

NOUVELLES REPRÉSENTATIONS DU CORPS ET DÉCONSTRUCTION DE L'IMAGINAIRE COLONIAL EUROPÉEN À TRAVERS TROIS FILMS DE SARAH MALDOROR

Marina Berthet*
Stephan Oriach**

RÉSUMÉ

Nous nous proposons de repenser certains aspects de l'oeuvre de Sarah Maldoror et sa trajectoire dans le monde du cinéma. Notre perspective se construit à partir de l'analyse de ses trois premiers films: Monagambé (1969), Das fusils pour Banta (1970) et Sambizanga (1972) pour comprendre son rôle de pionnière dans le cinéma d'Afrique des années 60-70. Choisir le documentaire pour exprimer ses opinions est un des éléments caractéristiques du pionnisme de Sarah Maldoror que nous mettons en évidence dans cet article.

Mots-clés: Sarah Maldoror, pionnière, cinéma d'Afrique, documentaire.

Novas representações do corpo e a desconstrução do imaginário colonial europeu em três filmes de Sarah Maldoror

RESUMO

Propomos neste artigo repensar algumas aspectos da obra de Sarah Maldoror e sua trajetória no mundo do cinema. Nossa perspectiva se constrói a partir da análise dos seus três primeiros filmes: Monagambé (1969), Das fusils pour Banta (1970) et Sambizanga (1972) para entender seu papel de pioneira no cinema de África dos anos 60 e 70. Escolher o documentário como gênero privilegiado para expresser suas opiniões é um dos elementos característicos do pioneirismo de Sarah Maldoror que evidenciamos neste artigo.

Palavras-chave: Sarah Maldoror, pioneira, cinema de África, documentário.

New representations of the body and the deconstruction of the European colonial imagination in three films by Sarah Maldoror

ABSTRACT

We intend to rethink some aspects of Sarah Maldoror's work and his trajectory in the world of cinema. Our perspective is based on the analysis of his first three films: Monagambé (1969), Guns for Banta (1970) and Sambizanga (1972) to understand his pioneering role in African cinema from the 60s to 70s. Choosing the documentary to express her opinions is one of the characteristic elements of Sarah Maldoror's pioneerism that we highlight in this article.

Key words: Sarah Maldoror, pioneer, African cinema, documentary.

* Professeur du département d'Histoire à l'université Fédérale Fluminense (UFF, Niterói, Brésil). Enseigne l'histoire de l'Afrique. Récentement a publié : Análise do documentário a batalha de adwa, de Haile Gerima: entre memória coletiva e símbolos nacionais etíopes (Revista Rebecca, 2016-2017) et « forced "labour and migration in São Tomé and Príncipe: capverdian exile in poetry and song (2017)" Chapter twelve (Exile Book, Indiana University), en cours d'impression E-mail: marinaannie@gmail.com

** Producteur et réalisateur, Stephan Oriach a réalisé des films documentaires de long et court-métrages sur le thème de l'art et de la culture. Actuellement, il réalise un documentaire long consacré à la réalisatrice d'origine guadeloupéenne Sarah Maldoror, pour une présentation en 2018. Il dirige la société Myriapodus Films Edition et a produit également plusieurs moyen-métrages de réalisateurs du Sénégal, et de RD Congo. Distributeur, il a sorti des documentaires de long-métrage pour le cinéma en France. E-mail: myriapodus@wanadoo.fr

INTRODUCTION

Le regard des cinéastes africains sur leur propre continent nous offre une opportunité de découvrir de nouvelles conceptions de vie, de culture et d'écouter de nouvelles versions de l'histoire africaine. Ce cinéma fait par des Africains apporte également de nouvelles représentations sur le corps et le monde noirs qui rompent avec l'imaginaire et les images européennes et coloniales qui jusqu'alors envahissaient les écrans. En ce sens, le film « La Noire de... » réalisé par Ousmane Sembène en 1966 inaugure cette tendance en questionnant les films faits par les Européens et porte à l'écran une protagoniste noire, personnage principale de son film. Le rôle interprété par Thérès M'Bissine Diop avec la voix de Toto Bissainthe déconstruit le féminin noir perçu de façon si destructive et péjorative d'une perspective européenne. L'actrice s'approprie l'écran, circule et nous permet de découvrir un féminin noir qui, bien qu'étant soumis à la violence blanche dans le film, se révèle et résiste.

Bien que les images coloniales aient participées à la construction de l'imaginaire africain actuel, les artistes du continent ont su non seulement récupérer leur histoire visuelle africaine autonome mais se sont aussi rendus compte que créer leurs propres images était/est un acte vital et de survie. L'activité artistique africaine est - sans contestation possible - extrêmement créative et dynamique à l'échelle mondiale. Bouleau (2007) - lorsqu'il parle du documentaire africain - estime qu'il est important de considérer les contributions cinématographiques africaines comme une véritable "anthropologie du rapport à la connaissance et aux savoirs". C'est pour ces raisons que le cinéma africain ou le cinéma d'Afrique connaît depuis quelques années un engouement de la part des étudiants et professeurs brésiliens. Ainsi, l'œuvre de Sarah Maldoror - cinéaste qui a réalisé plus de quarante films - est cruciale parce qu'elle apporte son regard de femme noire sur une partie du continent africain à une époque où l'on

commence tout juste à parler du cinéma africain et à reconnaître son importance. A cette époque, on peut recenser à peine quelques égyptiennes dans le monde du cinéma telles que Aziza Amir (actrice, scénariste et productrice) qui constituent une exception par rapport au reste du continent car les ressortissantes de ce pays ont toujours été présentes dans leur cinéma national. L'algérienne Assia Djébar et la camerounaise Thérèse Sita-Bella tout comme la sénégalaise Safi Faye sont également pionnières dans les années soixante et soixante dix. Sarah Maldoror peut être inscrite dans la liste des rares femmes qui passent derrière la caméra lorsqu'elle réalise son premier film à la fin des années soixante. Elle dira elle-même "Je suis de Guadeloupe, je fais partie des esclaves qui ont été envoyés là-bas, je suis africaine".¹ Quand Sarah commence à filmer, elle est une des rares artistes qui décide de faire un film pour dénoncer l'oppression coloniale et deviendra une référence internationale.

LES CHOIX DE SARAH

Nous avons choisi ici de penser l'œuvre de cette cinéaste, encore trop souvent oubliée², à partir de sa filmographie mais de rappeler également quelques étapes de sa trajectoire.

Le parcours artistique de Sarah Maldoror commence tôt lorsqu'elle participe jeune d'une troupe de théâtre connue sous le nom: "les griots"³, première troupe d'acteurs noirs à Paris en 1956. "Griots", ce nom est directement lié aux voix africaines. Hampâté Bâ dans son célèbre article sur la tradition vivante décrit de façon passionnée le rôle des « griots » dans les sociétés africaines de l'Afrique de l'Ouest dans les années soixante-dix et plus particulièrement au Mali. Le griot (ou la griotte) est donc (pour résumer de façon très sommaire) un musicien, le détenteur d'un savoir ou de plusieurs savoirs, un artisan, un historien qui sait jouer avec le Verbe et en fait son instrument de communication et de transmission. Ce n'est donc pas par hasard que Sarah Maldoror s'identifie à une "griotte". Avec

1 Lors d'une interview pour le journal Novo jornal de Angola. Novembre 2008. Pedro Cardoso. <http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/blog/monangambe-e-sambizanga-em-londres-com-sarah-maldoror-a-conversa>

2 Régis Dubois par exemple dans son livre intitulé *Les Noirs dans le cinéma français : de Joséphine Baker à Omar Sy* (éd. LettMotif, 246 p) ne mentionne pas le travail de Sarah Maldoror ni son oeuvre.

3 pour plus d'informations à ce sujet, lire l'article suivant : <http://old.aficultures.com/php/index.php?nav=article&no=11658>

cette troupe d'acteurs, elle se déplace dans Paris et joue face à un public d'étudiants africains et autres étrangers des pièces comme « Huit clos de Sartre », « Les nègres » de Jean Genet et « Les chiens se taisaient » d'Aimé Césaire. D'après Timité Bassori et Sarah Maldoror, la pièce de Jean Genet avait beaucoup de succès à l'époque. Sarah considère que: «cette pièce de Genet nous aidera à mieux nous connaître. C'est la seule pièce que nous ayons pour le moment à notre disposition pour nous éduquer, pour essayer de traduire, à nos yeux, le ridicule de votre idée sur nous »⁴. Très tôt Sarah s'insurge contre le racisme et le regard des français sur les noirs. Quant à Jean Genet, ce dramaturge est pour Sarah Maldoror une référence décisive qui l'accompagnera tout au long de sa vie⁵. Son nom Maldoror elle l'a puisé dans le célèbre ouvrage «les chants de Maldoror» de Lautréamont. Elle dira à plusieurs reprises par la suite qu'elle regrettait d'avoir choisi ce nom⁶. Toutefois l'écrivain Lautréamont et la cinéaste partagent le goût du combat. En tant que «griotte», sa voix est donc un instrument privilégié qui transforme ses idées en art. La voix de Sarah Maldoror se nourrit de lectures de poètes noirs, tels que Mario Pinto de Andrade (Angola), Aimé Césaire (Martinique) Léon Gontran Damas (Guyane) et l'artiste dialogue avec eux tout au long de sa carrière de cinéaste. Ce sont tous des poètes qui militent et utilisent leur voix et leur art pour dénoncer la violence coloniale et réitérer leur soif de liberté. A la fin des années soixante tous ces auteurs ont publié des poèmes militants. C'est donc à travers le cinéma qu'elle traduit en images sa dénonce des mécanismes de violence utilisés par les pouvoirs coloniaux.

Le goût pour le discours oral et l'art du Verbe, le jeu de l'actrice sur scène, la lecture de poètes noirs sont tout autant d'éléments qui ont touché Sarah et l'ont influencée dans son choix de vivre l'art dramatique. Aux dires de Frédéric Mitterrand⁷, elle aurait voulu être dramaturge.

Les liens de Sarah avec la poésie et la littérature sont constants et cruciaux dans son œuvre cinématographique. Il semblerait que la poésie est le fil conducteur qui la guide. La beauté de la poésie est traduite à travers le théâtre et le cinéma comme si ces deux expressions artistiques étaient les « armes » les plus efficaces pour provoquer l'émotion ou l'indignation chez le public ou tout simplement pour l'informer de certains faits historiques. Olivier Barlet - lors de sa rencontre avec Sarah- intitule son interview «filmer la poésie»⁸. Si bien que l'on pourrait attribuer à Sarah ces paroles d'Artaud : « Nous croyons qu'il y a dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives et que l'image d'un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime réalisé ».⁹

Sarah se saisit de la poésie des autres, de ceux qu'elle choisit et traduit les forces vives de ces poésies en images. Dans l'art théâtral tout d'abord puis dans l'art cinématographique elle transforme cette poésie et certaines réalités en images en mouvement, elle dénonce plusieurs injustices et cherche constamment à repenser l'histoire et découvrir de nouvelles versions de certains faits historiques liés au continent africain et à la diaspora. De l'époque du théâtre, Sarah Maldoror dira, lors d'une interview avec le journal L'Humanité: «Nous étions des militants. Nous nous battions pour un idéal. Nous croyons à l'indépendance de l'Afrique. (...)».¹⁰

L'Afrique entre dans la vie de Sarah, tout d'abord de par son histoire paternelle qui commence en Afrique puis se poursuit en Guadeloupe. Sa couleur de peau est immédiatement associée au continent et enfin ses choix artistiques la poussent à réfléchir sur la place de la femme et de l'homme noirs. Sa rencontre avec Mario Pinto de Andrade - qui deviendra son compagnon - et avec toutes les personnes qui fréquentent la librairie Présence africaine - cet espace de

4 WHITE, Edmund, Jean Genet, Paris, Gallimard, 1993, p. 428.

5 Conversation informelle, 03/09/2016, Paris, à son domicile.

6 <http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalase/MaldororHtml/documents/MemoireLeCalve.pdf>

7 <https://vimeo.com/26966681>

8 <http://africultures.com/entretien-dolivier-barlet-avec-sarah-maldoror-guadeloupe-2493/>

9 ARTAUD, Antonin, Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1964 (éd. de travail folio 1996) p. 132. Apud Couro Niang Kane : « Aspects théâtraux des rites de possession dans les œuvres de Jean Genet, Michel Leiris et P. Oyie Ndzie ». disponible sur : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1038>

10 Pour lire l'interview, consulter : <http://www.humanite.fr/node/241065>. Accès, 03 janvier 2017.

lectures et de débats - consolident son univers et le contexte dans lequel la jeune artiste mûri ses choix. Son premier voyage en Afrique, en Guinée Conakry à la fin des années 50 est décisif pour qu'elle décide de s'exprimer à travers le cinéma. D'après Pfaff (1988)¹¹ c'est lors de ce premier séjour, que Sarah se rend compte que le cinéma est le média le plus approprié pour pouvoir créer une conscience politique auprès de personnes qui n'ont pas recours à la lecture. Cela rappelle le cheminement et les réflexions que Sembène Ousmane a pu également développer lorsqu'il choisit de passer de la littérature au cinéma. Cette relation entre image et société qui préserve un caractère oral est analysée par Mbembe (1996) qui reconnaît qu'il existe - pour ainsi dire - un lien préférentiel entre l'expression orale et visuelle. Néanmoins l'auteur rappelle également l'importance de considérer l'image comme objet producteur de signes graphiques qui se remplit de sens à partir de ce que veut en faire son créateur. Chez Sarah, les images, les angles, les prises de vue sont remplis de sens et véhiculent sans cesse des messages politiques et poétiques.

La rencontre entre Sembène et Sarah aura lieu à Moscou au studio Gorki en 1961 et 1962 où elle obtient une bourse pour une formation en cinéma tout comme Sembène. Pfaff nous rappelle que les deux jeunes artistes seront ensemble assistants du film "Hello Children de Donksoy (1962). On pourrait réfléchir sur l'importance de cette expérience pour Sarah (et Sembène) et si celle-ci a pu la guider dans certains choix techniques et thématiques lors de ses prochaines expériences. Tout comme son voyage en Guinée, l'Algérie fait figure de pèlerinage. L'Algérie est la seconde étape géographique et symbolique dans la vie artistique de Sarah Maldoror. Elle s'y rend un an après une indépendance arrachée aux mains des français et devient assistante de Gillo Pontecorvo dans son film "La bataille d'Alger" (1966) qui s'est inspiré des mémoires de Yacef Saadi. Outre son travail d'assistante, elle révélera par la suite l'importance des cinémathèques qui existaient à l'époque qui étaient des espaces très

importants pour stimuler l'analyse critique du public. Pour son premier film "Monangambee" Sarah - probablement compte tenu de sa relation avec Pinto de Andrade - découvre la littérature écrite en portugais et porte à l'écran une œuvre de Luandino Viera "O fato completo de Lucas Matesso". Son troisième film "Sambizanga" se base également sur une autre oeuvre littéraire du même auteur : « A vida verdadeira de Domingos Xavier ».

Sarah Maldoror assume dès son premier film son image de militante de la première heure qui fait un cinéma "coup de poing". En posant son regard sur certaines réalités africaines, elle a voulu non seulement voulu rompre avec les images coloniales et l'imaginaire européen et créer son cinéma à elle, un cinéma fait de rêves, d'espaces, d'engagement et de beauté. L'on pourrait également faire une comparaison entre l'importance que revêt l'Algérie dans le travail de Sarah et le rôle joué par ce pays dans le soutien des partis et mouvements africains¹² (comme le PAIGC avec Amilcar Cabral à la tête de ce parti) et comme plateforme comptant avec une circulation importante d'intellectuels (comme Frantz Fanon) ou de militants politiques comme Eldridge Cleaver des Black Panther ou Mario Pinto de Andrade. « L'Algérie de cette époque-là était devenue le lieu d'accueil des mouvements de libération de nombreux pays, à tel point qu'Amilcar Cabral, fondateur du Parti Africain pour l'Indépendance de la Guinée et du Cap Vert a affirmé : « Les chrétiens vont au Vatican, les musulmans à La Mecque et les révolutionnaires à Alger »¹³. C'est également à Alger qu'aura lieu en 1969 le premier festival culturel panafricain qui prouve ainsi combien les révolutionnaires et artistes utilisaient la culture comme une de leurs armes contre l'impérialisme. Rappelons également qu'à cette époque le Front de Libération National (FLN) est impliqué dans les luttes pour les indépendances africaines et finance plusieurs films anticolonialistes comme « la bataille d'Alger » et soutiennent le premier film de Sarah.

11 http://www.africanwomenincinema.org/AFWC/Maldoror_Pfaff.html

12 FMS, Relatório secreto apresentado pelo Comité dos Nove ao Conselho de Ministros da OUA [Em linha], Casa Comum, 24 de fevereiro 1964, p. 2, [Consult. 13 de maio 2014], Disponível na WWW em: <URL: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04616.079.005#!4>.

13 <http://www.reporters.dz/index.php/grand-angle/51sur-les-traces-des-black-panthers-a-alger>

UN PARCOURS SEMÉ DE COMBATS, UNE CONTINUITÉ DANS LA MILITANCE ET L'ART

Dès ses débuts artistiques, elle fait donc des choix décisifs, marqués par l'engagement politique, le militantisme et une critique véhémement des relations entre blancs et noirs dans une France qui n'a pas encore accepté l'indépendance inéluctable de ses colonies africaines.

Greg Germain décrit Sarah en ces termes : « un personnage hors du temps ». Sarah est effectivement une pionnière parce qu'elle choisit dans un contexte politique et militant l'art du cinéma pour s'exprimer et propose son regard féminin noir. Si aujourd'hui c'est beaucoup plus l'intensité du regard qui compte, le regard féminin noir à cette époque est pratiquement absent des salles de cinéma et absolument nécessaire pour que les femmes citées puissent voir d'autres représentations de leurs corps, de leur participation sociale et de leur militantisme. Sarah revendique son identité d'africaine mais réussit de façon majestueuse à mélanger les influences artistiques reçues et s'approprier – parmi tant d'autres - les techniques du cinéma russe, à apprécier le cinéma japonais et le jazz. Ce multiculturalisme est enrichi par de multiples rencontres avec une circulation peu courante à l'époque pour une femme noire entre le Maroc, l'Algérie, la Guinée Conakry et la Guinée Bissau, l'Angola, le Congo, le Cap-Vert., entre autres pays africains. Ses déplacements et ses nouvelles découvertes de lieux géographiques enrichissent son regard et sa manière de filmer. Lors d'une interview¹⁴, elle mentionnera combien filmer l'Afrique est singulier. Elle se penche également, dès ses débuts, sur le rôle des femmes dans la lutte pour la libération. C'est ainsi que dès son premier film, les femmes africaines sont actrices principales des faits historiques racontés.

Sarah Maldoror a, face à une France frileuse et complexée, également travaillé sur des questions problématiques pour l'histoire française. Elle a

reçu en mars 2011 l'ordre national du mérite¹⁵ parce que son cinéma est une forme d'engagement politique, une dénonce des atteintes les plus cruelles du colonialisme sur les corps. Sarah Maldoror provoque par les thématiques qu'elle aborde, un questionnement pointu sur l'univers de l'enfermement, l'emprisonnement. Tous ces ingrédients acerbés et amers composent la bio-filmographie de la cinéaste. Elle court, dans ces années 1970, pour un rendez-vous au-delà de l'utopie¹⁶. Une femme noire qui est à l'époque, militante et réalisatrice de films avant-gardistes et humanistes est un véritable exploit. Elle ouvre par ses projets périlleux une image, celle de l'époque des émancipations, se propageant, à travers le temps, au centre des combats pour atteindre la démocratie et porte à l'écran l'expression des insoumis, des opprimés.

MONANGAMBEE, ALGÉRIE, (1969)

Ce premier film fictionnel (basé sur des faits réels) est un court-métrage d'environ 20 min. Sarah observe les premiers jours du mouvement de la résistance angolaise et raconte la visite d'une femme à son époux dans une prison avant qu'il soit torturé par la police. Peu après, lors de la visite conjugale, le soldat entend la femme du détenu chuchoter : « (...) je t'apporterai un complet ». Par la suite, le soldat rapporte la conversation du couple à son supérieur. Le soldat débite à toute vitesse les paroles et le supérieur s'interroge sur ce que l'épouse du détenu a bien voulu dire en parlant du « complet » qu'elle allait lui envoyer. Quel est le sens réel du mot « complet » (*completo* en portugais). Dans ce premier film en noir et blanc, « Monagambée » exprime son art par le truchement de situations morbides immergées dans l'espace d'occupation portugaise en Angola. Bien qu'il s'agisse de critiquer une situation coloniale vécue en Angola, le filmage a été réalisé en Algérie. Pour la deuxième fois (après sa participation dans le film « la Bataille Alger » qui traite également du thème de la

14 Paris, domicile de Sarah Maldoror. 03 septembre 2017.

15 <https://vimeo.com/2696668116>

16 Le documentaire réalisé par Anne-Laure Folly - qui reconnaît en Sarah une référence primordiale pour les réalisatrices des nouvelles générations - s'intitule Sarah Maldoror ou la nostalgie de l'utopie. 1998. La réalisatrice dira : "Le combat politique de Sarah Maldoror a été mené avec sa caméra, et sa solidarité envers les peuples noirs en lutte n'a jamais failli, elle s'exprime dans l'ensemble de son œuvre".

torture coloniale), Sarah se penche sur la torture exercée par un gouvernement colonial en place (ici le gouvernement colonial portugais) envers ses sujets colonisés. Les problèmes sociaux et politiques sont réglés à coup de poings sur les visages sous le regard bienveillant d'un portrait du ridicule Salazar, dans un bureau de la PIDE, (la police internationale portugaise). Le noir et blanc de ce premier film deviennent éléments fondamentaux de l'œuvre d'art. La plastique des couleurs secoue nos sens, les corps noirs brillent sous la lumière et souffrent dans les geôles. « Monangambee » est un cri de ralliement : un appel à la lutte des militants angolais. « Monangambee » en kimbundu fait également référence au contrat de travail, au travail forcé, aux Angolais noirs embauchés pour travailler dans les plantations agricoles coloniales. Le film nous rappelle le poème d'António Jacinto (1961) et la chanson inspirée de ce poème interprétée par le célèbre Ruy Mingas. Toutefois Sarah n'a pas choisi cette musique angolaise comme bande sonore du film comme pour Sambizanga. Elle se laisse guider par le son de "l'Art Ensemble of Chicago" dont la musique contraste de façon constante avec le sujet du film et provoque de fortes émotions chez le public. Lorsque les hommes noirs descendent dans les prisons souterraines et obscures de la PIDE et que l'on entend les sons de l'Art Ensemble qui grincent, on comprend l'art de Sarah qui crée chez le spectateur une angoisse et un mal-être. La musique choisie paraît avoir été créée pour ce film. D'après Piçarra (2014) le jazz d'avant-garde du groupe Art Ensemble de Chicago nous lacère, nous perturbe. C'est donc à l'écoute de la musique que Sarah provoque chez le public une sensation de claustrophobie et désespoir. Le jazz est (dans ce film) un cri qui libère.

Les soldats ne découvrent pas ce qu'est le complet et le détenu finit par agoniser après la torture et meurt. Le détenu interprète de façon bellissime sa mort, en dansant. Une performance originale au cours de laquelle, ce corps noir se libère de l'emprise coloniale, les reflets de la lumière sur son corps nous offre les nuances et subtilités du jeu entre l'obscurité et la lumière, les ombres et le noir. Au fur et à mesure, l'acteur filmé par Sarah s'affranchit des représentations et constructions européennes antérieures. Dans ce

film, les noirs sont les protagonistes principaux, et ils participent d'une histoire de quête pour la liberté. Le corps noir qui danse parvient à nous faire oublier l'horreur de la torture lorsqu'il s'exprime par des mouvements très touchants. L'esthétique de la peau noire filmée par Sarah nous permet de comprendre non seulement toute la souffrance endurée par les sujets colonisés mais également toute la liberté qui n'a pu être étouffée par les agents coloniaux et qui transpire par les pores tout en poésie et en danse.

Rappelons que les participants du film ne sont pas des acteurs professionnels (à l'exception de Mohamed Zinnet). Tout comme dans la « Bataille d'Alger » et dans d'autres films africains réalisés à la même époque, le recours à des acteurs amateurs semble être une réalité mais surtout une stratégie qui permet de montrer à l'écran des visages noirs auxquels d'autres Noirs s'identifient car ce sont des gens comme les autres. Par ailleurs, avoir recours à des acteurs non-professionnels est d'après Nichols (2003, p.129) une manière de créer une forte empathie avec le public. L'auteur cite le cas du néo-réalisme italien qui, en choisissant de mettre en scène des non-acteurs et des histoires de survivants crée un sentiment de solidarité chez le public qui s'identifie avec plus de facilité aux personnages.

La performance et la narrative historique sont des éléments clés de « Monangambee » qui est également un film participatif dans lequel Sarah Maldoror affiche clairement sa position et son parti pris. Dans les années soixante-dix c'est une attitude innovatrice nourrit un nouvel imaginaire africain. Le choix de Sarah et son goût pour les fictions basées sur des faits réels lui permet de circuler à travers diverses représentations du monde et les siennes, plonger dans l'expérience africaine et dans les actes du quotidien comme *étant liés* la résistance au colonialisme. Les images et la séquence du visage de l'épouse qui attend dans une espèce d'antichambre son mari détenu est l'un des moments les plus émouvants du film. L'attente de la femme noire, un close up sur son visage, le contraste entre sa peau noire et son turban blanc, son regard plongé nous offre de belles images d'avant-garde d'après lesquelles ce visage féminin touche profondément le public. Par certains moments, on peut se rappeler de certains images du film « La Noire de... » Mais

dans *Monangambee* c'est une femme noire qui filme et porte un regard solidaire et d'une grande empathie sur cette femme en attente. La rencontre du couple est une autre séquence toute aussi émouvante qui représente l'amour entre deux corps (noirs). C'est le sentiment qu'ils nourrissent qui est filmé. Rapidement Sarah nous rappelle à la réalité coloniale en filmant la conversation entre le soldat blanc et son supérieur qui dira au sujet de l'épouse du détenu... « bien qu'elle soit noire, elle est bonne à coucher ». Cette réflexion est brutale et contraste avec toute la séquence antérieure où la douceur des retrouvailles et du rôle joué par l'actrice nous incite à créer de nouvelles représentations des femmes noires. En nous proposant de nouvelles images et représentations du corps noir, Sarah nous montre à quel point celui-ci est un enjeu de l'oppression coloniale et comme les femmes africaines sont devenues des objets de désir et de vulgarité pour les hommes blancs. On retrouve - dans cette situation complexe proposée par le film - les propos de Bhabha (1998:217) : « la construction du sujet colonial dans le discours et l'exercice du pouvoir colonial à travers le discours exige une articulation des formes de différence - raciales et sexuelles. Cette articulation devient cruciale si l'on considère que le corps est toujours simultanément inscrit dans l'économie du plaisir et du désir tout comme dans l'économie du discours, de la domination et du pouvoir ».

Nichols (2003, p.129) affirme, qu'il s'agisse d'un documentaire ou d'une fiction, le cinéaste, d'une manière générale, cherche à provoquer sentiment émotionnel chez le public. Ce qui rend d'ailleurs assez floue la limite entre la fiction et le documentaire. L'on pourrait s'interroger également sur ce court-métrage de Sarah et chercher à comprendre pourquoi celui-ci est si facilement considéré comme *étant un* documentaire alors qu'il paraît inclassable tant la relation entre fiction et réalité est ambiguë et tant sa poésie dépasse l'idée de documenter ou d'informer. Par ailleurs, ce court-métrage est avant tout une performance qui transcende la réalité et l'histoire. Le détenu torturé danse et meurt. Les ombres des détenus se confondent et dansent également sur les murs accompagnés

par la musique de l'Art Ensemble of Chicago. Le personnage principal délire de faim et de douleur et s'adresse à un lézard pour lui parler de cette faim et de liberté. L'aspect esthétique est constamment présent dans le film et certaines images seront d'ailleurs utilisées en 2010 par l'artiste Mathieu Kleyebe Abonnenc pour une exposition sur le film de Sarah¹⁷.

La cinéaste de Guadeloupe construit des séquences et offrir de nouvelles images où les corps noirs acquièrent finalement une place centrale sont les outils pédagogiques d'avant-garde auxquels que la cinéaste a recours.

D'après Nichols (2003, p.137), le désir de créer de nouvelles manières de représenter le monde provoque souvent de nouveaux modes de faire des documentaires. Lorsque Sarah Maldoror commence son cinéma, elle cherche de manière évidente à offrir au public de nouvelles représentations sur l'Afrique et sur le corps noir tout en se positionnant contre l'impérialisme européen mourant. Elle crée donc, dès son premier film, une nouvelle façon de faire un film/documentaire (si nous acceptons cette classification) parce que son désir est non seulement de dénoncer les injustices mais également de présenter sa vision du monde différente de beaucoup de films qu'elle a pu voir. La classification de ce film comme documentaire semble tout au moins superficielle et le regard d'avant-garde de Sarah rend le film inclassable. Elle s'inscrit d'ailleurs dans un cinéma africain des années soixante et soixante-dix qui est beaucoup plus osé que les générations des années quatre-vingt par exemple. « *Monangambee* » est une œuvre mêlée de poésie et faits historiques, réalisme et fiction, c'est une performance de personnes comme les autres et une ode à la dignité humaine que l'on retrouvera également dans son deuxième film.

DES FUSILS POUR BANTA, GUINÉE-BISSAU (1970)

Ce deuxième film est aussi difficile à classer que le premier. Certains considèrent qu'il s'agit d'un documentaire avec des images inédites filmées sur place avec des agents militants. D'autres estiment

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=TpGRuJcNwMc&t=138s>

que le film est une narrative semi-fictionnelle. Lors de la réalisation de ce documentaire dans les îles Bijagos (Guinée-Bissau), Sarah était accompagnée par la photographe et journaliste Suzanne Lipinska, l'amie de toujours, ayant suivi Sarah lors de multiples tournages. De très haute importance à propos de l'implication des femmes dans les conflits, la cinéaste nous rappelle ici combien les femmes de Guinée-Bissau ont été particulièrement actives dans la lutte pour l'indépendance de la Guinée Bissau. Le scénario se base sur la présence de Awa, femme de Guinée-Bissau qui se rallie au mouvement de résistance local. Elle participe aux entraînements des soldats, savait manier le fusil et se battre contre les soldats portugais. Sarah met à nouveau en scène des acteurs non professionnels, filme des femmes transportant des bombes, s'occupant des enfants, faisant la cuisine pendant que les hommes se reposent. Le film est donc constitué d'images totalement inédites qui permettent de mieux comprendre la participation de femmes et d'enfants dans la lutte contre les autorités coloniales portugaises. Les archives photographiques de Suzanne Lipinska ont étoffé la forme du film tourné en collaboration avec l'armée algérienne, seule structure de production cinématographique à l'époque qui a accepté de financer le film. Lorsqu'elle repart en Algérie pour faire le montage du film, le désaccord avec les autorités algériennes est définitif. Le lieutenant producteur, -(qui voulait censurer le film en supprimant les scènes qui mettent en avant la participation cruciale des femmes) refuse les images. Le montage n'a pas lieu et les bobines disparaissent. Par la suite, Sarah sera expulsée d'Algérie tout en comptant avec la protection et le secours d'Amilcar Cabral. Kaelen Wilson-Goddie réfléchit sur cette situation vécue par la cinéaste guadeloupéenne: "*For a politically engaged filmmaker who considered Algeria the heart of the revolutionary struggle (a war for independence that had actually been won), and the creative hothouse for the region's cinema, this was a bruising betrayal. Maldoror left Algeria and stayed away for twenty years*"¹⁸: Bien qu'ayant été financée par les autorités algériennes,

Sarah Maldoror refuse son interférence dans le processus de création du film ou dans les scènes filmées. L'artiste Abonnenc s'est également inspiré de ce film pour proposer une création artistique. L'artiste affirme avoir retrouvé trois scénarios différents du film. Abonnenc a choisi ce deuxième film de Sarah pour s'interroger sur les images du passé qui illustrent certains moments révolutionnaires. A travers ce travail qui a donné lieu à une exposition en 2011 intitulée *Foreword for guns for Banta*¹⁹, puis *A minor sense of didacticism*, il utilise les photographies prises pendant le tournage, des archives et cherche à réanimer l'esprit des mouvements de libération africains. Ce travail artistique permet également de mettre en évidence les liens existants entre production culturelle et révolution et le rôle joué par la cinéaste, la photographe dans la mise en valeur des mouvements de résistance²⁰. En mêlant création, documentaire et travail de recherche, Mathieu Abonnenc propose, à partir de l'absence physique du film, une présence des idées contenues dans celui-ci, des photographies et autres documents qui nous permettent de sentir combien ce film est important dans la trajectoire de Sarah. L'on s'interroge également à partir de l'histoire de ce film et de la disparition des bobines sur la question de la censure faite par les révolutionnaires, de la dignité de Sarah et son refus de se soumettre à cette autorité et de sa volonté de transmettre des faits de l'histoire. Sarah est également pionnière dans le genre cinéma militant des causes africaines.

Stephan Oriach, co-auteur de cet article, souligne combien pour lui travailler sur l'absence de ce film a été un révélateur du travail de Sarah lorsqu'il a commencé à monter son documentaire sur la cinéaste. Quant à ce deuxième film, si l'on accepte sa classification de documentaire fictionnel, l'on peut constater combien Sarah est « hors de son temps ». Rappelons que le documentaire est en genre qui est alors peu prisé par les cinéastes africains et ce n'est qu'en 2005 que ce genre entre en compétition au Festival du film (FESPACO, Ouagadougou). Le documentaire semble connaître dans la première décennie du XXIème siècle un regain d'intérêt auprès des

18 <http://bidoun.org/articles/mathieu-kleyebe-abonnenc>

19 <https://www.gasworks.org.uk/exhibitions/guns-for-banta/>

20 <https://www.tabakalera.eu/en/preface-des-fusils-pour-banta>

cinéastes africains parce qu'ils sont confrontés (par le public) à donner leur version de faits historiques et du passé. Produire des images qui seront consommées par un public local est devenu un devoir de citoyen, d'artiste engagé qui permet à ceux-ci de se connecter aux problématiques et questions nationales ou régionales. Or si le chemin parcouru par le documentaire africain est très récent, Sarah a le mérite d'avoir reconnu son importance très tôt dans sa carrière. Quant à son troisième film, la cinéaste africaine choisit un genre plus classique, à savoir la fiction.

SAMBIZANGA²¹ (1972)

Cette fois-ci, Sarah choisit la fiction pour mettre en scène ce drame politique se déroule au commencement de la guerre d'indépendance de l'Angola, en 1964. Tout comme pour « Monagambée », l'histoire du film est basée sur des faits réels. « Sambizanga » est une œuvre offerte à la résistance d'un peuple face à l'opresseur. L'énergie vitale du film est un mixage liant l'art cinématographique à la réalité historique et s'inscrit dans l'art cinématographique de Maldoror. Certains auteurs estiment²² que les idées de ce troisième film sont en lien avec les directrices de la propagande du *Movimento Para Liberação de Angola* (MPLA). Il semble probable que Sarah ait pu s'identifier avec certaines valeurs préconisées par le MPLA mais a-t-elle renoncée à quelques-unes de ses convictions pour se accepter un tournage au service de la propagande ? Rien n'est moins sûr.

Mario de Andrade, compagnon de Sarah, leader du Mouvement de Libération du Peuple Angolais, est le coscénariste du film et les deux compagnons mêlent une fois de plus l'œuvre politique et poétique, le réel et la fiction. Tout comme pour « Monangambée » qui traitait du contexte angolais, il fut impossible de tourner en Angola, vu la situation conflictuelle d'alors. Le voisin Congo Brazzaville devient alors le lieu choisi pour le scénario du film. Dans « Sambizanga », Xavier est un homme noir travailleur et homme de confiance de ses supérieurs portugais mais également de ses collègues angolais semble mener une vie « normale ». Lorsqu'il termine

son travail, il se rend chez lui, dans un quartier populaire (semblable à Sambizanga, nom du film, qui fait référence à un quartier populaire de Luanda) où sa femme l'attend ainsi que son jeune enfant. Le contexte est dressé, le public angolais a pu – on l'imagine – s'identifier facilement avec ce personnage central du film. Une scène très émouvante humanise l'héros : celui-ci prend son bébé dans les bras pour le calmer et tout doucement l'enfant s'endort. Puis tout bascule, l'homme est embarqué par les soldats noirs au service de la police portugaise. Maria, son épouse, se désespère et le film se concentre sur cette femme à la recherche de son mari. C'est une longue et douloureuse aventure jusqu'en ville puis de soldat en soldat, la femme accumule des bribes d'informations pour retrouver son mari. Celui-ci est torturé, violenté par une police qui découvre sa participation dans le mouvement de résistance angolais. Le film montre les relations tissées entre une police secrète portugaise qui compte avec la participation de délateurs et de complices angolais locaux et qui provoque la création d'un réseau de résistance clandestin angolais qui par la suite va participer, dans les années soixante à un assaut dans les prisons pour libérer les prisonniers politiques destinés à mourir sous la torture. Ce moment de l'insurrection est mis en scène par la réalisatrice africaine. Le héros du film succombe à ses blessures provoquées par des violences quotidiennes mais une héroïne (son épouse) naît. Le corps souffrant, le visage défiguré nous heurtent et nous choquent. Mais c'est aussi, à sa mort l'annonce de l'épuisement et des limites du colonialisme portugais. Outre le rôle principal de Maria, la liberté et la fin du joug du colonialisme sont l'annonce d'une nouvelle histoire qui devra compter ses morts. Tout au long du film, Maria devient plus forte et son époux s'affaiblit. Elle porte son bébé sur le dos, et parcourt les prisons. Elle est angolaise vivant à Luanda. Elle ne connaît pas les activités de son mari militant, mais au fur et à mesure que l'on suit Maria, on s'interroge sur le rôle de ces femmes pendant la lutte pour l'indépendance angolaise. Participent-elles aux actions politiques ou assurent-elles l'équilibre domestique pour que leurs hommes soient sur le

21 Nom d'un quartier de Luanda (capitale de l'Angola).

22 <http://www.buala.org/en/afroscreen/to-what-extent-was-sarah-maldoror-s-sambizanga-shaped-by-the-ideology-of-mpla>

front? Les questions posées par Sarah à propos des femmes angolaises sont traduites en images dans le film et par le rôle joué par Maria. Épuisée, Maria apprend la mort de son mari, mais le film se termine avec l'horizon comme futur, Maria et son enfant qui regarde au loin et une musique de Bonga. Sarah choisit des scènes en plongée et contre-plongée, construit tout au long du film son héroïne du quotidien qui à la fin du film marche seule tout au long de la route. Les femmes sont vues ici comme le futur de l'Angola. Dans un contexte historique où les déchirements politiques entre les trois mouvements politiques angolais s'annoncent (UNITA, MPLA et FNLA). « Sambizanga » sera acclamé par le public angolais. En 2008, Sarah reçoit le prix du premier FIC Luanda (Festival International de Cinéma). Le film recevra la même année où il a été réalisé (1972) le prix Tanit d'Or au festival de Carthage (Tunisie). Interviewée par Jadot Sezirahiga, Sarah affirme que la femme africaine doit être partout. Dans les images, derrière la caméra, à l'édition, impliquée dans chaque étape du montage et de la production du film. Ce sont elles qui doivent parler de leurs problèmes.²³

Le regard de la cinéaste nous offre des images en mouvement sur les femmes angolaises de Luanda, des histoires de vie et mémoires collectives africaines pour reprendre l'expression de Delphe Kifouani. Dans son art de filmer elle joue une nouvelle fois avec la frontière ténue entre la fiction et le réel et fait acte innovant en proposant d'en finir avec l'histoire africaine écrite par les autres. Lors d'un entretien dirigé par Beti Ellerson, Sarah affirmera que faire des films c'est une manière d'écrire une version de l'histoire. "Si je ne m'intéresse pas à ma propre histoire qui va donc s'y intéresser?"; elle ajoute : "Je crois que nous devons défendre notre propre histoire nous devons la faire connaître, avec toutes nos qualités, défauts, nos espoirs et désespoirs".

Sous ses différents aspects, Sarah Maldoror fait toujours preuve de personnage d'avant-garde et à travers un processus créatif toujours en mouvement elle utilise son art aux services des opprimés, choisit ses batailles et dénonce la torture coloniale. On ne reviendra pas sur les questions de la révolution et de la propagande,

nous nous attachons ici à mettre en évidence certains aspects de l'œuvre de Sarah qui sont parfois peu évoqués. Les questions esthétiques et poétiques sont si constantes dans ses films que l'on peut conclure qu'il s'agit avant tout d'œuvres d'art politiques. Avec Sarah, peut-être inspirée par Cabral (Almícar) la culture est une arme et le cinéma un moyen de construire des nouvelles versions de l'histoire coloniale du point de vue des sujets colonisés.

APRÈS L'AFRIQUE, LA DIASPORA

Depuis l'Angola, l'Algérie et la Guinée, le support des films de Sarah Maldoror est aussi en marche, comme un montage analogique en phase avec l'histoire, la pellicule argentique et son lot d'industrie technique, marquant l'époque. L'argentique finira par vivre son dernier souffle, avec la marche du monde et l'évolution technologique. Plus tard la pixellisation à tout va de l'image, vidéographies en trames bizarres et nouvelles, prend acte sur les tournages de Guadeloupe, de Martinique, de nouveaux projets à partir de 1997. Les portraits documentaires des grands poètes, Aimé Césaire, Léon Gontran Damas, Edouard Glissant, sont des œuvres exceptionnellement sensibles, en conjonction avec l'humanisme si intense de Sarah Maldoror, toujours à la découverte de l'Autre au travers de ces grands hommes de lettres. Tout comme dans l'histoire, Sarah, après avoir reconnu ses origines africaines se tourne du côté des esclaves, de ceux qui ont été déracinés et déportés dans les Caraïbes et l'Amérique du Sud. Les noirs de la diaspora sont tous bien sûr (tout comme dans « *retour au pays natal* ») arrachés à l'Afrique et jetés en esclavage. On peut observer au cœur de ce monumental exercice, la marque profonde laissée par Césaire, - influencée par la poésie, initiée par le poète -, ciselant l'œuvre, le vécu de la cinéaste toujours en éveil militant, l'expérience et la sagesse de l'âge aidant, à l'affût de la moindre discrimination. Après ces voyages et ces rencontres littéraires, filmant la poésie, Sarah donne la voix à l'art. Elle se penche sur le travail des artistes plasticiens tels Vlady, Séraphine, Ana Mercedes Hoyos. Ses documentaires sont

23 <http://www.africanfilmny.org/BR/sarah-maldoror/>

des œuvres donnant à comprendre la passion habitant au plus profond les sentiments de Sarah Maldoror. C'est la passion pour l'art, la peinture, la sculpture qui ont toujours été les stimulants, lui permettant de s'engager sur ses projets de film. Aucun de ses films n'a été commencé sans une visite à un musée ou une galerie d'art, à un peintre ou un sculpteur.

L'œuvre de Sarah Maldoror est sans aucun doute hétérogène mais nous touche par sa grande puissance. Ses films sont à l'image de toutes les facettes de cette cinéaste au long de sa vie : combattante, opiniâtre, artiste et militante, caractère fondu en un bronze parfois austère, en une forte personnalité sans compromis avec l'adversité. Elle n'aura de cesse d'apporter son regard de femme parlant d'autres femmes noires, de se pencher sur l'histoire soulignant les graves conséquences du colonialisme. Ses narrations historiques qui s'expriment à travers ses films sont autant de versions parallèles et qui se confrontent aux versions officielles souvent écrites par des historiens étrangers au pays. Très peu de cinéastes africains ont parcouru et filmé autant de lieux, territoires africains à cette époque. La prise de conscience de Sarah à ce sujet se fait probablement au fur et à mesure qu'elle filme. Elle est un personnage hors du temps et de son temps, femme noire africaine et de la diaspora, artiste qui propose des œuvres d'avant-garde. Kuzca, en parlant du cinéma, fait par des africains affirme : « Le cinéma n'est pas seulement constitué de films comme l'Afrique n'est pas seulement un ensemble de représentations : la signification de ces mots inclut aussi des réalités ». La chercheuse nous rappelle que jusque de nos jours nous avons plus accès à des films « qui proposent un regard colonisant » et qui parlent pour l'Autre.

Sarah Maldoror ne souhaitait pas parler pour l'Autre et elle a pu proposer un nouveau regard sur le monde colonial et le monde africain. Sarah avertit également qu'il nous faut sans cesse nous méfier des images. L'auteure nous rappelle également l'importance de rendre les images, tout comme toute œuvre d'art, explicites. Or le didactisme est un mot qui colle à certains films de Sarah Maldoror par ce qu'elle cherche de par son engagement, de par son militantisme et esthétisme à informer et former le public. Sans aucun doute, Sarah a également contribué à créer des outils pour

la révolution culturelle et politique africaine. De ce fait, elle a pu constamment compter sur le soutien de financements issus de diverses parties du monde et de différents mouvements politiques de résistance et *résister* également à la censure, comme nous l'avons vu pour le film « Des Fusils pour Banta ». Les difficultés rencontrées par Sarah pour parfois produire ou financer le montage du film annonce également la situation financière vécue par les cinéastes africains de sa génération ou des générations qui les suivent. Rares sont les gouvernements nationaux des pays indépendants qui financent des films locaux et bon nombre de films et cinéastes africains ont déjà compté et comptent sur des financements extérieurs au continent, ce qui pose nouvellement le problème de la censure ou du contrôle des images par d'autres.

L'image est toujours un propos conventionnel, la transcription du réel, d'une vision ou d'une idée en code visible qui devient à son tour une manière de parler du monde et de l'habiter (Mbembe, 1996, p.143). En ce sens, Sarah Maldoror assume ses images, les fait parler, oscille entre fiction et réalité, observe des nouvelles performances, propose des images didactiques, construit des nouvelles représentations des corps noirs et transforme celles-ci en codes visibles affichant sans détour ses opinions.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 (éd. de travail folio 1996) p. 132. Apud Couro Niang Kane : « Aspects théâtraux des rites de possession dans les œuvres de Genet, Michel Leiris et P. Oyé Ndzie ». disponible sur : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1038>

BAYALA Laurentine. *Cinéma documentaire du nord et du sud : quel type de coopération ?* Consulter : <http://www.grecirea.net/textes/08TexteLaurentine.html>. Accès 10/02/2017.

BHABHA, Homi. K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila e outros. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CABEDOCHÉ Bertrand. Consulter : <https://>

gsara.tv/causes/lafrique-documentaire/. Accès, 03/01/217.

<https://www.questia.com/magazine/1G1-268602460/mathieu-kleyebe-abonnenc-foreword-to-guns-for-banta>

CARDOSO, Pedro. Interview avec Sarah Maldoror. Novo jornal de Angola. Novembre 2008. <http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/blog/monangambe-e-sambizanga-em-londres-com-sarah-maldoror-a-conversa>

CHRETIEN, Jean-Pierre e TRIAUD, Jean-Louis. Histoire d'Afrique. Les enjeux de la mémoire. Paris: Karthala, 1999.

DUBOIS, Régis. *Les Noirs dans le cinéma français : de Joséphine Baker à Omar Sy*. Ed. LettMotif, 246 p)

DULUQ, Sophie (2005). « Visages de femmes » au miroir du cinéma d'Afrique noire (des années 1960 aux années 1990) », *Clio*, numéro 6-1997, Femmes d'Afrique, mis en ligne le 10 janvier 2005. URL : <http://clio.revues.org/index380.html>.

FARGE, Arlette, « Le cinéma est la langue maternelle du XXe siècle ». In: *Cahiers du cinéma*, n° spécial « Le siècle du cinéma », novembre 2000, pp. 40-43.

FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo*. Salvador : EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009. p. 99-132.

FMS, Relatório secreto apresentado pelo Comité dos Nove ao Conselho de Ministros da OUA [Em linha], Casa

Comum, 24 de fevereiro 1964, p. 2, [Consult. 13 de maio 2014], Disponível na WWW em: <URL:

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04616.079.005#!4.LAGNY>, Michele. "O cinema como fonte de História".

In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto;

MARCHIVE Jean Pierre. *Entretien avec Baba HAMA Délégué général du FESPACO*, in *Cinemas d'Afrique* N°149 Octobre-Décembre 2002, Notre

Librairie.

MBEMBE, Achille. "La 'chose' et ses doubles dans la caricature camerounaise, in *Cahiers d'études africaines*. 1996. (141-142), XXXVI-1-2: 143-170.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papirus, 2005.

PIÇARRA, Maria do Carmo, CABECINHAS Rosa & CASTRO Teresa. *Imaginários Coloniais: Propaganda, Militância e "Resistência" no Cinema / Colonial Imaginaries: Propaganda, Militancy and "Resistance" in the Cinema Volume Editors* n.o 29 – junho 2015

PIÇARRA, Maria do Carmo, ANTÓNIO, Jorge (ORG.). Angola, o nascimento de uma

nação. Vol. 2 O cinema da libertação. Lisboa: Guerra & Paz, 2014. WHITE, Edmund, Jean Genet, Paris, Gallimard, 1993, p. 428.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Critica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac

Naify, 2006.

SITES CONSULTÉS:

<https://vimeo.com/26966681>

<http://africultures.com/entretien-dolivier-barlet-avec-sarah-maldoror-guadeloupe-2493/>

<http://www.humanite.fr/node/241065>. Accès, 03 janvier 2017.

<http://bidoun.org/articles/mathieu-kleyebe-abonnenc>

<http://www.buala.org/en/afroscreen/to-what-extent-was-sarah-maldoror-s-sambizanga-shaped-by-the-ideology-of-mpla>

<https://www.gasworks.org.uk/exhibitions/guns-for-banta/>

<https://www.tabakalera.eu/en/preface-des-fusils-pour-banta>