

Représenter le pouvoir

Un pouvoir sur l'image (1) : cinémas dominants, cinémas de résistance

Séances 1 et 2 — en préparation de la sortie au Festival du film arabe de Fameck (9 octobre)

? Le cinéma dominant impose-t-il, comme les médias, une manière de voir le monde — et comment d'autres pratiques tentent-elles de la contester ?

Les deux séances en bref

Séance 1 : mercredi 30 septembre, classe entière (2 h) : carte mentale (5 min) · accroche David et Wiley (7 min) · les trois textes à l'oral et le tableau des trois cinémas (12 min) · consigne de visionnage (3 min) · *Dahomey* en entier (68 min) · « mon moment » (3 min) · retours (20 min) · clôture (2 min).

Séance 2 : jeudi 1er octobre, groupe (2 h) : *La Noire de...*, les deux scènes du masque (25 min) · Janniot et *Salaf* en groupes (20 min) · *Bamako*, extrait (20 min) · *Les statues meurent aussi*, extrait et comparaison avec *Dahomey* (25 min) · trace écrite (15 min) · marge (15 min).

SÉANCE 1

Mercredi 30 septembre · classe entière · 2 h · cinémas dominants, cinémas de résistance, et *Dahomey* en entier

Pour commencer — carte mentale

Consigne

Notez 3 à 5 mots ou images pour chacune de ces deux expressions :

- « cinéma dominant »
- « cinéma de résistance »

Accroche — qui reçoit les signes du pouvoir ? 7 min

Ouverture : Références artistiques

Même pose, même cheval cabré, même format monumental : seul le modèle a changé.

? Qui reçoit les signes visuels du pouvoir lorsque la même pose héroïque est reprise ?

? Que révèle la reprise du tableau de David ?



Jacques-Louis David, *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard*, 1801 (première version), huile sur toile, 261 × 221 cm, France · musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau.

Kehinde Wiley, *Napoleon Leading the Army over the Alps*, 2005, huile sur toile, 274,3 × 274,3 cm, États-Unis · Brooklyn Museum, New York.

David et Wiley : la pose du pouvoir

Chez David, tout fabrique le héros : le cheval cabré, le bras tendu vers le sommet, le manteau soulevé par le vent, le nom de Bonaparte gravé dans la roche à côté de ceux d'Hannibal et de Charlemagne. C'est une image de propagande : Bonaparte a franchi le col à dos de mulet.

Une image commandée et multipliée. Commandé par le roi d'Espagne en 1800, le tableau est ensuite décliné en cinq versions à la demande de Bonaparte. C'est une image de propagande, diffusée pour asseoir un pouvoir encore récent : il est Premier consul depuis 1799.

La conquête. Franchir les Alpes pour attaquer l'Autriche en Italie, c'est franchir une frontière naturelle. Le bras tendu montre la direction : au-delà du cadre, vers la conquête.

L'héroïsation. Visage calme, cheval cabré, manteau soulevé par le vent : la nature est domptée. En réalité, Bonaparte a passé le col à dos de mulet.

La légitimation. Le portrait équestre était réservé aux rois. Les noms gravés dans la roche (Bonaparte, Hannibal, Charlemagne) lui inventent une lignée de conquérants.

L'effacement du collectif. Les soldats sont minuscules à l'arrière-plan : l'effort de l'armée est absorbé par un seul homme.

En 2005, Kehinde Wiley reprend la composition avec un jeune homme noir en tenue contemporaine, sur un fond décoratif, dans un format monumental. Les signes visuels du pouvoir sont transférés à quelqu'un que la peinture d'histoire n'a presque jamais représenté ainsi. La reprise révèle que l'héroïsme est un code, attribuable à qui l'on veut : ce que David présentait comme naturel apparaît comme une construction.

Il garde la pose et la donne à un jeune homme noir en tenue contemporaine, que la peinture d'histoire n'a jamais représenté ainsi.

Il ajoute un nom dans la roche, celui du modèle (WILLIAMS), qui entre dans la lignée.

Il supprime le paysage et l'armée, remplacés par un fond décoratif. Sans conquête, il ne reste que la pose : le pouvoir apparaît comme un code, que d'autres peuvent s'approprier.

Axe 1 — Une géographie du cinéma et de son pouvoir 12 min · les trois textes lus à voix haute**Les trois cinémas**

Premier cinéma : le modèle hollywoodien et ses imitations commerciales dans le monde entier : spectacle, valeurs individuelles, public pensé comme consommateur plus qu'acteur.

Deuxième cinéma : le cinéma d'auteur européen, qui rejette les conventions hollywoodiennes mais reste centré sur l'artiste individuel.

Troisième cinéma : notion formulée en 1969 par les cinéastes argentins Fernando Solanas et Octavio Getino (manifeste *Vers un troisième cinéma*) : un cinéma collectif, politique, pensé comme outil de décolonisation culturelle, en rupture avec les deux modèles précédents.

Une terminologie à interroger, pas à appliquer telle quelle

- « **Tiers-monde** » (Alfred Sauvy, 1952) : les pays hors des blocs occidental et soviétique, par analogie avec le tiers état. *Limite* : lié à la guerre froide, devenu synonyme de pauvreté.
- « **Sud global** » — les pays marqués par l'histoire coloniale et les inégalités économiques. *Limite* : regroupe des pays très différents et oppose simplement Nord et Sud.
- « **Cinéma postcoloniaux** » : les films qui interrogent l'héritage colonial. *Limite* : « post » laisse croire que la domination est terminée.
- Taille et posture critique ne se confondent pas : **Nollywood (Nigeria) et Bollywood (Inde)** sont des industries commerciales considérables, souvent plus vastes que Hollywood en volume de production, mais elles ne relèvent pas du troisième cinéma au sens politique du terme.
- **Ousmane Sembène (Sénégal)**, souvent présenté comme le père du cinéma africain, incarne au contraire une démarche revendiquée de décolonisation par l'image.

Cinema Novo (Brésil, années 1960) — Des cinéastes comme Glauber Rocha et Nelson Pereira dos Santos filment la pauvreté du Brésil, notamment du Nordeste, avec peu de moyens : « une caméra à la main et une idée dans la tête ».

Exemple : Nelson Pereira dos Santos, *Sécheresse (Vidas secas)*, 1963. *Case* : entre le deuxième et le troisième cinéma.

L'esthétique de la faim (Brésil, 1965) — Le manifeste de **Glauber Rocha**, théorie du Cinema Novo : la faim ne doit pas être montrée comme un spectacle exotique pour l'Occident ; la pauvreté des moyens devient un style, et la violence la réponse des affamés.

Le cinéma parallèle (Inde, à partir de la fin des années 1960) — Un cinéma d'auteur réaliste, en marge de Bollywood, souvent soutenu par l'État, qui filme la société indienne et ses inégalités. **Satyajit Ray** en est le précurseur ; Mrinal Sen et Shyam Benegal en sont des figures. *Case* : surtout le deuxième cinéma.

Le cinéma imparfait (Cuba, 1969) — Le manifeste de Julio García Espinosa refuse la perfection technique des films occidentaux, jugée coûteuse et élitiste, et défend un cinéma pauvre et rapide, tourné vers la réalité. *Case* : le troisième cinéma.

La Nouvelle Vague (France, fin des années 1950) — De jeunes cinéastes (Godard, Truffaut, Varda) tournent en décors naturels, avec de petits budgets, contre le « cinéma de qualité » des studios. *Case* : le deuxième cinéma, cinéma d'auteur type.

Sur la fiche élève

— Trois textes, lus à voix haute en classe entière : le manifeste de Solanas et Getino (1969), Férid Boughedir (1974) et des entretiens de Mati Diop autour de *Dahomey* (2024).

— Le tableau des trois cinémas (sens et exemple), rempli ensemble au tableau ; la question sur Nollywood et Bollywood.

? À partir des trois textes, comment définir un cinéma décentré, et quels rapports de pouvoir cherche-t-il à déplacer ?

? Comment le public visé et les choix de langue, de point de vue, de forme ou de diffusion participent-ils à ce décentrement ?

Texte 1 - Fernando Solanas et Octavio Getino, *Vers un troisième cinéma* 1969

Le manifeste paraît dans le contexte des luttes anticoloniales et accompagne leur film *L'Heure des brasiers*. Les auteurs décrivent le cinéma dominant comme un spectacle et un objet de consommation soumis aux intérêts économiques et idéologiques de ceux qui contrôlent le marché. Le cinéma d'auteur constitue selon eux un progrès, mais demeure dépendant des structures existantes. Ils appellent donc à « un cinéma en marge du système et contre le système, un cinéma de libération ». Décentrer le cinéma implique ainsi de transformer non seulement ses sujets, mais aussi ses conditions de production, de diffusion et de réception.

Texte 2 - Férid Boughedir, *Éléments pour une théorie du cinéma africain* 1974

Pour Boughedir, « le cinéaste africain doit se poser avant toute question celle du public » auquel il destine ses films. Le cinéma colonial a accompagné la domination économique en présentant la civilisation occidentale comme universelle et les cultures africaines comme inférieures. Le cinéma africain doit donc renouer avec des histoires, des rythmes et des langues nationales, tout en demeurant compréhensible pour son premier destinataire. Boughedir cite *Le Mandat* d'Ousmane Sembène, tourné en wolof : un cinéma accessible qui ne cherche pas l'exotisme pour un public extérieur, mais vise à éveiller la conscience de son propre public.

Texte 3 - Mati Diop, entretiens autour de *Dahomey* 2024

« S'il y a quelque chose à décoloniser en premier lieu, ce sont nos imaginaires. » Mati Diop précise aussi : « En documentaire, l'écriture c'est d'abord le regard qu'on pose sur autrui ou sur une situation. » Dans *Dahomey*, elle filme les œuvres restituées comme des personnages dotés d'une subjectivité et fait entendre leur voix en langue fon. Le film s'adresse d'abord aux spectateurs béninois et ouvre ensuite un espace de débat à la jeunesse du pays. En collaborant avec l'écrivain haïtien Makenzy Orcel, la réalisatrice cherche à faire circuler la parole plutôt qu'à parler seule à la place des objets et des personnes concernées.

Sources : France Culture, Les Midis de Culture ; dossier de presse des Films du Losange, p. 9 à 12.

Des mots à interroger : « tiers-monde », « Sud global », « cinémas postcoloniaux » : plusieurs expressions désignent des réalités proches, chacune avec son histoire et ses limites. ?

Le tableau des trois cinémas

Le cinéma dominant, d'abord hollywoodien : un spectacle et un produit de consommation, au service des intérêts économiques et idéologiques de ceux qui contrôlent le marché ; le spectateur y est un consommateur. Exemple : un blockbuster, ou toute production commerciale qui en reprend les codes.

Deuxième cinéma : le cinéma d'auteur, la Nouvelle Vague en tête : un progrès, puisque le cinéaste revendique une expression personnelle, mais qui reste pris dans les structures de production et de diffusion existantes. Exemple : un film de la Nouvelle Vague.

Troisième cinéma : un cinéma « en marge du système et contre le système », collectif et militant, qui transforme aussi ses conditions de production et de diffusion et fait du spectateur un acteur. Exemple de référence : **Fernando Solanas et Octavio Getino, *L'Heure des brasiers*, 1968**, documentaire, noir et blanc, environ 4 h 20, Argentine · Grupo Cine Liberación — tourné clandestinement, montré dans des projections clandestines, avec des pauses prévues pour le débat. Sembène peut en être rapproché, mais *La Noire de...* précède le manifeste : c'est une lecture, pas une étiquette.

Nollywood, Bollywood... dans quelle case ?

Le premier cinéma. La case ne dépend ni du pays ni de la taille de l'industrie, mais de la logique : ces industries commerciales (vedettes, genres, recherche du succès) sont une autre version du cinéma dominant. « Dominant » ne veut pas dire « américain ».

Nuance : elles déplacent la carte mondiale du cinéma face à Hollywood ; et Nollywood, fait par des Nigériens pour un public nigérian et africain, répond au critère de Boughedir. Commercial et décentré peuvent aller ensemble.

Pour aller plus loin, à l'oral : la Nouvelle Vague (France) relève du deuxième cinéma ; le cinéma parallèle indien aussi, avec des cinéastes plus engagés, comme Mrinal Sen, qui se rapprochent du troisième ; le Cinema Novo brésilien hésite entre le deuxième et le troisième (Glauber Rocha, *Une esthétique de la faim*, 1965). Deux courants proches du troisième cinéma : le nouveau cinéma latino-américain (dont le « cinéma imparfait » de Julio García Espinosa, 1969) et, en France, les groupes Medvedkine (1967-1974), où Chris Marker aide des ouvriers à filmer eux-mêmes leurs luttes.

Qu'est-ce qu'un cinéma décentré ? : les questions sur les trois textes

Définition de travail : un cinéma décentré déplace le point depuis lequel on regarde, raconte et diffuse, pas seulement ce que l'on montre. Chaque texte vise un rapport de pouvoir différent : économique chez Solanas et Getino (qui produit et contrôle le marché), culturel chez Boughedir (quelle civilisation passe pour universelle), symbolique chez Mati Diop (qui a le droit de parler de qui, et à la place de qui).

Les leviers : le public visé en premier (Boughedir place cette question avant toute autre ; Diop s'adresse d'abord aux spectateurs béninois) ; la langue (le wolof du Mandat, le fon de *Dahomey*) ; le point de vue (la statue qui parle) ; la forme (refus de l'exotisme destiné à un regard extérieur) ; la diffusion (hors du circuit dominant, débat avec la jeunesse du pays).

Nuance à faire émerger : les trois textes ne disent pas la même chose. Solanas et Getino visent une rupture avec le système, Boughedir insiste sur l'accessibilité pour un public national, Diop sur les imaginaires et le partage de la parole. Le décentrement n'est pas un programme unique.

Dahomey, en entier 3 min de consigne · 68 min de film · 3 min d'écriture · 20 min de retours

Mati Diop, *Dahomey*, 2024, documentaire, couleur, 68 min, France/Sénégal/Bénin · production Les Films du Bal, Fanta Sy · Ours d'or, Berlinale 2024.

Le film

Le film suit le retour au Bénin de 26 trésors royaux du royaume du Dahomey, pillés par les troupes coloniales françaises en 1892 et restitués par la France en 2021. Diop donne une voix, en fon, écrite par l'écrivain haïtien Makenzy Orcel, à l'un des objets, la statue du roi Ghézo, numérotée « 26 » par le musée. La seconde partie du film laisse place à un débat, filmé dans un amphithéâtre, entre étudiants béninois sur le sens réel de cette restitution partielle.

Consigne de visionnage : « Repérez un moment où le film donne la parole ou le regard à ceux qu'on n'entend ou ne voit pas d'habitude, et dites ce qui change. »

Retours : les moments proposés sont classés au tableau en trois colonnes, le son, l'image, la parole. Si une colonne reste vide, on pose la question à toute la classe.

Moments à revoir si besoin : l'ouverture (00:00-04:30), le noir de la caisse et le réveil de la voix de la statue 26 ; un passage du débat à l'université d'Abomey-Calavi (minutage à préciser).

? En quoi donner la parole à l'objet plutôt qu'à un narrateur humain déplace-t-il le centre du récit ?

? La restitution de 26 objets : victoire ou insulte, selon les étudiants d'Abomey-Calavi ?

Clôture (2 min) : en 1953, qui aurait parlé pour ces objets ? Question gardée pour *Les statues meurent aussi*, en séance 2.

Dahomey : l'objet prend la parole

Un narrateur humain (historien, conservateur, journaliste) reste toujours extérieur à l'objet qu'il commente : il parle depuis sa propre place, aussi bienveillante soit-elle. En faisant parler la statue elle-même, à la première personne, Diop retire cette médiation : l'objet cesse d'être le sujet d'un discours pour devenir la source du récit.

Le noir de la caisse nous place à l'intérieur, du côté de l'objet : nous partageons son point de vue. Le regard du musée est inversé : ce n'est plus nous qui regardons l'objet.

Le film prolonge ce déplacement dans sa seconde partie, en cédant à nouveau le micro, cette fois aux étudiants béninois plutôt qu'à des experts extérieurs. La réalisatrice s'efface, les désaccords sont montrés, le film ne conclut pas : le public béninois devient acteur du film, et non seulement son destinataire.

SÉANCE 2

Jeudi 1er octobre · groupe · 2 h — qui a le pouvoir de représenter ?

La Noire de... — le masque qui revient 25 min

Deux extraits à mettre en regard

D'abord l'extrait de la fiche élève (à partir de 05:49) : Diouana entre ses employeurs, le masque qu'elle leur avait offert accroché au mur, parmi les objets du décor. Puis la scène finale (quelques minutes, presque sans parole ; minutage à repérer) : Diouana, qui avait repris le masque, s'est donné la mort à Antibes ; son employeur rapporte ses affaires et le masque à sa famille, à Dakar. Le jeune frère s'empare du masque, le porte et suit l'homme en silence jusqu'à ce qu'il s'enfuit.

? Du mur des employeurs au visage de l'enfant : que change, dans le rapport de pouvoir, le trajet du masque et le fait que ce soit lui qui parle à la place des mots ?



Ousmane Sembène, *La Noire de...*, 1966, fiction, noir et blanc, 65 min, Sénégal/France · production Les Films Domirev, Les Actualités françaises.

La Noire de... — le masque qui revient

Au début du film, le masque accroché au mur n'est qu'un objet de décor : un fragment d'Afrique possédé et exposé par les employeurs, comme Diouana elle-même, employée et exhibée devant leurs invités. Sur le photogramme, elle est placée au centre du cadre, mais encadrée par ses deux employeurs : la composition dit déjà sa position.

Quand Diouana reprend le masque, elle reprend quelque chose d'elle-même. Dans la scène finale, le frère s'en empare, le porte et suit l'employeur : ce n'est plus l'objet qui est regardé, c'est lui qui regarde celui qui l'a pris. Le silence retire à l'employeur la possibilité de se justifier : il ne reste qu'à fuir. C'est le geste que revendiquera le troisième cinéma : rendre le regard plutôt que rester l'objet regardé.

À signaler aussi : la voix off intérieure de Diouana fait entendre ce qu'elle ne dit pas à ses employeurs, et place le spectateur de son côté.

Axe 2 — Effacer, faire parler, renverser : trois gestes critiques

Trois manières de reprendre la main sur une image ou un objet que l'Occident a longtemps possédé sans le voir vraiment : en l'effaçant, en lui donnant une voix, ou en renversant qui juge et qui est jugé.

Le corpus plastique en groupes (20 min) : qui a le pouvoir de représenter ?

- Alfred Auguste Janniot, bas-relief du Palais de la Porte Dorée : l'image officielle de l'empire, et son hors-champ.
- Nouf Aljowaysir, *Salaf* : de la représentation à l'effacement.



Alfred Auguste Janniot, bas-relief de la façade du Palais de la Porte Dorée, 1929-1931, pierre sculptée, environ 1 130 m², France · commande pour l'Exposition coloniale internationale de 1931, Paris.

Questions

? Quel point de vue sur les colonies cette façade officielle construit-elle ? Que laisse-t-elle hors champ ?

Janniot — la façade de l'empire

Le palais est construit pour l'Exposition coloniale internationale de 1931 : c'est une vitrine officielle de l'empire. Le bas-relief montre les colonies à travers leurs ressources, leurs productions, leur faune et leurs habitants, dans une abondance ordonnée tournée vers la métropole : l'empire comme source de richesse et d'harmonie.

Hors champ : la conquête, la violence, le travail forcé, les résistances, et le point de vue des colonisés, abondamment représentés mais jamais auteurs de l'image. Prolongement : le bâtiment abrite aujourd'hui le Musée national de l'histoire de l'immigration. La façade n'a pas changé, c'est le discours du lieu qui a changé.



Nouf Aljowaysir, *Salaf*, 2021-2025, installation (photographies d'archives, vidéo, intelligence artificielle), dimensions variables, Arabie saoudite/États-Unis · exposée au Jeu de Paume, « Le Monde selon l'IA ».

L'œuvre

L'artiste efface les silhouettes humaines de photographies coloniales anciennes du Moyen-Orient, notamment des clichés de l'archiviste britannique Gertrude Bell, à l'aide d'une intelligence artificielle entraînée sur des bases de données occidentales.

? Pourquoi effacer une image peut-il être un geste plus critique que la commenter ou la légender ?

Salaf — effacer plutôt que commenter

Commenter ou légender une image coloniale laisse l'image intacte : on ajoute une voix à côté d'elle, mais elle continue de prétendre montrer le réel tel quel. L'effacement, lui, s'attaque à l'image dans sa matière même.

Et parce que l'IA peine à effacer proprement les silhouettes qu'elle n'a pas appris à bien reconnaître, l'imperfection du geste devient la preuve visible du biais : la machine échoue précisément là où l'archive coloniale avait déjà échoué à voir justement. Un double pouvoir sur l'image se superpose : celui de l'appareil colonial qui a photographié, et celui de l'IA qui reproduit ses angles morts.

Bamako — renverser qui juge 20 min



Abderrahmane Sissako, *Bamako*, 2006, fiction, couleur, 1 h 55, Mali/France/États-Unis · production Archipel 33, Chinguitty Films, Arte France Cinéma.

Extrait à montrer — à partir de 44 min 44 s (5 à 7 min)

Dans une cour d'un quartier de Bamako, pendant que la vie quotidienne continue, se tient le procès de la Banque mondiale et du Fonds monétaire international : de vrais avocats plaident, des habitants témoignent. L'extrait : le témoignage chanté d'un vieil homme, dans sa langue et sans traduction.

? Qui juge qui, où, et dans quelle langue — et que change, pour nous, le fait de ne pas tout comprendre ?

Bamako — le procès dans la cour

Le film renverse les rôles : ce sont les institutions financières internationales qui sont jugées, et ce sont les habitants qui témoignent. Le procès se tient dans une cour d'habitation, pas dans un palais de justice, et la vie continue autour : on teint des tissus, on se marie, on passe. La justice est ramenée à l'échelle de ceux qui en subissent les décisions.

La langue compte autant que le lieu : quand une parole n'est pas traduite, le spectateur extérieur ne comprend pas tout, et ce n'est pas un défaut : il n'est plus le destinataire principal. C'est exactement ce que Boughedir demandait : penser d'abord au public du pays.

Lien avec le troisième cinéma : le film se fait tribunal, et le spectateur devient juré. Il ne se contente pas de montrer une situation : il organise sa mise en accusation.

Les statues meurent aussi : soixante-dix ans avant Dahomey 25 min

Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Cloquet, *Les statues meurent aussi*, 1953, court métrage documentaire, noir et blanc, 30 min, France · production *Présence africaine*, Tadié Cinéma.

Extrait à montrer — une dizaine de minutes (minutage à repérer)

Marker et Resnais s'interrogent sur la raison pour laquelle l'art africain se trouve exposé au musée de l'Homme quand l'art grec ou égyptien se trouve au Louvre. Le film pose déjà, en 1953, la question que *Dahomey* reprend soixante-dix ans plus tard. À comparer avec *Dahomey*, vu la veille.

? Que change, entre 1953 et 2024, le fait de faire parler directement l'objet plutôt que de parler en son nom ?

Les statues meurent aussi — soixante-dix ans avant Dahomey

En 1953, Marker et Resnais parlent encore au nom des objets africains, par un commentaire en voix off : le film reste, malgré son geste anticolonialiste, une parole occidentale sur un art qu'elle décrit de l'extérieur. C'est précisément ce que Diop dépasse soixante-dix ans plus tard : plutôt que de commenter la statue, elle la laisse parler elle-même, dans sa propre langue.

La censure qui a frappé le film de 1953 rappelle aussi que même cette critique dérangeait profondément en son temps.

Synthèse — trace écrite 15 min**Question de la fiche élève**

- Un double pouvoir sur l'image se superpose dans *Salaf* : celui de l'appareil colonial qui a photographié, et celui de l'IA contemporaine qui reproduit ses angles morts.
- Décentrer un récit, ce n'est pas seulement changer de sujet : c'est déplacer la place d'où l'on parle, de l'historien vers la statue, du conservateur vers l'étudiant béninois qui en débat.

? Décentrer une œuvre consiste-t-il seulement à choisir un sujet rarement représenté, ou faut-il aussi transformer la place depuis laquelle il est regardé et raconté ? Appuyez-vous sur un choix précis (cadrage, son, langue, dispositif) d'une œuvre.

Changer de sujet ou changer de place ?

Réponse attendue : choisir un sujet rarement représenté ne suffit pas. *Les statues meurent aussi* parle de l'art africain avec une voix occidentale ; le bas-relief de Janniot représente abondamment les colonies, mais depuis le pouvoir colonial. Décentrer, c'est transformer la place d'où l'on regarde et raconte : qui parle (la statue et les étudiants de *Dahomey*, les témoins de Bamako), dans quelle langue, pour quel public, avec quelle forme.

Une bonne réponse s'appuie sur un choix précis : un cadrage (Diouana entre ses employeurs), un son (la voix en fon), un dispositif (la voix de la statue, l'effacement par l'IA), plutôt que sur le sujet de l'œuvre.

SÉANCE 3

Jeudi suivant · groupe restreint · 2 h - Bamako, Les statues meurent aussi, clôture du parcours

Rappel séances 1 et 2 5 min

Un mot par élève pour résumer où nous en sommes de la question directrice.

1. Fin projection **Dahomey : visionnage actif** séance 1 · Mati Diop, Dahomey, 2024, doc., 68 min, France/Sénégal/Bénin · Les Films du Bal, Fanta Sy



Le film accompagne le retour de 26 œuvres de la France vers le Bénin. Une statue reçoit une voix imaginée en fon. Des étudiants béninois débattent de la restitution.

! Repérez un moment où le film donne la parole ou le regard à ceux qu'on n'entend ou ne voit pas d'habitude, et dites ce qui change. Qu'est ce qui fait contre-récit ?

Pistes d'analyses : Qui parle, et que change le fait d'entendre l'objet ? Où est la caméra, comment les objets et les personnes sont filmés ? Qui regarde qui ? La restitution est-elle une victoire ?

Dahomey — l'ouverture (00:00-04:30)

Le noir de la caisse, le réveil de la voix de la statue 26.

Décrire : ce que je vois et j'entends

- Que voit-on, que ne voit-on pas ? Combien de temps dure le noir ?
- Quels sons entend-on : transport, voix, langue ? La voix est-elle transformée ?
- Où est placée la caméra quand l'image apparaît ?

Analyser : ce que produisent ces choix

- Le noir nous met à la place de l'objet enfermé : nous partageons son point de vue.
- Une voix, en fon, donne une subjectivité à la statue ; l'objet devient sujet.
- Le regard du musée est inversé : ce n'est plus nous qui regardons l'objet.

Problématiser : la question que le moment pose

- Qui a le droit de raconter l'histoire d'un objet pillé ?

Dahomey — le débat à l'université d'Abomey-Calavi

La seconde partie du film.

Décrire : ce que je vois et j'entends

- Qui parle, et combien de temps ? La réalisatrice intervient-elle ?
- Comment la caméra filme-t-elle les étudiants : plans larges, visages, micro qui circule ?
- Quelles langues entend-on ?

Analyser : ce que produisent ces choix

- La réalisatrice s'efface : la parole circule entre les Béninois eux-mêmes.
- Les désaccords sont montrés : le film ne donne pas de conclusion.
- Le public béninois devient acteur du film, et non seulement son destinataire.

Problématiser : la question que le moment pose

- Un film peut-il laisser la conclusion à ceux qu'il filme ?

Un narrateur humain - historien, conservateur, journaliste - reste toujours extérieur à l'objet qu'il commente : il parle depuis sa propre place, aussi bienveillante soit-elle. En faisant parler la statue elle-même, à la première personne, Diop retire cette médiation : l'objet cesse d'être le sujet d'un discours pour devenir la source du récit. Le film prolonge ce déplacement dans sa seconde partie, en cédant à nouveau le micro : cette fois aux étudiants béninois, plutôt qu'à des experts extérieurs venus leur expliquer ce qu'ils devraient penser de la restitution.

Décentrer, c'est déplacer le point de vue depuis lequel une histoire est racontée et donner une place à des voix moins entendues.

David et sa reprise par Kehinde Wiley : la pose du pouvoir



Jacques-Louis David, *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard*, 1801 (première version), huile sur toile, 261 × 221 cm, France · musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau.

Kehinde Wiley, *Napoleon Leading the Army over the Alps*, 2005, huile sur toile, 274,3 × 274,3 cm, États-Unis · Brooklyn Museum, New York.

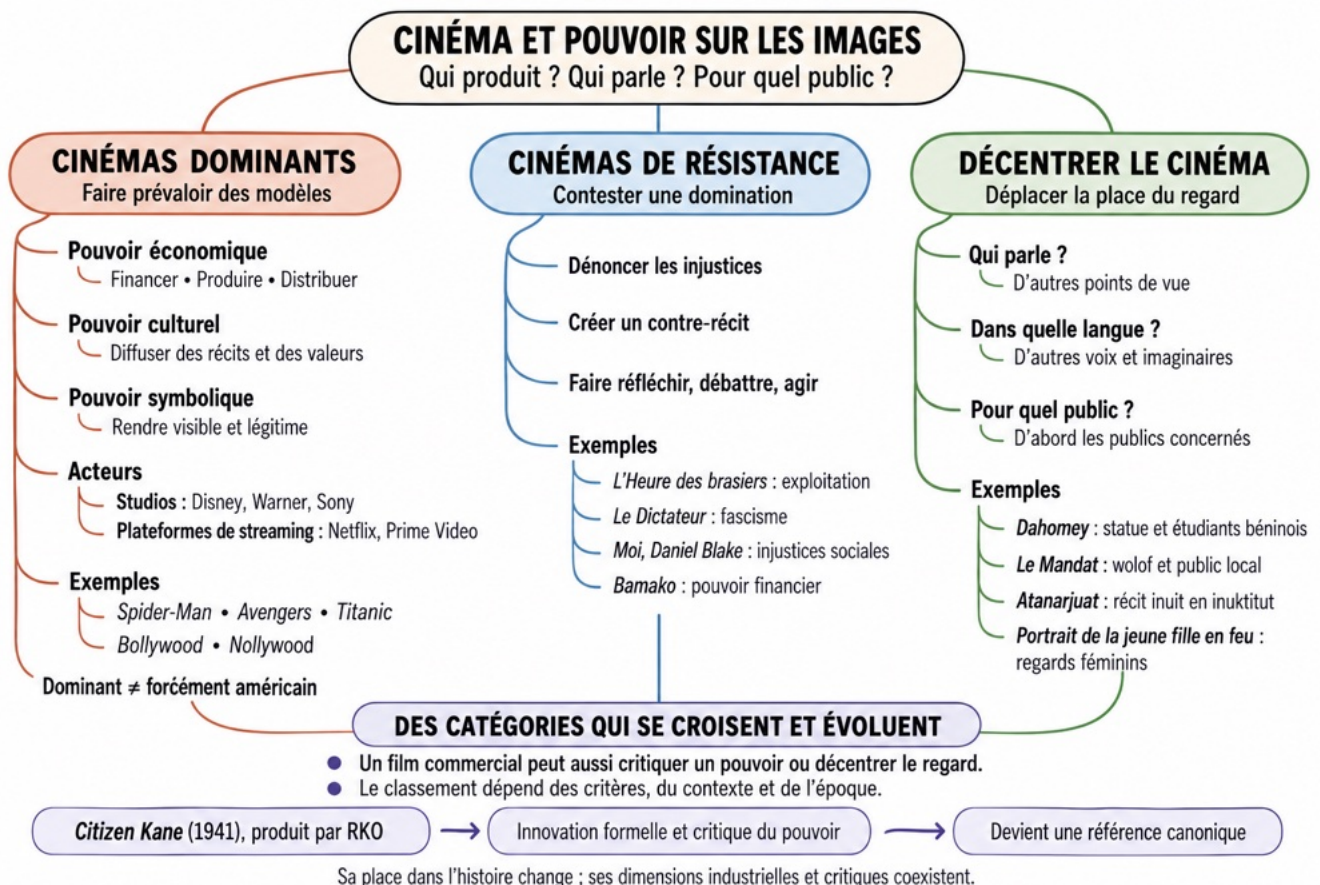
Quels signes visuels construisent une image du pouvoir ?

Le cavalier domine la composition. Le cheval cabré, le bras tendu et le mouvement du vêtement construisent une figure héroïque. La monumentalité et les références aux grands conquérants donnent au personnage une autorité qui paraît naturelle.

Que change la reprise de cette pose par Wiley ?

Wiley attribue ces signes à un jeune homme noir en tenue contemporaine. Le déplacement révèle que la grandeur est un code de représentation : elle peut être accordée à d'autres personnes. L'œuvre interroge ainsi les figures auxquelles la peinture d'histoire réserve la visibilité et la légitimité.

À retenir : Le pouvoir symbolique passe aussi par les images qui rendent certaines personnes admirables et légitimes.

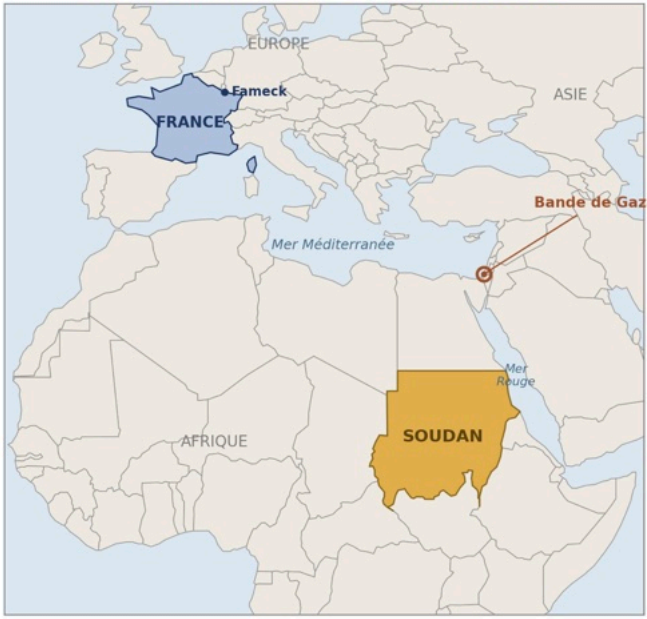


Un pouvoir sur l'image (2) : conserver, témoigner, informer

? Quand un pays est privé de ses images - par la censure, l'exil ou la guerre - qui peut encore les produire, les conserver et les faire circuler ?

1. Situer : deux terrains, deux crises

Carte de situation : Fameck, le Soudan et Gaza



Le Soudan en quelques dates

1956 Indépendance.

1981 Dictature de Nimeiry. *Jamal, d'Ibrahim Shaddad.*

1989 Coup d'État d'Omar el-Béchir : trente ans de dictature et de censure. *Fondation du Sudanese Film Group.*

2011 Indépendance du Soudan du Sud.

2019 Révolution, chute d'el-Béchir.

2020 Transition fragile. *Al-Sit, de Suzannah Mirghani.*

2023 Guerre entre l'armée (FAS) et les Forces de soutien rapide (FSR).

2026 La guerre continue ; plus de onze millions de déplacés.

En violet : les repères de cinéma.

? Filmer en 1981, en 2020 ou depuis l'exil : qu'est-ce que la date et le lieu changent à ce qu'un cinéaste peut montrer ?

Diaspora : personnes originaires d'un pays qui vivent à l'étranger et gardent des liens avec lui.

Comment maintenir un cinéma lorsque ses artistes et ses films sont dispersés ?

Les artistes de la diaspora et leurs partenaires peuvent continuer à produire, préserver les archives et organiser des projections. La restauration permet de revoir les œuvres ; les festivals les relient à de nouveaux publics. Un cinéma dépend donc aussi de réseaux qui dépassent ses frontières.

Exemple : l'Arsenal de Berlin restaure sept films du Sudanese Film Group en 2018. Les projections à Fameck participent à la découverte du cinéma soudanais.

À retenir : Produire, conserver et diffuser sont trois conditions de la continuité d'un cinéma.

Le Soudan dans un journal télévisé

France 2 • « Guerre au Soudan : l'ONU tire la sonnette d'alarme »
JT de 20 heures • Archive de novembre 2025 • Environ 2 min



Depuis avril 2023, la guerre oppose l'armée soudanaise et les Forces de soutien rapide. Le reportage est un document daté : ses informations décrivent la situation au moment de sa diffusion.

Comment le format court du JT oriente-t-il notre compréhension ?

En quelques minutes, le sujet doit situer, expliquer et alerter. La voix off, les informations retenues, les images et les interventions guident la lecture. Cette sélection rend le récit compréhensible rapidement, mais laisse peu de place à certains parcours individuels et à une histoire longue. La durée, les sources accessibles et les choix éditoriaux façonnent le regard.

Que peut apporter la découverte d'un film comme Jamal ?

Le film permet de découvrir une forme, un rythme et un regard créés au Soudan. Il élargit notre perception d'un pays que l'actualité peut surtout montrer à travers la guerre. Tourné en 1981, il ne raconte pas le conflit commencé en 2023 : on compare des manières de représenter, pas deux récits du même événement.

À retenir : Une œuvre peut enrichir le regard par la durée, les sensations et la pluralité des sens. Le journalisme comme l'art construisent leur représentation.

Jamal Un chameau

Ibrahim Shaddad • Soudan • 1981 • 14 min
Noir et blanc • Sans dialogues, avec une bande sonore



Un chameau travaille dans un moulin à sésame. Le film fait percevoir sa condition par les images, les sons et le rythme.

Contexte :

Soudan, 1981 : sous le régime autoritaire de Gaafar Nimeiry, Ibrahim Shaddad travaille au département du cinéma du ministère de la Culture. Chargé de réaliser un documentaire sur la production d'huile de sésame, **il transforme la commande en une fable : un chameau aveuglé tourne sans fin dans un moulin. Le film peut ainsi être lu comme une métaphore du travail, de l'exploitation et de l'enfermement.**

Comment les images et les sons rendent-ils sensible sa condition ?

Le cadre attire l'attention sur le corps, les gestes et l'espace de travail. La répétition des mouvements et le rythme rendent sensible la contrainte. Sans commentaire explicatif, cette situation peut ouvrir une réflexion sur l'enfermement ou la domination, à étayer par les choix observés dans le film.

Que perdrait-on si ce film n'avait pas été conservé ?

On perdrait une œuvre, une manière singulière de filmer et une part de l'histoire du cinéma soudanais. Le film donne accès à une recherche esthétique qui ne se réduit pas à l'actualité du pays. Sa conservation transmet ce regard à d'autres générations.

À retenir : Préserver les films, c'est transmettre une mémoire et une diversité de formes.

5 caméras brisées

Emad Burnat et Guy Davidi • 2011 • Documentaire
Extrait : le début du film



À Bil'in, en Cisjordanie, Emad Burnat filme son fils et la mobilisation de son village contre la barrière de séparation. Il est habitant, témoin et cinéaste.

Que change le fait que celui qui filme vive lui-même les événements ?

La caméra appartient à une histoire familiale et collective. La voix à la première personne et les liens avec les personnes filmées donnent accès à un quotidien vécu de l'intérieur. Le conflit apparaît dans ses effets sur les habitants et dans la durée de leur vie.

Ce point de vue suffit-il à tout comprendre ?

Il apporte une expérience précieuse, mais reste situé : le tournage et le montage sélectionnent ce qui devient visible. L'analyse identifie cette place et la met en relation avec d'autres sources. Un témoignage peut éclairer le réel sans en épuiser la complexité.

À retenir : Identifier qui filme, d'où il filme et ce qui reste hors champ.

Dans Gaza

Hélène Lam Trong • 2025 • Documentaire



Après le 7 octobre 2023, quatre journalistes palestiniens de l'AFP couvrent la guerre à Gaza tout en cherchant à protéger leurs proches. Le film associe leurs images de terrain et leurs témoignages.

Gaza est un territoire palestinien entre Israël et l'Égypte. Après les attaques du Hamas du 7 octobre 2023 en Israël, la guerre menée par Israël ravage ce territoire.

Pendant la période racontée par le film, l'accès libre de la presse internationale à Gaza est empêché. Les journalistes palestiniens sur place jouent donc un rôle essentiel dans l'information.

L'AFP fournit aux médias des informations, des photographies et des vidéos vérifiées. Chaque rédaction choisit ce qu'elle publie.

Filmer → vérifier → transmettre → sélectionner → diffuser

Pourquoi une image transmise peut-elle rester peu visible ?

Sa diffusion dépend des choix des rédactions : place disponible, hiérarchie de l'actualité, format et contexte de publication. Une même image peut être reprise, raccourcie ou accompagnée de commentaires différents. Produire une image et décider de sa visibilité sont deux étapes distinctes.

Qu'apporte le documentaire aux images d'actualité ?

Il donne du temps aux récits et relie les images aux personnes qui les ont tournées. Les témoignages et le montage rendent visibles les conditions de travail, les risques et la vie familiale des journalistes. Le film peut ainsi approfondir ce qu'un bref sujet d'actualité laisse de côté. Être personnellement touché n'annule pas le travail journalistique : la rigueur repose sur la vérification, les sources et leur contextualisation.

À retenir : Le documentaire peut apporter durée, contexte et expériences personnelles ; son montage doit lui aussi être analysé.

JEUDI 8 OCTOBRE • Approfondissement**La Noire de... et la place de Diouana**

Ousmane Sembène • 1966 • Fiction • Fin de la projection



1. Analyse photogramme : comment le cadre révèle la situation de pouvoir ?
2. Quels partis pris constitue un contre-pouvoir ?
3. Quel est la fonction du masque dans le film ?

1. L'employeur occupe une grande partie du premier plan, à droite. Il tient un verre et un imprimé, dans un salon équipé de fauteuils et d'une table. Diouana apparaît plus petite, au fond, dans l'ouverture qui donne sur la cuisine. Le montant de la porte forme un cadre autour de son corps. La profondeur organise ainsi deux espaces : celui de la détente et celui du travail domestique. La différence de taille vient de leur distance à la caméra ; dans le récit, elle rend aussi sensible leur inégalité de position.

Le masque est accroché au mur du salon. Il participe au décor possédé par les employeurs, tandis que Diouana est associée à l'espace de service. Ce rapprochement permet d'interroger l'appropriation des objets et du travail, sans assimiler entièrement une personne à une chose.

2. Les employeurs envisagent Diouana à travers le service qu'elle doit rendre. Le film donne accès à ce que leur regard ignore : son départ, ses attentes et sa désillusion. La voix intérieure fait entendre une pensée qui n'est pas adressée aux employeurs. Le spectateur peut donc percevoir l'écart entre leur manière de définir la situation et l'expérience de Diouana. Le contre-récit repose sur ce déplacement de l'accès à l'histoire, pas seulement sur la présence d'une protagoniste africaine.

3. Le masque change de statut au cours de ses déplacements : cadeau, objet décoratif chez les employeurs, puis objet repris et porté par l'enfant à Dakar. Accroché au mur, il est regardé ; porté par l'enfant qui suit l'employeur, il semble lui rendre le regard. On peut lire cette fin comme un renversement : l'employeur ne maîtrise plus la rencontre. Le masque relie ainsi les lieux et rappelle une histoire que le retour des affaires de Diouana ne suffit pas à effacer.

À retenir : Le trajet d'un objet et le point de vue peuvent transformer une relation de pouvoir.

Lien avec Dahomey : déplacer un objet transforme aussi la manière de le regarder et l'histoire qu'il permet de raconter.

JEUDI 8 OCTOBRE • Parole et dispositif

Bouchra Khalili

The Mapping Journey Project • 2008–2011 • Installation vidéo



Description de l'oeuvre :

1. Quel est l'effet du dispositif d'exposition chez Bouchra Khalili sur le sens de l'oeuvre ? (À comparer avec celui du JT)
2. Quels sont les partis pris qui racontent un contre-récit ?

Focus : Qu'est-ce qu'une installation dans l'art contemporain ?

Une **installation** est une œuvre qui organise des éléments dans un espace : images, objets, sons, lumières ou projections. Leur disposition et leurs relations participent au sens de l'œuvre. Le spectateur en fait l'expérience en se déplaçant, en regardant et en écoutant : **l'espace d'exposition fait partie de l'œuvre**. Une installation n'est pas nécessairement interactive.

1. Les écrans occupent plusieurs endroits de la salle. Le visiteur peut déplacer son regard, s'approcher et s'arrêter devant un récit. Les assises invitent à prendre le temps d'écouter. La pluralité des écrans met plusieurs parcours en présence : aucune image unique ne résume toutes les migrations. Cette photographie montre une configuration d'exposition, et non nécessairement la totalité de l'installation.

Dans le sujet de JT étudié, le montage impose un ordre de présentation commun aux spectateurs. Ici, l'ordre d'attention dépend aussi du parcours du visiteur, même si chaque vidéo reste construite par l'artiste. Ce sont deux modes d'organisation du regard : leur différence ne suffit pas à établir que l'un serait plus vrai que l'autre.

2. La carte remplit le cadre ; une main munie d'un feutre y inscrit un trajet. Le visage reste hors champ. Les noms de pays et les frontières donnent une géographie officielle, tandis que le tracé et le récit font apparaître une géographie vécue : changements de direction, attentes et obstacles. Le sous-titre présent sur cette image introduit précisément un changement de cap. Le territoire cesse d'être seulement un ensemble de frontières : il devient le support d'une expérience racontée par la personne concernée.

Cette personne n'est donc pas seulement représentée comme un chiffre ou un flux : elle produit un récit et situe elle-même son parcours. Le cadrage maintient une présence corporelle — la main — sans exposer le visage. On peut y lire une manière de privilégier l'écoute et de limiter l'identification visuelle. Cela ne rend pas la représentation neutre : l'artiste choisit le cadre et les conditions de présentation.

À retenir : Un contre-pouvoir de représentation peut consister à faire entendre d'autres savoirs et d'autres manières de décrire un territoire.

Al-Sit

Suzannah Mirghani • 2020 • Soudan / Qatar • Fiction • 20 min • En entier



Description de l'oeuvre :

1. Pendant la projection

Repérez un moment où quelqu'un décide pour Nafisa et un moment où le film nous fait percevoir ce qu'elle souhaite. Comment le film montrent ces moments ?

2. Qui détient le pouvoir autour de Nafisa, et sur quoi repose-t-il ?

3. Comment ces deux photogrammes issus de plans différents révèlent les situation de pouvoir sur laquelle repose le récit ?

1. Après la projection, distinguer les paroles qui proposent ou imposent un avenir à Nafisa et les signes de son propre désir. Pour chaque moment retenu, nommer la scène, décrire le geste ou la réplique, puis préciser comment le cadre et le son nous y donnent accès. Les deux images du cours ne suffisent pas à établir ces moments dans leur durée : aucun raccord ni dialogue non vérifié n'est attribué au film.

2. Les parents envisagent un mariage ; le prétendant vivant à l'étranger représente une perspective économique et sociale ; la grand-mère détient une autorité familiale et locale. Ces pouvoirs peuvent se soutenir ou entrer en concurrence. Une femme peut disposer d'une forte autorité sans que cela garantisse l'autonomie de la plus jeune. L'enjeu est de savoir qui définit son avenir et quelle possibilité de choix lui reste.

3. Dans la cour, la grand-mère est installée à gauche ; trois adultes sont regroupés face à elle. L'orientation des corps et des regards la constitue en pôle d'attention. Le plan réunit les personnes qui pèsent sur l'avenir de Nafisa, sans montrer celle-ci. Le pouvoir apparaît comme une relation entre plusieurs personnages, organisée dans un espace commun.

Dans l'autre image, Nafisa est seule dans le cadre, près d'une lampe. Son vêtement clair et son visage se détachent sur un fond sombre ; son regard se dirige vers la gauche, hors champ. Le rapprochement des images oppose un espace collectif de décision à l'attention portée à une personne. Il permet d'interroger l'écart entre ce que les autres prévoient et son expérience. Il ne prouve ni que ces plans se suivent, ni ce qu'elle regarde ou pense exactement.

