dépasse la stricte fonction informative, en évoquant l'idée de transmission et d'une religiosité qui en garantirait l'authenticité...



Plan 12b - ... comme pour ne pas briser ce moment d'intense émotion, la caméra effectue un lent travelling vertical pour cadrer la mère et le fils qui demande à sa mère de "*ne pas pleurer*" alors qu'il est lui-même en larmes. Pour la première fois, nous voyons Baba prendre un attitude "virile" (au sens antique du terme) qui inaugure son évolution future.



Plan 13 - Pour souligner par contraste, la fin du plan précédent, gros plan du petit frère isolé, qui joue de ses doigts sur sa bouche. Trop jeune pour saisir véritablement le sens de ce qui se joue, il représente ce que Baba ne sera bientôt plus, un enfant. Son regard, à gauche vers la haut, à la fin du plan, va autoriser le montage "cut" du plan suivant.



Plan 14a - En effet, dans la direction du regard, gros plan sur le bébé que porte la mère. Dernière génération, cette petite fille (qui, comme son "grand" frère, porte sa petite main à son visage) met d'une certaine façon "en perspective" le chemin dans lequel Baba s'apprête à s'engager...



Plan 14b - ... un recadrage permet de revenir à l'image de Baba et sa mère (cf. 12b) : mais la plongée et le rapprochement des personnages évoquent maintenant leur rapport fusionnel, et, en conclusion de la scène, une relation qui se situe au-delà des mots.



Plan 16 - Rupture brutale avec la scène intimiste précédente, en extérieur, un homme continue de charger la galerie (15 et 16). Les préparatifs du départ se déroulent inexorablement, indépendamment de la souffrance éprouvée par les protagonistes. Il n'y a plus, ici, de lents mouvements d'appareil. Des plans fixes montrant en 16, au premier plan, le panneau déjà aperçu en 12a. Sauf qu'il prend une tout autre valeur : la destinée de Baba est scellée.



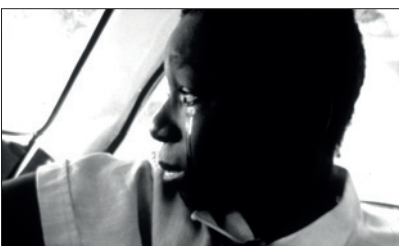
Plan 17a - Dehors, le père, assis sur une vieille voiture (de celles dont il fait métier), se tient la tête. Baba entre par le bord droit du cadre et tend la main à son père. Est-ce une coutume, de ne pas s'embrasser dans une telle circonstance ? On peut le supposer. Quoi qu'il en soit, de notre point de vue, cette attitude renforce le sentiment qu'avait suscité la fin du plan 12...



Plan 17b - ... Rapidement, Baba ressort du champ, par le bord droit, tandis que le père reprend sa position, essayant les larmes qu'il ne peut contenir. On remarquera dans l'image l'encadrement que présente la carcasse de la voiture juste derrière lui. Il est donc *extérieur au cadre*, situation qui sera "travaillée" dans le plan suivant. Remarquons enfin que le père est situé dans la partie gauche de l'écran.



Plan 18 - Raccord sur Baba, dans la même partie gauche de l'écran, qui monte à l'arrière dans la voiture. Le montage suggère visuellement un lien, une continuité père-fils. La mère vient s'appuyer sur la portière, s'inscrivant dans le cadre que forme cette dernière. Père et mère se retrouvent donc maintenant à l'extérieur d'un cadre dans lequel Baba a pris place et qui va se déplacer avec lui, symbolisant sa propre vision du monde. Dis autrement : le monde de son enfance se trouve "mis en représentation".



Plan 19 - Il s'agit bien d'une "représentation" dont il est le point de vue – le sommet de cette triangulation qui constitue la base même du système de la représentation. Ce plan distinct du précédent (il aurait pu être tourné dans un même plan) manifeste clairement cette nouvelle situation. Nous sommes maintenant dans le monde de Baba. Dis autrement : le documentaire fait place à la fiction. L'histoire de Baba peut commencer.
(Jacques Petat)

Il existe aussi une autre Afrique

CINÉ-TECHNIQUE

Le Super 16

Le cinéma utilise principalement deux formats de pellicule : le format dit "standard" offrant une largeur de 35 mm, et un format dit "sub-standard" de 16 mm. Ce dernier est souvent utilisé pour le reportage du fait de la légèreté du matériel mis en œuvre et de son moindre coût, mais offre, bien sûr, une qualité d'image inférieure (70 mm² contre 320 mm² au 35, pour une fenêtre de rapport 1/1,33).

Du 16 au super 16

Pour conserver les qualités économiques du 16 et en améliorer les performances (allées à la plus grande définition des pellicules modernes), il fut imaginé à la fin des années 60 d'utiliser pour l'image toute la largeur de la pellicule 16 mm, y compris la partie réservée à la bande son : c'est le "Super 16" qui offre donc une surface utile plus grande (87 mm² contre 270 mm² au 35, pour un écran de rapport 1/1,66).

Mais cette solution présente l'inconvénient de ne pouvoir "coucher" la bande son sur la pellicule, la place étant occupée par l'image.

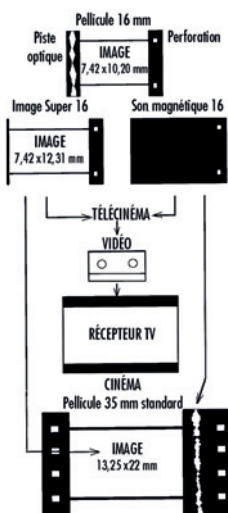
Le Super 16 se présente donc sous la forme d'une copie dite "double-bande" : une pellicule 16 mm supportant l'image et une bande magnétique perforée 16 mm sur laquelle est enregistrée le son.

Deux destinations sont dès lors possibles :

Pour la télévision, cette copie "double-bande" est passée dans un "télé-cinéma" pour obtenir une bande vidéo son-image d'une qualité parfaite au regard des normes de diffusion actuelles.

Pour le cinéma, l'image est "gonflée", c'est-à-dire agrandie sur une pellicule standard 35 mm ; et le son reporté selon le procédé "optique" traditionnel sur le bord de la pellicule. Le format de l'image est alors de 1/1,66.

Il s'agit donc d'un procédé économique qui présente, certes, l'inconvénient d'accroître le "grain" et de réduire la "définition" de l'image, mais qui préserve la souplesse et la maniabilité des caméras de reportage. (J. P.)



Baba est tout étonné de l'intérieur urbain et bourgeois de son oncle, à Conakry.

Le film est riche de significations, du talent de son réalisateur, de l'investissement de ses acteurs et de ceux qui ont permis de l'entreprendre. Ces significations, ces qualités et son importance sont largement commentées et mises en lumière au cours de ce dossier. Si l'on voulait trouver quelques objections aux conceptions de Laurent Chevallier pour le réaliser, on pourrait revenir aux critiques déjà émises lors de la sortie du roman de Camara Laye.

Sans guerre ni massacre

L'Afrique montrée est une Afrique sans souffrances, où les seuls véritables conflits ou contradictions ressortissent au couple tradition/modernité. Pas de misère, pas de maladie, pas de difficultés économiques dans la Guinée de cette œuvre cinématographique, pourtant l'un des pays les plus pauvres du monde, pas plus qu'il n'y avait l'ombre d'un colon dans le roman de 1953. On peut cependant indiquer qu'en se concentrant sur des personnages qui échappent à ces difficultés (la famille de Kouroussa ne vit pas mal, pas plus que celle de Conakry), Laurent Chevallier n'en décrit pas moins des personnages réels : il y a effectivement des Africains qui ne sont

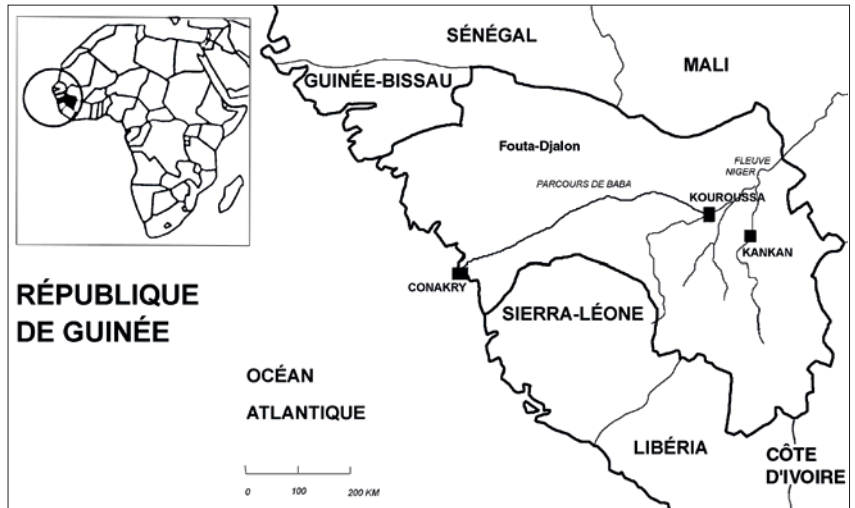
ni mendiants, ni sous-alimentés et qui subviennent à peu près normalement aux besoins de leur famille. C'est aussi la réalité de l'Afrique. La stabilité relative de la Guinée, malgré son très bas niveau de vie, permet de montrer avec réalisme une Afrique sans guerre et sans massacre. On ne peut pas reprocher à Laurent Chevallier, pas plus qu'on ne pouvait le faire en fait pour Camara Laye, de ne pas couvrir la totalité du réel, mais certains de ses aspects uniquement.

AUTOUR DU FILM



Dernière image du village avant le départ de Baba pour Conakry. Cet arbre est à la fois son point de départ et son point de retour et, surtout, comme son père lui rappelle à la fin du film, l'image symbolique de ses racines.

La Guinée



Originaire de Kouroussa en pays Malinké, le jeune Baba va parcourir plus de 500 km pour atteindre Conakry.



Arrivée du taxi-brousse à Conakry, une grande ville portuaire de plus de 700 000 habitants, capitale de la République de Guinée.

Géographie

La république de Guinée est un état de l'Afrique de l'Ouest, bordé par l'Océan Atlantique. Il ne faut pas le confondre avec la Guinée-Bissau qui la borde au Nord (36 000 km², 1 000 000 d'habitants, capitale : Bissau), ancienne colonie portugaise qui conquiert son indépendance en 1974, ni avec la Guinée Equatoriale, petit pays situé beaucoup plus au Sud et ancienne colonie espagnole (28 000 km², 400 000 habitants, capitale : Malabo, indépendant depuis 1968). La Sierra Leone, ancienne colonie britannique puis état indépendant membre du Commonwealth en 1961 et république en 1971, borde la république de Guinée au Sud. La république de Guinée a aussi des d'importantes frontières communes avec le Sénégal, le Mali, la Côte d'Ivoire, ex-colonies françaises devenues indépendantes en 1960 et le Libéria, la plus ancienne république africaine (1847).

La superficie de la république de Guinée équivaut à la moitié de celle de la France (246 000 km²) et sa population est de sept millions d'habitants. La capitale, Conakry, compte 720 000 habitants. La république de Guinée est parfois désignée sous l'appellation "Guinée-Conakry". Conakry est un grand port exportateur de minerais de fer et de bauxite, le pays étant le deuxième producteur mondial de ce minéral d'aluminium. Les langues pratiquées sont surtout le français, le malinké, le peul et le basari. Les principaux peuples de Guinée

sont les Malinkés, les Peuls et les Toucouleurs. Le pays compte 60 % de musulmans.

Camara Laye était d'une famille musulmane, ce qui n'exclut pas les pratiques et les croyances animistes. On décompte 30 % d'animistes et de chrétiens dans les grandes villes (les principales villes, outre Conakry, étant Boké, Fria, Kankan et Kindia). Les quatre régions sont :

a) Au Sud, la Basse-Guinée ou "Pays des rivières du Sud" où coule le fleuve Konkouré. Cette plaine marécageuse qui recèle les meilleures terres (riz, bananes), est la mieux arrosée. C'est là que se trouve Conakry. Les principaux habitants de cette région sont les Soussous.

b) Le Fouta-Djalon, massif montagneux, appelé aussi Moyenne-Guinée, d'où naissent de nombreux fleuves (le fleuve Sénégal, le fleuve Gambie, le Konkouré). C'est la région des éleveurs Peuls. On y pratique les cultures vivrières.

c) La Haute-Guinée Orientale, plateau bas au climat tropical soudanien. C'est là que se situe la ville de Kouroussa, ville natale de Camara Laye. C'est une région de forêt claire, arrosée par le Niger. Peuplée de Malinkés, cette région a vu la savane se transformer en rizières, en champ de mil, d'arachide, de sésame. C'est la région de l'or (ville de Siguiri, déjà active au Moyen Âge, au temps de l'empire du Mali).

d) La Guinée forestière, au Sud-Est, région d'élevage montagnaise, couvertes de bois et de savanes, peu peuplée.

Malgré la richesse de son sous-sol (or, diamants, fer, bauxite) et ses élites cultivées, la Guinée reste un des pays les plus pauvres du monde, avec une population active occupée à 80 % par l'agriculture. L'industrie, malgré la bauxite et le fer n'emploie que 3 % de la population active. (PIB/hab. : environ 500 \$).

Histoire

L'ancien empire du Mali (XIII^e et XIV^e siècles) incluait l'actuelle Guinée. Créé par Soundjata Keita, il était dirigé par des princes soudanais convertis à l'Islam. La ville de Tombouctou, actuellement située au Mali, aux confins du Sahara, était le grand centre de cet empire. Pour l'Europe, cette région était "terra incognita", à l'exception des côtes, pourvoyeuses d'esclaves, jusqu'aux expéditions du Français René Caillié (1799-1838). Parti en 1816 pour le Sénégal, il décida de rejoindre Tombouctou en se faisant passer pour un marchand musulman d'Egypte. Il traversa l'actuelle Guinée, passa non loin de Kouroussa. Il entra à Tombouctou, premier Français à le faire, en avril 1828. Il fit le récit de son aventure dans *le Journal d'un voyageur* en 1830. Le Fouta-Djalon, qui appartenait aux Peuls depuis 1725, devint un protectorat français en 1881. La construction de Conakry commença en 1890. Mais dès 1891 débuta la guerre entre la France et le chef mandingue, l'almamy Samory Touré, mourut déporté au Gabon en 1900. La Guinée fut colonisée en 1893 et intégrée à l'Afrique Equatoriale Française (AEF).

Les premières manifestations favorables à l'indépendance eurent lieu à Conakry en 1945. Le président, Ahmed Sékou Touré (Faranah, 1922 - Cleveland, USA, 1984), fut d'abord maire de Conakry, député à l'Assemblée Nationale française en 1956 et vice-président du conseil de Guinée en 1957. Il refusa l'intégration à la Communauté française et fut l'artisan de l'indépendance (2 octobre 1958). Il se rapprocha ensuite de l'URSS et de la Chine, instituant un régime socialiste autoritaire basé sur le parti unique. À sa mort, un "comité révolutionnaire et de redressement" prit le pouvoir et proclama un "régime libéral et démocratique" sous la

direction du colonel Lansana Conté, un Soussou (avril 1984). Ce n'est qu'en 1991 que fut instituée une constitution démocratique. Malgré de nombreuses vicissitudes politiques, dont une tentative de coup d'état qu'il déjoua habilement et l'accueil de centaines de milliers de réfugiés de la guerre en Sierra Leone, le colonel Lansana Conté, qui insiste sur l'îlot de paix qu'il a su maintenir au milieu d'une région troublée, fut élu et réélu à la tête du pays et le dirige encore en 2001. Son principal opposant est un Malinké, Alpha Condé, que la justice guinéenne poursuit toujours bien qu'il ait été récemment libéré.

Les investisseurs privés s'intéressent à ce pays relativement stable et une classe urbaine riche s'est constituée. Il faut noter que malgré le régime dictatorial de Sékou Touré, celui-ci demeure pour certains Guinéens celui qui sut maintenir un haut niveau sportif et artistique en Guinée, grâce à son encouragement constant à la formation des jeunes (ce qui fut le cas de tous les régimes du bloc communiste par ailleurs).



Malgré ses ressources minières, la Guinée reste un pays essentiellement agricole.



Comme semblent le suggérer les "Sirènes" de Guinée, le pays accorde une grande importance à la formation, aux sports et aux activités culturelles.



Une classe moyenne aisée s'est constituée à Conakry : l'oncle de Baba en fait visiblement partie, comme le père de la jeune Marie, avocat bien connu de l'oncle, ce qui facilite grandement leur première sortie.

Le peuple Malinké



Si les traditions animistes¹ se perpétuent dans les fêtes, les jeunes générations en oublient peu à peu le sens.



Le retour de l'enfant prodigue : sa mère se précipite vers lui pour l'accueillir. On aperçoit derrière les cases typiques du pays Malinké.



La fusion des métaux est réservée à la caste des Forgerons dont font partie les Camara.

Les Malinkés, auxquels appartient la famille de Camara Laye, font partie du peuple Mandingue, qui comprend aussi les Bambaras et les Dioulas. Les Mandingues sont répartis entre les États actuels de Guinée, de Sierra Leone, de Gambie, du Sénégal, du Mali, du Burkina-Faso et de la Côte d'Ivoire. Il faut rappeler que les frontières actuelles de l'Afrique de l'Ouest sont l'héritage de la colonisation et que la répartition des différentes ethnies ne correspond pas à ces divisions relativement modernes.

Les Mandingues sont en majorité musulmans. Les Malinkés, qui vivent principalement au Sénégal et en Guinée seraient arrivés dans cette région entre le XVI^e et le XVIII^e siècle. Ils gardent vivant le souvenir de la lutte contre les éleveurs Peuls, il y a un siècle. Les Malinkés d'aujourd'hui, dispersés entre plusieurs états, parlent la même langue et conservent des traditions communes d'autorité patriarcale construite autour de la case centrale du chef de famille, et une séparation entre les nobles et les castes (forgerons, griots, cordonniers, mendiants). Il faut noter que les noms de famille font référence à des catégories sociales. Les Camara sont des forgerons², les Traoré des chasseurs, les Kouyaté des griots, les Keita des nobles. L'usage de la dot, de l'endogamie et de la polygamie existe toujours. Les Malinkés sont d'abord des agriculteurs et des commerçants. Les traditions animistes sont maintenues dans les fêtes, les cérémonies d'initiation, l'importance des relations

avec les génies et les dieux. Il est à noter que dans son roman, *L'Enfant noir*, Camara Laye indique que ces traditions s'éloignent déjà pour lui dans les années cinquante et qu'il n'en comprend plus toutes les implications, au contraire de son père dont le statut de forgeron et d'orfèvre l'avait mis au centre de la vie sociale et religieuse. Dans le film de Laurent Chevillier, situé clairement dans les années 90, ces traditions sont à l'état de souvenir lointain pour le jeune protagoniste, souvenir appartenant à ses parents ou à ses grands-parents.

1) Animisme : croyance religieuse traditionnelle en Afrique qui attribue aux choses une âme analogue à l'âme humaine.

2) Pour nombre de sociétés archaïques, les minerais grandissent dans le ventre de la Terre-Mère. Il appartient donc au "Forgeron" d'assister l'accouchement de la Nature nourricière. Il est le grand ordonnateur qui préside à la fusion de la matière, à son perfectionnement, à sa transmutation. Sa pratique repose sur la connaissance des mystères et des rites initiatiques. Il est de ce fait craint et respecté, d'autant plus que sa fonction est ambivalente : il crée aussi bien les outils de l'agriculteur que les armes du guerrier.

Les cinémas d'Afrique noire



Le Sénégalais Ousmane Sembène est l'une des grandes figures du cinéma africain. Avec *Xala*, en 1974, il signe une violente satire des nouveaux "parvenus" africains.

De toutes les cinématographies du "Tiers Monde", le cinéma d'Afrique noire est le moins industrialisé, mais il est agité de sursauts étonnants. Lorsqu'une production nationale occupe le devant de la scène, c'est le fait de quelques individus et d'une politique étatique audacieuse, souvent vite remise en question. Faut-il plaire aux ex-colonisateurs, fournisseurs de subventions et détenteurs des moyens techniques, ou au public local, désireux d'un cinéma de "divertissement" réellement africain ?

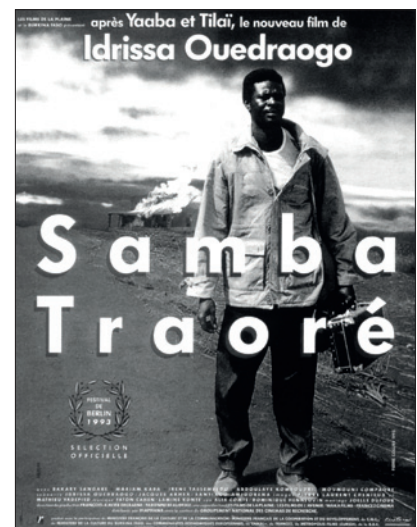
Malgré des projections faites dès 1896 en Afrique du Sud et des cinémas ambulants à partir de 1905 autour de Dakar – l'intérêt paternaliste des Européens pour le cannibalisme ou l'exotisme –, aucun film "africain" n'apparaît avant les années 60 et l'indépendance.

Le cinéma africain prend naissance au Sénégal. Formé en France, à l'école des cadres du Parti Communiste, Ousmane Sembène, réalise en 1962 *Borom Sarret* (*le Bonhomme Charrette*), court métrage sur un charretier qui se voit confisquer cheval et charrette pour avoir franchi la limite entre le Dakar des pauvres et celui des riches. Sembène aborde ainsi la plupart des grands thèmes du cinéma africain avec *la Noire de...* (1966 : la situation de la femme), *le Mandat* (1968 : la bureaucratie), *Emitai* (1971 : un épisode de la colonisation), *Xala* (1974 : satire la nouvelle bourgeoisie affairiste), *Ceddo* (1976 : la lutte entre l'islam et le christianisme au

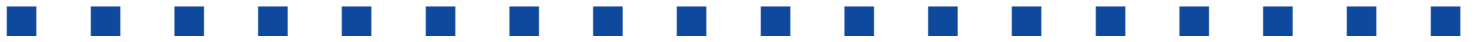
XVII^e siècle) et *Camp de Thiaroye* (1988 : les désillusions des tirailleurs sénégalais face à l'armée française après la Seconde Guerre mondiale).

Mahama Traoré réalise *Dhiankha-Bi* (*la Jeune fille*, 1969 : les jeunes Sénégalaises entre le modèle occidental et le poids des traditions), puis avec *Lambaaye* (1972), *Garga M'Bosse* (1974) et *Njangaan* (1975) s'attaque aux prévarications des notables, aux problèmes de la sécheresse et aux méfaits de l'école coranique. Djibril Diop-Mambety raconte, en 1973, dans *Touki Bouki* (*le Voyage de la hyène*) le rêve illusoire d'un vacher et d'une étudiante d'aller faire fortune en France. Peu avant sa mort, il a réalisé un court métrage remarquable, *la Petite Vendeuse de Soleil* (1998). Comédienne et ethnologue, Safi Faye étonne en 1975 avec *Lettre paysanne*, revendication pour une réelle indépendance économique et culturelle ; *Fad'jal* (1975) et *Mossane* (1991) abordent la situation traditionnelle de la femme.

C'est au Burkina-Faso (Haute-Volta jusqu'en 1984), l'un des pays les plus pauvres du monde, que naît le Consortium interafricain de distribution cinématographique (CIDC, 1979), qui a son siège à Ouagadougou, capitale du Burkina-Faso, où se déroule également depuis 1969 le Festival panafricain du cinéma (FESPACO), qui a donné naissance à la Fédération panafricaine des cinéastes (FEPACI, 1970).



Le Burkina Faso a mené une remarquable politique en faveur du cinéma qui a suscité de nouveaux talents, tels Gaston Kaboré (*Wend Kuuni*) et Idrissa Ouedraogo qui, avec *Samba Traoré* (1992), s'est essayé au "polar" africain...



Cheik Doukouré réalise en 1994 l'un des premiers longs métrages de fiction guinéen : **le Ballon d'or**. À travers le jeune Bandian (interprété par Aboubacar Sidiki Soumah), il conte l'enfance de celui qui allait devenir l'une des stars du football stéphanois, Salif Keita, qui tient le rôle de l'entraîneur dans le film.



... mais on peut lui préférer son très émouvant **Yaaba** (Id., 1989) : dans un village, une vieille femme accusée de sorcellerie est rejetée de tous, sauf d'un jeune garçon, Bila, qui l'appelle "Grand-mère" (*Yaaba*).



La Malien Souleymane Cissé propose un lumineux voyage initiatique avec **Yellen (la Lumière)**, en 1987, et poursuit une œuvre originale aux frontières de l'"africanité" et d'une recherche fondamentale sur l'esthétique cinématographique.

La production débute en 1972. En 1982, Gaston Kaboré réalise **Wend Kuuni (le Don de Dieu)**, sur un enfant muet perdu dans la savane, et **Zan Boko** (1988). Dès **Yam Daabo (le Choix)**, Idrissa Ouedraogo dépasse la thématique sociale (l'émigration agraire) par une étonnante maîtrise de l'espace. **Yaaba** (1988) confirme ces promesses dans un récit symbolique et réaliste, tout comme **Tilai** (1989). **Samba Traore** (1992) ouvre une nouvelle voie, celle du "film noir" (polar) africain. **Le Cri de la vie** (1995) et **Kini et Adams** (1997) déçoivent.

Le cinéma malien est dominé par Souleymane Cissé, cinéaste qui débute en 1972 avec **Cinq jours d'une vie**, et qui se définit comme cinéaste *malien et africain* : **Yellen (la Lumière)**, 1987, **Finye (le Vent)**, 1982) et plus encore **Waati (le Temps)**, 1994). Le contenu social n'empêche pas le réalisateur de se laisser aller au fil des lieux, du moment, et de retrouver ainsi les éléments fondamentaux du cinéma et l'essence de l'identité africaine. En 1998, Abderrahmane Sissako a réalisé **la Vie sur terre**, le voyage d'un fils ; et Cheik Oumar Sissoko, en 1999, a transposé en Afrique un pan entier de l'Ancien Testament.

Malgré une infrastructure économique faible, la Côte d'Ivoire développe une cinématographie non négligeable représentée surtout par Désiré Écaré, avec **Concerto pour un exil** en 1968, et surtout **Visages de femmes** en 1985.

Au Niger, Moustapha Alassane surprend en 1966 avec une parodie de western sur le retour d'un jeune Africain au pays natal, **le Retour d'un aventurier** (1966), suivi de **FVVA : Femme, Villa, Voiture, Argent**, en 1972, et **Toula ou le génie des eaux** (1977). Décédé en 1981, Oumarou Ganda laisse **Cabascabo** (1968), **le Wazzou polygame** (1970) et **Saitane** (1972), centrés sur les illusions engendrées par l'argent et la religion. Plus récemment, Mustapha Diop, avec **le Médecin de Gañire** (1983), décrit le conflit entre un médecin et un guérisseur.

Seul pays africain à s'être équipé de laboratoires de développement en 35 mm, la Guinée n'a, pour le moment, donné naissance qu'à Cheik Doukouré (**Blanc d'ébène**, 1991 ; **le Ballon d'or**, 1993 – voir dossier "Collège au cinéma" n° 70), et au documentariste français, Laurent Chevallier. (Joël Magny)

Accueil critique

L'histoire simple d'un enfant de la brousse

L'histoire est simple, celle d'un enfant de la brousse qui quitte sa famille et son village pour poursuivre ses études à la ville. Racontée simplement par un cinéaste qui a déjà consacré à l'Afrique plusieurs documentaires et dont *L'Enfant noir* est le premier film de fiction. Simplement, mais avec un effet-miroir original : Baba Camara, qui incarne le gamin, est le neveu de Camara Laye, auteur du livre paru en 1953, dont le film constitue l'adaptation. Et cette parenté est prise en compte par le scénario, avec d'autant plus d'à-propos que *L'Enfant noir* est inscrit au programme des écoles des pays d'Afrique francophone.

Cet effet-miroir permet de refléter fidèlement la réalité de l'Afrique : entre le village que quitte Baba et celui que laisse derrière lui son oncle en 1948 n'existent que peu de différences, alors que la ville qui se révèle à l'enfant a beaucoup évolué.

Pourtant Laurent Chevallier montre autant ce qui rend possible l'adaptation de Baba que ce qui la met en péril. La chaleur de l'accueil que lui réservent son oncle Moussa et les siens, à Conakry, compense l'indifférence et parfois l'agressivité auxquelles le confronte la grande ville. Le réalisateur s'applique à gommer les moments de tension dramatique, mettant en place des situations dont il se contente ensuite de montrer la conclusion, technique narrative qui contribue à arrondir, à adoucir les contours du film.

L'Enfant noir y perd peut-être de l'intensité, mais le portrait de l'enfant et la peinture d'un mode de vie y puisent leur vérité. Pour cela, il a fallu que les acteurs, tous non professionnels, travaillent en toute confiance. L'expérience de documentariste de Laurent Chevallier lui a permis de les filmer avec une attention et une tendresse qui font le prix de son film.

Pascal Mériegeau, in *Le Monde*, 12 octobre 1995.

Une suite de "premières fois"

"Ce qui est beau dans le passage de l'enfance à l'adolescence, disait Truffaut, c'est qu'on y vit une succession de "premières fois". *L'Enfant noir* ne raconte pas autre chose : premier adieu à la mère, premiers regards sur la grande ville, premiers pas dans l'école des grands...

La spontanéité des apprentis comédiens confère une réelle force à certaines scènes. [...] Ce jeu constant avec le vécu des interprètes s'avère payant. Et, en dépit de certaines maladresses inévitables, un frémissement parcourt ce récit d'initiation, qui est aussi l'histoire d'un premier pincement de cœur."

Bernard Génin, in *Télérama*, 11 octobre 1995.

Une histoire intemporelle traitée avec justesse

Par affinité avec ce pays qu'il aime, Laurent Chevallier sait trouver l'angle juste pour évoquer – à l'extrême limite entre l'exotisme et la familiarité – le monde africain, le ciel vide au-dessus de la brousse ou le futoir industriel des rues de Conakry. [...]

Il filme les choses telles qu'elles arrivent et passent, à portée de main, sous l'œil aux aguets de sa caméra. D'où quiétude et vivacité mêlées, le sentiment d'une ligne émotive qui nous alpague d'emblée et ne veut plus nous lâcher. Tant de simplicité et de riens qui finissent par donner l'idée de la plénitude émeut.

L'Enfant noir se met au diapason d'une mélancolie qui n'a pas de nationalité, le sentiment d'être l'exilé de son propre parcours, quand, dans la joie du retour au village natal, on sait aussi que les proches ont appris à vivre sans vous.

Didier Péron, in *Libération*, 11 octobre 1995.

BIBLIOGRAPHIE

Camara Laye

- *L'Enfant noir*
Ed. Pocket, 1997.
- *L'Enfant noir*
Ed. Hatier, 1993. (avec commentaires)
- Ange-Severin Malanda
L'Esthétique littéraire de Camara Laye
Ed. l'Harmattan, Paris, 2000.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- Olivier Barlet
Les Cinémas d'Afrique noire
Ed. l'Harmattan, Paris, 1997.
- Alain Carbonnier
Le Ballon d'or de Cheik Doukouré (Guinée)
Dossier " Collège au cinéma " n° 70
Ed. Films de l'Estran/CNC, Paris, 1995.
- Joël Magny
Le Cinéma africain
In *Dictionnaire du cinéma mondial*,
S/dir. Odette et Alain Virmaux,
Ed. du Rocher, Monte Carlo, 1994.
- André Gardies, Pierre Haffner
Regards sur le cinéma négro-africain
Ed. OCIC, Paris 1987.
- Ferid Boughedir
Le Cinéma africain de A à Z
Coll. Cinémédia, éd. OCIC, Paris 1987.
- Jacques Binet, Ferid Boughedir et Victor Bachy
Les Cinémas noirs d'Afrique
Coll. CinémaAction, éd. l'Harmattan, Paris 1983.
- Soumanou Vieyra
Le Cinéma africain des origines à 1973
Ed. Présence Africaine, 1975.

VIDÉOGRAPHIE

L'Enfant noir n'est pas actuellement disponible en VHS.

- Cheik Doukouré
Le Ballon d'or (1994)
Distribué par PFC (réf. 156.153) – droits réservés au strict cadre familial.

DOCUMENTAIRES

- Souleymane Cissé
Réalisé par Rithy Panh, en 1991 (52', coul.).
Distribué par Images de la Culture (CNC).
- *Le Cinéma des Africains*
Réalisé par Emilio Pacull et Ferid Boughedir, en 1982 (26', coul.).
Distribué par Images de la Culture (CNC).

FRÉQUENTATION

Entrées France (en juin 2001) : 152 000 spectateurs

Ouvertures sur un autre monde



Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

<http://www.crac.asso.fr/image>

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Edité pour le compte du Centre National de la Cinématographie par les Films de l'Estran, ce dossier a été rédigé par René Marx, critique et écrivain de cinéma.

Les textes sont la propriété du CNC.

Les photogrammes de *L'enfant noir* sont la propriété de la production

Les photogrammes de *Bronco Billy* sont la propriété de la Warner Bros

Remerciements à :

Jean-Jacques Varret
Christelle Hermet
Les Films du Paradoxe

Bénédicte Frot
KIPA

Éditions Plon

Service Études et statistiques (CNC)

L'auteur de ce dossier remercie vivement Laurent Chevallier pour sa disponibilité et les informations très importantes qu'il lui a communiquées au sujet de son travail.

Conception et rédaction en chef :

Jacques Petat
et Joël Magny

Réalisation des photogrammes :

Films de l'Estran

Conception graphique :

Thierry Célestine

Impression :

Imprimerie Moderne de l'Est

Direction de la publication :

Jacques Petat
Films de l'Estran
41/43, rue de Cronstadt
75015 – Paris
f.estrans@wanadoo.fr

Achévé d'imprimer : 3^e trimestre 2012

Ce film peut être le support de nombreux thèmes de travail de dimension et de complexité variables. Après une sérieuse analyse du récit, la première question qu'on pourra traiter avec des collégiens est la question de l'initiation, à la fois dans l'itinéraire personnel, individuel et dans son aspect social, traditionnel et culturel.

L'initiation

Quelle relation entre une initiation symbolisée, prise en charge par la norme sociale ("Konden Diara", circoncision ou les différentes formes d'initiation occidentales, comme le passage par l'école) et l'initiation individuelle (l'autonomie progressive par rapport à la famille, le voyage, la réflexion personnelle sur son propre chemin d'initiation)?

L'adaptation du roman

Ces questions pourront être couplées avec une analyse différentielle entre le roman de Camara Laye et ce qu'en a fait Laurent Chevallier. Les déplacements, différences, dilations, contractions, rajouts, raccourcis sont tous prétextes à réflexion. Un tableau différentiel des séquences du film et des chapitres du roman peut être envisagé.

Le thème de l'exil

Un sujet de réflexion plus complexe à proposer est le thème de l'exil, tel que proposé par la citation de Camara Laye qui clôt le film. On se rapproche là de questions philosophiques auxquelles les collégiens pourraient être sensibles. On pourra analyser aussi la symbolique du passage, indiquée particulièrement par le plan final de Baba sur le pont.

Connaissance de l'Afrique

Enfin on pourra se demander ce que le film nous apprend de l'Afrique, et ce qu'il nous apprend d'universel. Cette étude pourra se faire en comparant le film aux autres films africains disponibles dans les collèges, ainsi qu'aux traitements de Satyajit Ray ou de François Truffaut (ainsi qu'à la connaissance de la société africaine qu'auraient certains collégiens).

Documentaire/fiction

La forte présence du documentaire dans cette fiction qu'est *L'Enfant noir* pose d'intéressantes questions sur le statut du réel et de l'imaginaire, sur la question de la représentation et de la théâtralité au cinéma. L'analyse du jeu des acteurs, tous non-professionnels et, dans le cas de Baba Camara, ne jouant même pas certaines scènes mais les vivant réellement, est une ouverture possible (pourquoi ne pas faire rejouer aux collégiens certaines situations ou dialogues de *L'Enfant noir* ?)

La structure narrative

Du point de vue de l'analyse filmique, le travail sur la chronologie du film et les retours à un passé familial et semi-mythique doit être fait pour bien contrôler la compréhension des structures de ce film.

LEXIQUE

GÉNÉRIQUE Placé au début et/ou à la fin d'un film, il sert à indiquer le titre, les acteurs, les techniciens et les fournisseurs.

GONFLAGE Opération de laboratoire consistant à agrandir l'image (la faire passer d'une pellicule 16 mm à une pellicule 35 mm, par ex.).

GRAND-ANGULAIRE Objectif de courte focale donnant un angle large, une grande *profondeur de champ*, un éloignement des objets, une exagération des perspectives et de la vitesse apparente des déplacements.

GRUE Appareil permettant des mouvements complexes de caméra, particulièrement, en hauteur.

HORS-CHAMP Partie exclue par la *champ* de la caméra (= *Off*).

HORS-CHAMP INTERNE Partie cachée par un décor dans la *champ* de la caméra.

HYPERGONAR Objectif secondaire qui, placé devant l'objectif de la caméra ou du projecteur, permet d'anamorphoser ou de désanamorphoser l'image.

IMAGE DE SYNTHÈSE Image numérique réalisée à partir d'un ordinateur.

IN Ce qui est visible dans le champ. Son "in" : son produit par un objet ou un personnage visible dans le champ.

INSERT Plan bref destiné à apporter une information nécessaire à la compréhension de l'action.

INTER-IMAGE Bande noire séparant chaque photogramme (plus ou moins large selon la hauteur de l'image - Cf. *Format d'image*).

INTERNÉGATIF Duplicata du *négatif* (souvent à partir d'un *interpositif*) destiné à tirer les copies *standard* et éviter l'usure du négatif.

INTERPOSITIF Film intermédiaire entre le *négatif* et l'*internégatif*.

INTERTITRE Texte de dialogue ou d'explication inséré entre les images.

INVERSIBLE (Pellicule) Pellicule ayant la particularité d'être développée directement en positif (procédé amateur mais d'excellente qualité).

IRIS Trucage consistant à obscurcir ("fermeture") ou faire apparaître ("ouverture") l'image, de façon progressive, à l'intérieur d'un cercle qui se resserre ou s'agrandit.

ISO Indice international de rapidité des *émulsions* (voir ASA).

LAVANDÉ *Contretype* d'un film noir et blanc.

LOUMA Dispositif télescopique au bout duquel est fixée la caméra pour opérer des mouvements complexes (visée par image vidéo).

MACHINERIE Ensemble des matériels servant aux mouvements de caméra. Ils sont mis en œuvre par des "machinistes".

MAGENTA Couleur bleu-rouge, complémentaire du vert.

MAGNÉSCOPE Appareil permettant l'enregistrement et la restitution d'une image vidéo.

MARRON *Contretype* d'un film noir et blanc.

MASTER Bande "matrice" d'un film vidéo.

MÉTRAGE Longueur d'un film. (Inf. à 60', soit 1 600 m en 35 mm = Court métrage. Sup. à 60' = Long métrage).

MIXAGE Mélange et équilibrage, en *auditorium*, des différentes bandes son (paroles, musiques, bruits).

MONTAGE Opération consistant à assembler les plans *bout à bout*, et à en affiner les raccords. Elle est dirigée par un chef-monteur.

MONTAGE PARALLÈLE Type de montage faisant alterner des actions différentes mais simultanées.

MUET Film ne possédant pas de bande sonore (jusqu'en 1929, environ).

NÉGATIF Film impressionné dans la caméra. Les lumières et les couleurs y apparaissent inversées (les blancs sont noirs, etc.).

NUIT AMÉRICAINE Procédé consistant, à l'aide de filtres, à tourner une scène de nuit en plein jour.

NUMÉRIQUE Procédé d'enregistrement du son ou de l'image vidéo à l'aide du système binaire utilisé dans les ordinateurs. (Contr. : Analogique)

OBJECTIF Ensemble des lentilles optiques qui permet de former une image sur la pellicule, ou sur l'écran de projection. Il comporte en outre un *diaphragme*.

OBTURATEUR Disque ajouré qui, en tournant dans une caméra ou un projecteur, permet d'occulter la lumière pendant l'avancée du film, entre deux images.

OFF Ce qui est situé hors du champ. Son "off" : son produit par un personnage ou un objet non visible dans le champ.

ORTHOCHROMATIQUE (Pellicule) Type d'émulsion utilisé aux débuts du cinéma. Elle était sensible au violet, au bleu et au vert, mais fort peu au rouge. (Cf. *Panchromatique*)

PANCHROMATIQUE (Pellicule) Type d'émulsion sensible à l'ensemble des couleurs (Cf. *Orthochromatique*), généralisé à la fin des années 20.

PANORAMIQUE Mouvement de rotation de la caméra sur elle-même.

PANOTER Effectuer un *panoramique*.

PARTIE Plus grand segment de la construction d'un film.

PHOTOGRAMME Image isolée d'un film.

PILOTE Film (ou téléfilm) servant de banc d'essai à une série.

PISTE SONORE Placée sur le bord de la pellicule, elle supporte une bande photographique ("optique") ou magnétique ("magnétique") servant à la lecture du son.

PIXEL Plus petite partie homogène constitutive de l'image (7 500 000 pour un *photogramme* en 35 mm, 1 600 000 en 16 mm, 650 000 en TV).

PLAN Morceau de film enregistré au cours d'une même prise. Unité élémentaire d'un film monté.

PLAN (échelle de ...) Façon de cadrer un personnage (Plan moyen, Plan américain – à mi-cuisse –, Plan rapproché, Gros plan ; ou bien : Plan-pied, Plan-cuisse, Plan-taille, Plan-poitine, etc.) ou un décor (Plan général, Plan grand ensemble, Plan d'ensemble, Plan demi-ensemble).

PLAN DE TRAVAIL Planning donnant l'ordre dans lequel sont tournées les plans.

PLAN-SÉQUENCE Prise en continu d'une scène qui aurait pu être tournée en plusieurs plans.

PLONGÉE Prise de vue effectuée du haut vers le bas. (Contr. *Contre-plongée*)

POINT (Faire le ...) Régler l'objectif de telle sorte que l'image soit nette.

POSITIF Film tiré à partir d'un *négatif*. Les lumières et les couleurs y apparaissent telles qu'on les verra sur l'écran.

POST-PRODUCTION Ensemble des opérations postérieures au tournage (*montage, bruitage, mixage*, etc.).

POSTSYNCHRONISATION Opération consistant à enregistrer en *auditorium* les dialogues, en synchronisme avec des images préalablement tournées.

PRIMAIRES Couleurs de chaque pixel, rouge, vert ou bleu, servant à reconstituer l'ensemble du spectre.

PRODUCTEUR Société assurant la fabrication d'un film.

PROFONDEUR DE CHAMP Zone de netteté dans l'axe de la prise de vue.

RACCORD Façon de juxtaposer deux plans au montage.

RALENTI Effet obtenu en projetant à vitesse normale (24 images/sec.) des images filmées à des vitesses supérieures.

RÉALISATEUR Responsable technique et artistique de la production d'un film.

RÉEL C'est, au cinéma, ce que l'on ne "reconnaît" qu'à travers le *référent*, lui-même produit par les *signes* du texte filmique.

RÉFÉRENT Produit par le *signe*, il ne doit pas se confondre avec le "réel filmé".

REFLEX (Visée) Sur une caméra, système de visée à travers l'objectif permettant de voir exactement ce qui sera impressionné sur la pellicule.

RÉGISSEUR Personne chargée de l'intendance sur un tournage.

RETAKES Nouvelles prises effectuées après le tournage proprement dit, souvent durant le *montage*.

RUSHES Premier tirage positif des *plans* tels qu'ils ont été tournés.

SATURATION Caractéristique d'une couleur comportant une grande quantité de couleur pure. (Contr. : insaturé)

SCÈNE Dans la construction d'un film, sous-ensemble de plans ayant trait à un même lieu ou une même unité d'action.

SCRIPT Scénario servant de tableau de bord sur le tournage.

SCRIPTÉ Personne assurant les rapports son et image, et vérifiant la cohérence des plans entre eux. (= Script-girl ou Dir. de la continuité)

SIGNE (Sémiologie) Unité constituée du signifiant et du signifié.

SIGNIFIANT Manifestation matérielle du signe.

SIGNIFIÉ Contenu, sens du signe.

SOUS-EXPOSITION Aspect d'une pellicule ayant reçu une quantité insuffisante de lumière (= trop sombre, en positif). (Contr. : *Surexposition*)

SOUS-TITRAGE Texte transparent figurant dans le bas de l'image (par destruction chimique ou laser de l'*émulsion*, ou par tirage surimpressionnée d'une "bande noire" comportant le texte).

SOUCTRACTIF Procédé moderne de restitution des couleurs. Chacune des trois couches de la pellicule "soustrayant" l'une des trois couleurs complémentaires.

STAEDICAM Dispositif destiné à améliorer la qualité des prises de vue effectuées "caméra à la main". C'est un harnais sur lequel la caméra est fixée à l'aide d'un amortisseur télescopique ; la visée s'effectuant sur un petit moniteur vidéo.

SUPER 16 Procédé consistant à impressionner une pellicule de 16 mm dans sa pleine largeur. Utilisé en double bande pour la TV, il est gonflé en 35 mm pour le cinéma.

SUPPORT Face brillante d'une pellicule sur laquelle est couchée l'émulsion.

SUREXPOSITION Aspect d'une pellicule ayant reçu une trop grande quantité de lumière (= trop clair, en positif).

SURIMPRESSIION Trucage consistant à superposer deux prises de vue.

SYNOPSIS Résumé d'un scénario.

TABLE (de montage) Appareil permettant de visionner une bande image et plusieurs bandes son, et destiné à réaliser le *montage* d'un film.

TECHNICOLOR Vieux procédé couleurs (1935) consistant à impressionner simultanément trois films noir et blanc recueillant chacun l'une des trois couleurs primaires. Aujourd'hui, nom de marque.

TÉLÉCINÉMA Report d'un film sur une bande vidéo.

TÉLÉOBJECTIF Objectif de longue focale donnant un angle étroit, une faible profondeur de champ, rapprochant les objets, aplatissant les perspectives et réduisant l'impression de vitesse des personnages se déplaçant dans l'axe de la prise de vue.

TIRAGE En laboratoire, opération consistant à établir une copie d'un film.

TRANSPARENCE Trucage consistant à filmer en studio des comédiens devant des images projetées par "transparence" sur un verre dépoli.

TRAVELLING Déplacement de la caméra (avant, arrière, latéral, etc.)

TRAVELLING OPTIQUE Procédé consistant à simuler un travelling avant ou arrière en utilisant un objectif à focale variable (ou *zoom*). Il présente l'inconvénient de modifier les caractéristiques du système de représentation (voir *Téléobjectif* ou *Grand-angulaire*).

TRAVELLING PANOTÉ Travelling accompagné d'un mouvement *panoramique*.

TRICHROMIE Principe de l'utilisation de trois couleurs primaires pour reconstituer le spectre des couleurs.

TROIS D Procédé de cinéma en relief.

TRUCA Tireuse optique permettant des effets spéciaux.

TRUCAGE Procédé technique permettant la manipulation des images.

VF (Version française) : Copie utilisant des paroles en langue française.

VI (Version internationale) : Copie ne comportant pas les paroles et destinée au *doublage*.

VO (Version originale) : Copie préservant la langue utilisée lors du tournage.

VOLET Trucage consistant à remplacer une image par une autre, de part et d'autre d'une ligne, et au fur et à mesure que cette ligne se déplace.

VOST Version en langue originale et *sous-titrée* en une autre langue.

ZOOM Objectif à *focale* variable.

SÉQUENCE N° 17

Profitant du taxi-brousse loué par M. Traoré, le père de Baba a décidé d'envoyer son fils au collège de la capitale, Conakry.



1



3



5



6



7a



7b



8



9



10



11



12a



12b



13



14a



14b



16



17a



17b



18



19