

Les micro-résistances décoloniales des images

Mémoire de fin d'études

Département image - promotion 2025

Juliette Gaudin

Tutrice : Claire Mathon

Remis le 10 juin 2025

Sous la direction de Katell Djian et Mathieu Giombini

Remerciements

Claire Mathon pour le temps offert à relire ces pages en construction, pour son intelligence du doute et dont les réflexions m'ont offert un terreau fertile de pensées et d'images.

Aliha Thalien, Chloé Mazlo, Sam Leter, Jean-Gabriel Périot pour m'avoir raconté un bout de leurs chemins. Imène Benlachtar et Rosalie Tenaillon.

Katell Djian et Mathieu Giombini pour leurs conseils aiguisés et leur accompagnement au cours de ces quatre années. Caroline San Martin, Barbara Turquier, Teresa Faucon, Stéphanie Pouech, Tania Press, Sarah Manigne, Lucille Waterlot, Olivier Kalonji, Pierre Sans, Antoine Plumet, Luis Peralta.

Toute l'équipe qui a rendu mon film de fin d'études possible, qui y a consacré toute son énergie et y a insufflé sa sensibilité. Lilas Roy, Yvan Buttaud-Gallot-Lavallée, Lucille Bernardis, l'équipe d'Akatij, Bergeline Laguerre, Bianca Bakaman. Lola Bernardis, Emma Chevaillier, Enzo Dubesset, Hélène Ferrarini, Théo Verzeroli, pour nous avoir accompagnés en pensées.

Les ami.es de la promotion David Lynch, le groupe D, Nicolas Urban, Anna Wajsbrot.

Pierre-Olivier Toulza, Sophie Bredier et les Ateliers de Paris 7, laboratoire filmique fondateur.

Mes parents, ma famille. Alice Jäger, pour ses relectures, son infinie sensibilité, son exigence de pensée, sa rigueur politique, pour avoir été pendant ces quatre années un refuge inébranlable, avec patience, et assurance.

*Combien il est difficile et combien ça prend du
temps d'être obligé de réinventer le stylo
chaque fois que vous voulez écrire un
message...*

Audre Lorde, *Sister Outsider*.

SOMMAIRE

Introduction	4
I. Revoir les territoires	9
1. Habiter les paysages	11
2. Perspectives et frontalité	20
3. D’où je parle : quand la caméra tient position	26
4. Pensées frontalières	31
II. Construire nos mémoires : corps colonisés et corps filmants	40
1. Poétique de l’opacité	41
2. Faire groupe	46
3. Qui filme ?	52
III. Que faire des “outils du maître” ? (Audre Lorde)	61
1. Détournement des esthétiques coloniales : dé-jouer et parader les esthétiques coloniales	61
2. Les images se pensent entre elles	74
3. Les pensées décoloniales au plateau	82
Conclusion	85
Filmographie	87
Bibliographie	89

Introduction

En mai 2023, Cindy Almeida de Brito, une comédienne du CNSAD¹, m'appelle pour réaliser la création vidéo de son spectacle de fin d'études au Conservatoire. Elle met conjointement en scène deux textes, *Pylade* de Pier Paolo Pasolini (1966) et *Rester Barbare* de Louisa Yousfi (2021). La pièce se propose comme une réécriture du théâtre classique au regard des théories décoloniales contemporaines. Une critique de l'institution au sein de l'institution. Notre but, travailler les formes conventionnelles du théâtre classique pour tenter de les détourner et de les subvertir. Pendant six semaines de création au plateau, en septembre et octobre 2023, à partir des propositions des quinze comédien.nes de la promotion sortante, nous cherchons les formes que la pièce peut prendre.

Alors que nous étions tous.tes vigilant.es, renseigné.es, ou concerné.es par les questions décoloniales, accompagné.es d'un bagage théorique solide, nous continuions de reproduire, malgré nous, des scènes convoquant des imaginaires coloniaux et racistes. Une partie de notre travail a alors été d'identifier, dans les scènes que nous aimions travailler, lesquelles relevaient de ces schémas narratifs ou comiques, et de les réécrire. Comment réinventer des formes profondément ancrées dans nos imaginaires façonnés par une société occidentale dont l'histoire des cinq derniers siècles² est jalonnée par l'appropriation de territoires étrangers ?

Dès lors s'est posée la question des outils. En tant que collaboratrice au plateau, créatrice vidéo au théâtre, chef.fe opératrice au cinéma, il me manquait des clés pour accompagner ces questionnements. Le métier de chef.fe opérateur.ice offrant l'espace de donner forme cinématographique à des intentions narratives, sensibles, alors nos outils devraient nous permettre de répondre à ces besoins. A quels endroits et comment pouvons-nous, dans la manière dont nous éclairons, cadrons les histoires sur lesquelles nous travaillons, dans les dialogues que nous entretenons avec les réalisateur.ices, construire des images dans une démarche décoloniale ? Quelles sont les limites de notre travail face à ces enjeux ?

¹Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique

²Les premières colonisations françaises commencent en 1534 avec la conquête des territoires nord-américains, le Canada, l'Arcadie, la Louisiane, les territoires des Antilles, Martinique, Guadeloupe, et de l'océan Indien, Maurice et La Réunion.

Dans les différentes formes qu’ont pu prendre les campagnes impérialistes et leurs effets historiques sur les modes de pensée occidentaux, les images ont été mises au service du discours colonial justifiant l’impérialisme et ses conséquences. Le cinéma a pu parfois servir d’agent à cette entreprise coloniale en cultivant son imaginaire comme le décrit Gérard Wajcman : “la conquête de l’Ouest s’est aussi réalisée par le regard. L’importance du cinéma aux Etats-Unis en témoigne, et l’invention, américaine, du travelling, n’est au fond que l’avancée du regard à la vitesse du chariot des pionniers en route vers le Wild West”³. Il me semble important de mener une réflexion de directrice de la photographie sur le regard que l’on construit, pour fabriquer des images sans apposer un regard dominant ou engendrer des rapports de pouvoir dans un imaginaire culturel commun, car comme le décrit l’auteur Raphaël Jaudon citant Sylvie Rollet ci-dessous, les images peuvent être, par leur constitution, porteuse d’un positionnement politique :

“Pour le dire avec Sylvie Rollet, commentant un extrait du film *Images du monde et Inscription de la guerre (Bilder der Welt und Inschrift des Kriegen)*, H. Farocki, 1988), il est des situations dans lesquelles « le regard [...] indique, en creux, le lieu du pouvoir ». C’est la raison pour laquelle la pensée politique ne peut que gagner à se rendre attentive aux images, qui figurent la domination en même temps qu’elles la produisent.”⁴

Si la pensée politique s’est beaucoup intéressée aux images, il m’apparaît plus rare que les images s’intéressent à la pensée politique. Or, par les mondes qu’elles ouvrent et agencent, elles construisent des espaces à investir. La fabrication d’un film, du monde qu’il propose, répond à l’impulsion de la mise-en-scène et il me semble que la place de cheffe opératrice est une place pivot dans la fabrication de cet imaginaire. Selon Gérard Leblanc, “faire politiquement un film, c’est transférer la valeur politique sur le faire, donc sur ce qui ne se voit pas nécessairement dans le résultat final.”⁵ En plus de ce que figurent les images elles-mêmes, nous nous interrogerons sur leurs conditions d’existence. Cette question du lien entre la fabrication des images et leur récit, le réalisateur Jean-Gabriel Périot la développe dans la préface de l’ouvrage *Des peuples et des films* :

³WAJCMAN Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l’intime*, Verdier, 2004.

⁴JAUDON Raphaël, *Politiques du cinéma. Pour une lecture de l’engagement des films*, Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI, 2017.

⁵*ibid.*

“Il faut renoncer à se demander, comme on est porté à le faire constamment, de quoi *traite* un film ou, pire, de quoi il “parle”, quel en est l’objet ou le sujet. Ce n’est pas ainsi que les choses se passent, un film est fait en premier lieu de ce qui le traverse, des opérations qui lui donnent forme et consistance.”⁶

Nous nous pencherons sur la question de la place du/de la chef.fe opérateur.ice, porteur.euse du regard de la mise-en-scène, centrale dans le processus de fabrication des images, et nous analyserons la façon dont, dans leur construction même, celles-ci peuvent présenter des micro-résistances décoloniales et façonner ainsi des contre-récits. Pour le dire avec bell hooks :

“Il s’agit aussi de transformer l’image, d’en créer d’autres, de nous demander quelles images suscitent la subversion, proposent autre chose avec un recul critique, transforment nos visions du monde et nous éloignent de la pensée binaire sur le bien et le mal. Faire une place à l’image transgressive, à la vision rebelle proscrite, est essentiel pour tout projet visant à créer les conditions d’une transformation. Et, même dans ce cadre, les avancées sont limitées si nous faisons évoluer les images sans changer les paradigmes, les perspectives, les façons de voir.”⁷

Comme le décrit l’auteurice dans cet extrait de son ouvrage *Regards oppositionnels, se défaire des représentations dominantes*, une fois les mécanismes coloniaux et racistes pointés du doigt, se pose la question du déploiement d’autres systèmes de représentation. Cette recherche se propose d’être une exploration de micro-résistances mises en place dans la fabrication des films, à la fois dans leur fabrication et dans leur figuration. Pour tenter de répondre à cela, nous explorerons plusieurs stratégies décoloniales mises en place dans les films du corpus à travers la manière dont sont agencés les personnages dans les espaces qu’ils traversent, la construction des lieux des films, le placement de la caméra, sa hauteur, les choix de lumière, d’exposition et de couleurs, et dans l’agencement du plateau.

J’ai choisi d’étudier cette question à travers la notion de “micro-résistances” et ainsi de mener, comme une enquête, une exploration à travers certains films, pour récolter des idées d’images qui incarneraient cinématographiquement des enjeux soulevés par les pensées décoloniales. Si j’utilise le terme de “micro-résistances”, c’est pour désigner précisément la manière dont certains paramètres du travail de l’image, à l’intérieur même du système filmique, permettent de figurer un contre-récit décolonial. Cette démarche de glanage me semble la plus apte à conserver la singularité de chacune des démarches

⁶PERIOT Jean-Gabriel, préface de l’ouvrage de BROSSAT Alain, *Des peuples et des films*, Rouge-Profond, 2020, p.16.

⁷HOOKS bell, *Regards oppositionnels, se défaire des représentations dominantes*, Pavot, 2025.

évoquées, pour éviter de construire un systémisme ; car j'ai la sensation que c'est par leur capacité même à se situer en dehors des systèmes schématiques et à ne faire sens qu'intégrées dans chacun des films qu'elles construisent, que certaines images pourraient se placer dans un paradigme décolonial.

Le terme "décolonial" est ici entendu comme la remise en cause des matrices hiérarchiques raciales, sexuelles et épistémiques propres aux systèmes de dominations mis en place pendant les périodes de colonisation. Cette école de pensée née en Amérique Latine dans les mots du penseur péruvien Aníbal Quijano et de l'intellectuel argentin Enrique Dussel dès les années 1960, se défait du postcolonialisme en ce qu'elle s'attache à penser les schémas intégrés, la manière dont la colonisation a investi nos imaginaires, nos relations interpersonnelles, nos dynamiques de pouvoir, là où le postcolonialisme se concentre davantage sur les enjeux économiques et géopolitiques persistants après les guerres de décolonisations dans les territoires anciennement colonisés. Ce qui m'intéresse dans la décolonialité, c'est la manière dont elle réarrange les codes du cinéma dominant grâce aux outils même du cinéma : organisation de la temporalité et de l'espace du film, choix d'images, de découpage, de lumière, de ce qu'on donne à voir et laisse hors-champ, de ce qu'on donne à entendre et du parcours d'écoute.

J'ai choisi d'ancrer mon exploration dans des films réalisés dans des pays traversés par l'histoire des colonisations de manière très différentes - Sénégal, Liban, Algérie, Etats-Unis, France -, accompagnée par l'idée que la colonialité, cette "survivance [...]" qui conditionne nos manières de connaître, d'appréhender et de sentir"⁸ répond, elle, à une logique systémique et construit des mécanismes reproductibles au travers des différentes colonisations. Quelque soit le genre cinématographique, le pays de production, la nationalité du/de la réalisateur.ice ou des personnes filmées, nous analyserons particulièrement les films dont les choix relevant du/de la directeur.ice de la photographie - hauteur de caméra, focales, diaphragme, espace colorimétrique, courbes de contraste, choix de lumière - ont un impact dans le récit décolonial du film. Par le biais d'entretiens, nous interrogerons comment certain.es films ont été pensés dans leur fabrication, en préparation et au plateau.

⁸GÓMEZ Pedro Pablo, VÁSQUEZ Angélica González et ZACARIAS Gabriel Ferreira, « Esthétique décoloniale » Entretien avec Pedro Pablo Gómez, *Marges* n°23, 2016, p. 102-110.

Pour répondre à cette question de ce qui peut constituer, à l'endroit de la direction de la photographie, des processus décoloniaux de fabrication des images, nous explorerons d'abord comment peuvent s'articuler un personnage ou un collectif et l'espace dans lequel il évolue. Nous analyserons les films de Sarah Maldoror, Alice Diop, et convoquerons les photographies de Zoe Leonard et Yto Barrata pour analyser comment l'espace se construit à travers les questions de perspective, de frontalité des cadres, de positionnement de la caméra. Nous tisserons également les concepts de pensées frontalières forgées par Gloria Anzaldúa et Walter Dignolo, qui repensent les frontières comme espaces à investir, avec les films de Marie Losier et Till Roeskens.

Puis nous chercherons comment se construisent nos mémoires à travers l'interaction entre corps filmés et corps filmant. Les films de Julie Dash, de Stan Lathan et les photographies de Zanele Muholi nous amèneront à explorer comment filmer un groupe pour construire un collectif, comment utiliser nos outils calibrés sur des peaux blanches pour filmer des peaux non-blanches, et comment aborder l'interaction entre personne filmée et cadreur.se.

Enfin, nous questionnerons plus précisément les outils du.de la directeur.ice de la photographie, nous nous pencherons notamment sur la façon dont s'agencent visible et invisible dans la construction d'une image, portés par la pensée d'Edouard Glissant. Nous aborderons l'usage des images de références, comment les convoquer et les remettre en contexte. Nous explorerons dans un dernier temps la notion d'interdépendance entre les membres d'une équipe, l'influence que cela peut avoir sur le film, à travers notamment les dialogues autour des références mobilisées pour fabriquer la fiction.

Au-delà des structures narratives, des récits sur lesquels reposent les films, est-ce que la fabrication d'images accompagnée par les pensées décoloniales peut investir les récits d'une dimension politique, par leur reconfiguration du sensible ?

I. Revoir les territoires

Les colonisations sont des histoires de conquêtes, d'appropriations de territoires étrangers par des puissances impériales. Ces conquêtes ont été accompagnées par le développement d'une véritable vision du monde, dans la philosophie, les sciences naturelles, les sciences humaines et les arts, visant à donner sens, voire à glorifier la démarche conquérante des puissances occidentales impériales. Les imaginaires qu'ont construits ces puissances ont accompagné ce mouvement de conquête par plusieurs figures esthétiques qui ont reconfiguré notre rapport au paysage. Natacha Pfeiffer décrit par exemple la figure du travelling dans son imbrication avec l'histoire de la conquête des Etats-Unis :

“Lorsque Mottet notait que la multiplication des images que connut le XIX^{ème} siècle avait permis d'observer le paysage américain “sans s'arrêter”, il ne pensait probablement pas si bien dire. Le mouvement est la condition même de ce nouveau paysage. Ce n'est donc pas la *wilderness* qui est simplement devenue paysage, c'est le paysage lui-même qui est réinventé dans cette conquête. Ce dont Turner témoigne, ce qu'il construit à même son texte, c'est l'institution d'un nouveau cadre, d'un nouveau paysage et donc d'une nouvelle histoire.”⁹

Parmi ces nouvelles conception du paysage, l'image de la terre vierge, *terra nullius*, propre à être conquise et cultivée, a été une figure esthétique reprise de nombreuses fois dans les tableaux de l'histoire occidentale, puis dans l'histoire du cinéma. Cette mise-en-scène de l'absence, de la nature sauvage et inhabitée, idéale à la justification morale occidentale de la conquête, est le point de départ de cette réflexion sur l'agencement pictural des territoires.

⁹PFEIFFER Natacha, *Au bord des images, pour une philosophie du cadre*, Mimésis, 2023.



*View from Mount Holyoke, Northampton, Massachusetts,
after a Thunderstorm*, Thomas Cole, 1836.



The New World, Terrence Mallick, 2005.

Sur ces deux images que presque deux cent ans séparent, plusieurs figures se retrouvent avec en premier lieu un sentiment de surplomb du paysage. Dans le tableau de Thomas Cole¹⁰, une amorce de feuillage évoque la sensation de découverte, d'arrivée, certainement après un long et difficile périple figuré à la gauche de l'image par un ciel gris tempétueux et un arbre au tronc et aux racines inhospitalières au milieu d'un chemin escarpé. De gauche à droite, le tableau nous amène ensuite à un ciel doré et dégagé qui laisse percevoir un paysage à la topologie bien plus organisée et paisible : fleuve calme, champs ordonnés et vue dégagée permettant à qui arpenterait ce territoire de voir arriver au loin la suite du chemin et ses potentiels dangers, et donc de les anticiper. Le plan du film de Terrence Mallick reprend ces codes, la lumière rasante d'un lever de soleil, les champs paisibles et inoccupés en apparence, une caméra volant au-dessus d'un fleuve sans remous dont la

¹⁰ Peintre américain du XIXème siècle, considéré comme le fondateur de l'Hudson River School.

trajectoire est prévisible par le point de vue de la caméra : on sait où on va, on voit qu'aucun obstacle ne nous arrêtera. Ces deux exemples me semblent illustrer assez justement l'idée selon laquelle les peuples colonisateurs ont, dès l'arrivée de Christophe Colomb aux Antilles, tenté de retrouver, sur les territoires colonisés, des sensations familières, appréhendables, comme le décrit le chercheur Samir Boumediene :

“Le journal de Colomb laisse deviner comment, semaine après semaine, le regard de l'amiral troque peu à peu le souvenir des choses d'Europe contre les images assimilées aux Antilles. Avec l'habitude, dans le temps du quotidien, l'étrange devient insensiblement familier. Mais comment se défaire de ses habitudes ?”¹¹

Comment, par des choix de cadres, de lumière, les images peuvent permettre d'affirmer un autre rapport à l'espace que celui déployé lors des colonisations, qui par son façonnement depuis de nombreuses années et par son hégémonie¹² nous semble aujourd'hui familier ?

1. Habiter les paysages

“Comment un paysage, une image, [...] a pu devenir un outil de pouvoir, et dans le contexte de la colonisation, affirmer la répartition de l'espace dans une logique de dépossession et d'appropriation ?” se demande Etienne de France dans l'article collectif “D'une tentative de déconstruction du paysage à un entrecroisement d'enseignements”¹³. Pour ramener cette question à celle du cinéma et de la construction d'une image, comment l'interaction entre un personnage et son environnement peut construire un espace filmique porteur de récit ?

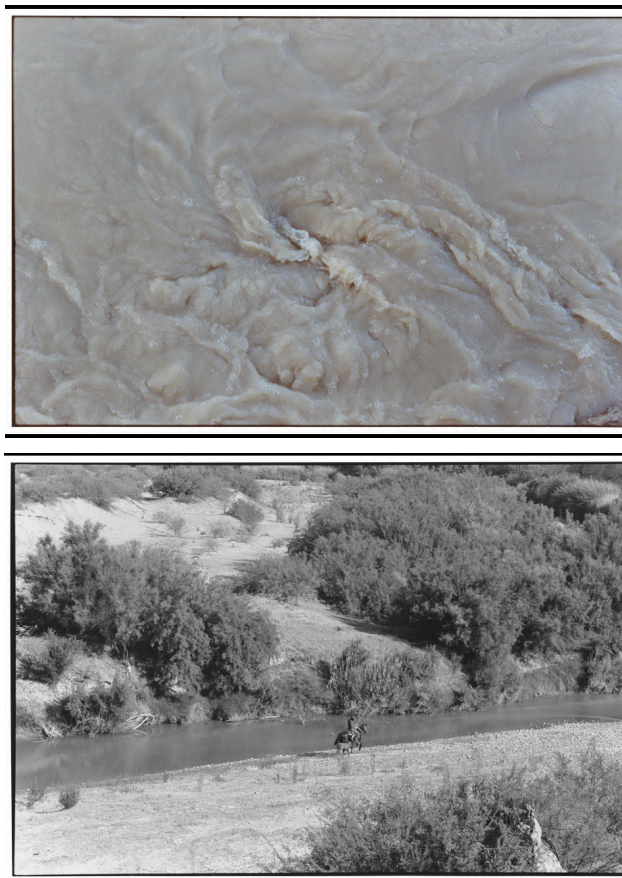
Ces questions ont trouvé un écho pour moi face au travail de la photographe Zoe Leonard et à travers sa série *Al rio / To the river*, exposée en 2022 au Musée d'Art Moderne de Paris. La photographe a parcouru pendant plusieurs mois les rives du fleuve qui trace la frontière entre les Etats-Unis et le Mexique. Frontière représentée à maintes reprises dans les westerns hollywoodiens, comme dans *Rio Grande* de John Ford (1950). Zoe Leonard photographie ce même fleuve, des années plus tard, dans toute la complexité de ce qu'il incarne. Elle s'attache à mettre en images les fluctuations de ses rives, ses crues,

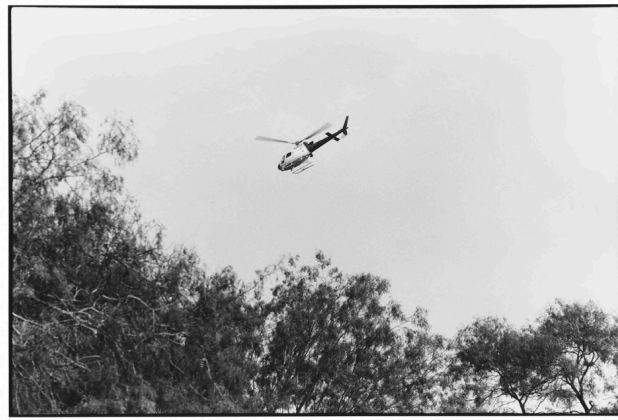
¹¹BOUMEDIENE Samir, *La colonisation du savoir*, Les mondes à faire, 2016, p.474.

¹² Le terme d'“hégémonie” est entendu ici dans l'acception d'“hégémonie culturelle” formulée par Antonio Gramsci dans ses *Cahiers de prison* (Gallimard, 1948).

¹³BRENEZ Nicole, LARCHER Jonathan, PAISTIK Alo, SIKU Skaya, *Film X Autochthonous Struggles Today*, “Of an attempt to deconstruct landscape to a weaving of teachings”, p. 231, traduction personnelle.

l'évolution de ses écosystèmes. Dans une photo de la surface de l'eau, elle s'attarde sur l'effet d'un courant qui traverse le fleuve, s'intéresse à son mouvement propre et lui donne une existence sensorielle. Son travail de cadre permet aussi de mettre en relation le fleuve avec les personnes qui l'habitent. Grande profondeur de champ, sans horizon figuré, il n'y a que très peu, dans cette série, de séparation entre les figures et les fonds, entre les personnages et les espaces qu'ils traversent, contrairement à la tradition occidentale de la perspective, et contrairement aux figurations du *Rio Grande* de John Ford. Dans les photographies de Zoe Leonard, la présence humaine occupe au cadre une proportion assez restreinte de l'image. C'est au milieu d'un paysage que l'on découvre un homme à cheval, proportionnellement bien moins important que la végétation qui l'entoure et aligné sur le même plan que le fleuve qu'il longe. Sur une autre photo, un hélicoptère, allégorie de la présence humaine, n'apparaît pas beaucoup plus lointain que les arbres qu'il survole, et semble entouré d'un ciel gris, comme une chape qui recouvre le territoire.





Al rio / To the river de Zoe Leonard

Dans le film de Ford, le fleuve est l'allégorie d'une frontière politique, que les Apaches traversent pour se réfugier et échapper à la loi américaine, il est une métaphore de cette limite morale. A l'image, ce fleuve n'existe pas pour lui-même, il est toujours mis en relation avec les personnages leaders de l'intrigue, métaphore esthétique d'un problème narratif.



Rio Grande, John Ford, 1950

La comparaison entre les photos de Zoe Leonard et le film de John Ford m'apparaît particulièrement intéressante autour de d'une figure, celle de l'homme à cheval qui parcourt les rives du fleuve. Dans le film de John Ford, la caméra est toujours derrière les personnages à cheval. Ceux-ci occupent une bien plus grande partie du cadre que dans les photographies de Zoe Leonard. Dans les deux images ci-dessus, c'est environ un tiers du cadre qui est occupée par la figure humaine, toujours située au premier plan. Dans la première image, ce sont les trois hommes, dans la seconde, la colonne de cavaliers accompagnée du nuage de poussière qu'elle soulève. La caméra est toujours dans leur dos. Les hommes à cheval sont la figure qui guide le regard pour ensuite arriver au paysage ; dans le parcours de l'œil, on les voit avant de regarder le paysage qui se tient derrière eux, en toile de fond.

Je trouve intéressant de voir comment ces choix de cadre, de focales - les images du film de John Ford tournées avec des focales plus longues que ne sont prises les photographies de Zoe Leonard, renforçant alors par réduction de l'angle de champ la présence des corps qui occupent le cadre - et la répartition dans l'espace des figures humaines ont une influence forte sur les sensations dégagées par ces images. Dans le film de Ford, les figures humaines dirigent le regard, elles sont motrices de la construction des images et de leur mouvement. Ce sont ces hommes qui nous amènent vers le paysage, et le paysage ne semble avoir d'existence qu'à travers le regard de l'homme. Dans la série de Leonard, les figures humaines font partie du récit, mais n'en sont pas le point central, elles se posent comme élément de l'espace et du récit parmi d'autres, souvent non-humains. Ces photographies construisent alors un récit où le territoire mis en image porte une singularité qui lui est propre, où la figure humaine est un élément qui le compose, parmi d'autres.

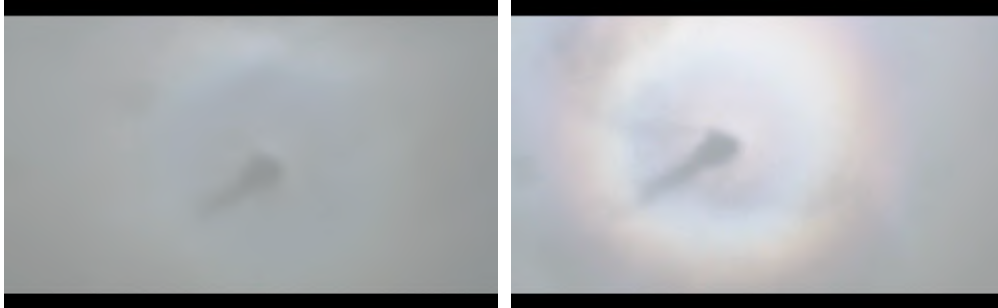
Dans une autre des photographies de Zoe Leonard de cette même série *Al río / To the river*, une autre figure m'intéresse particulièrement, celle de l'hélicoptère qui surplombe le fleuve. Elle me semble faire écho à une linogravure, *Piétons incommodés par le passage des avions*, présentée au Mucem dans l'exposition « Une autre histoire du monde » en 2024, qui s'attachait à présenter une histoire de l'art dans une perspective déseurocentrée.



Dans les deux cas, dans la linogravure et dans la photographie de l'hélicoptère de Zoe Leonard, l'image est prise ou figurée à hauteur humaine. On semble regarder l'avion, l'hélicoptère, survoler le territoire où l'on se tiendrait, comme épiés par les personnes qui s'y trouvent, surplombés d'une présence contrôlante.

Ces images du régime de la surveillance font particulièrement écho aux vues aériennes, visions d'arrivée sur un territoire, dialectique coloniale d'invasion d'un territoire par excellence, dans lesquelles ce dernier semble petit, presque de l'ordre de la maquette dont on peut en voir un exemple dans *Braguino* de Clément Cogitore (2017). Dans une des premières séquences du film, on aperçoit une image qui sort petit à petit de son abstraction - sorte de mer blanche laiteuse - pour laisser apparaître l'ombre de l'hélicoptère qui transporte le réalisateur français jusqu'à un petit village de la taïga sibérienne. L'ombre de l'appareil se reporte de nuage en nuage puis sur l'étendue de forêt en dessous de lui. En quelques minutes, c'est une dialectique de la colonisation qui se déploie, trajet narratif de l'étranger qui arrive sur un territoire inconnu, confirmée ensuite par la rencontre avec la famille que le cinéaste suivra au long du film qui reproduit très littéralement les figurations

du mythe du “bon sauvage” : personnages épiés longuement à travers le hublot surplombant de l’hélicoptère, filmés en très longue focale, présentés comme sales - des insectes leur tournent autour - fixant la caméra comme un objet inconnu venu du futur, les renvoyant à l’archaïsme que leur prête le réalisateur.



Images du début de *Braguino* de Clément Cogitore



Ces deux exemples de la vue aérienne et de l’homme à cheval face au paysage résonnent particulièrement avec la question que posait Etienne de France en introduction : “comment un paysage, une image [...] a pu devenir un outil de pouvoir, et dans le contexte de la colonisation, affirmer la répartition de l’espace dans une logique de dépossession et d’appropriation ?”, il semble à travers ces quelques images que la proportion entre paysage, figure humaine et les choix de focale qui inscrivent différemment le personnage dans ce territoire en sont des paramètres majeurs.

A travers cet enjeu de filmer les paysages, d’incarner l’interaction entre eux et les personnages qui les habitent et ce que cela crée comme récit, se pose aussi la question de la lumière. Dans *La Sagesse du chef-opérateur*, Philippe Rousselot écrit :

« Tout paysage répond à une attente. Entre carte postale, brochure de vacances, et souvenir d'enfance. Les grands espaces américains

s'écarter de chaque côté d'une route rectiligne et infinie qui les segmente en gauche et en droite, dans l'étonnement que l'homme ait pu y marquer son empreinte. Le paysage français tranche le ciel d'un clocher de village dans l'espace incurvé entre deux collines. Chacun y reconnaît son origine, sa petite chanson : Charles Trénet pour l'un, Pasty Cline pour l'autre.

Mais que l'on filme l'un comme on filmerait l'autre, la route droite au milieu du désert français, ou l'Irlande sous un soleil du Midi, et on se retrouve dans des paysages inconnus, que même le cinéma de science fiction ignore [...].»¹⁴

Pendant la préparation de mon film de fin d'études et à Maripasoula pendant le tournage, je me questionnais constamment sur la façon de filmer les rives du Maroni. Le fleuve est un élément central de mon récit, le fil qui guide la narration.

J'ai grandi près d'un autre fleuve, la Loire, que Thibaut Cuisset a su mettre en images de manière très sensible dans une de ses séries de photographies. En cherchant pourquoi ces images me touchaient plus que d'autres et me provoquaient des sensations familières, j'ai trouvé que le temps nuageux y était pour beaucoup. Le ciel gris n'offre que peu de brillances à l'eau, réduit la force des ombres, et libère les couleurs de la végétation et du fleuve. Contrairement à la tradition romantique du paysage, aucune lumière dramatisante ici, aucun soleil qui ne perce des nuages denses, pas de crépuscule sanglant ; alors les nuances des arbres et des courants peuvent s'épanouir pleinement, en réponse à celles des nuages.



¹⁴ROUSSELOT Philippe, *La sagesse du chef-opérateur*, Ed. du 81, 2013.



Loire, Thibaut Cuisset

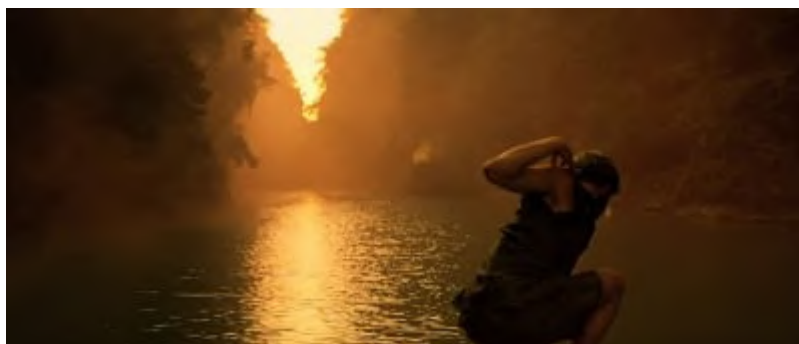
A Maripasoula, pour filmer le Maroni, j'ai tenté de réutiliser cette technique du ciel gris, pour laisser au Maroni ses nuances propres. Privilège du temps long, nous avons pu attendre une matinée nuageuse pour filmer la séquence où Bergeline s'apprête à partir en pirogue et se retrouve face à ce fleuve.

J'ai également pris le temps d'observer les rives du Maroni à toutes les heures. Le matin à l'aube et le soir au crépuscule, laps de temps très courts puisque Maripasoula est proche de l'équateur, j'avais la sensation de retrouver l'imaginaire colonial des rives d'un fleuve amazonien que je cherchais à éviter.



Une autre contrainte face à ce fleuve était de ne pas reproduire une esthétique du paysage où tout est embrassable d'un regard, en un plan, qui ne faisait pas particulièrement sens par rapport au film. Je voulais prendre le contre-pied de cette esthétique et c'est pourquoi les travellings sur le fleuve, figure coloniale par excellence, ont été tournés à la tombée de la nuit, au moment où l'on frôle les limites de la perception, juste avant de ne plus voir.

Ces stratégies filmiques me permettaient aussi de prendre le contrepied des esthétiques coloniales, où les terres des espaces colonisés sont présentées comme des terres vierges. Dans ce cadre, les fleuves prennent souvent des allures de fleuve du Paradis ou des Enfers, dans la tradition occidentale de l'iconographie gréco-romaine du Styx et biblique de l'Eden.



Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979

Si, par la manière dont s'agencent les personnages avec les décors dans lesquels ils sont placés, les images figurent une manière d'habiter les territoires, la question de la perspective et de ce vers quoi se dirige, ce à quoi fait face ou de quoi se détourne un

personnage, me semble une question importante pour continuer d'explorer les dialectiques décoloniales des paysages.

2. Perspectives et frontalité

“Pour montrer que l'ordre du monde ne peut se révéler qu'à partir d'un point de vue souverain, les moralistes du XVII^e siècle ont eu recours au modèle de la perspective. “Il n'y a qu'un point indivisible qui soit le véritable lieu pour voir un tableau, les autres sont trop près, trop loin, trop haut ou trop bas”. La perspective l'assigne dans l'art de la peinture. Mais, dans la vérité et dans la morale, qui l'assignera ?”¹⁵

En Italie, au XV^e siècle, Brunelleschi forge la perspective dite “centrale”, basée sur un point de vue unique et la représentation sur une surface en deux dimensions d'un espace en trois dimensions. Cette perspective centrale reflète une nouvelle sensibilité au monde propre à la Renaissance, permet de penser l'espace en termes de cohérence, de mesurabilité. Accompagnés par Alberti, les penseurs italiens de la perspective centrale (Piero della Francesca, Paolo Uccello, Fra Luca Pacioli) mettent pour la première fois en jeu les notions de “ligne d'horizon” et de “point de fuite”. Dans *La perspective en jeu*, Philippe Comar écrit :

“Toute image - même fondée géométriquement - transforme les choses, elle en privilégie certains aspects. Par ce choix, l'auteur de l'image nous révèle sa vision du monde, la façon dont il envisage de le faire voir, la place qu'il s'est lui-même attribuée par rapport à cet espace qu'il construit : place théorique et volontairement neutre lorsque le point de vue est rejeté à l'infini, comme dans les perspectives cavalières, place physique et déterminante lorsque le point de vue est fixé comme dans la perspective centrale, place cachée dans les anamorphoses ou bien encore place mouvante dans les rabattements... De sorte que sous l'histoire apparente d'une image, il y a d'abord cette manière de mettre en scène l'espace : le choix d'une perspective qui a pour objet de rendre intelligible le monde visible, et qui loin de n'être qu'un facteur de style, est le moyen par lequel un peintre, plus généralement une époque de l'histoire, voire une civilisation entière, parviennent à fixer les rapports de l'homme avec ce qui l'entoure. Choisir une perspective suppose une véritable philosophie de l'espace. Une image ne représente pas seulement le monde, elle dévoile la conception qu'on en a.”¹⁶

¹⁵ PASCAL Blaise, *Pensées*, Gallimard, 2020 [1670].

¹⁶ COMAR Philippe, *La perspective en jeu*, Les dessous de l'image, 1992.

Cette perspective centrale est le fondement même de nos outils, caméras et optiques, et retranscrire la profondeur d'un espace par des jeux de contraste en lumière, une notion constamment abordée pendant nos études. Quelles autres figurations de la perspective sont possibles à partir de nos outils, pour développer des imaginaires qui répondraient à d'autres figurations de l'espace que la perspective centrale occidentale ?

Dans *Sambizanga* de Sarah Maldoror, Maria, un des personnages principaux du film, entreprend un long périple pour rejoindre Domingos, son compagnon indépendantiste emprisonné par les forces armées. Dans un plan qui s'étend, tourné en très longue focale, Maria entreprend une grande marche pour rejoindre Domingos dans la prison de Luanda où il est enfermé. Par l'usage de la longue focale, Maria semble marcher sur place. Au bout de la route, l'horizon se confond avec le ciel et alors l'horizon apparaît mouvant, presque liquide. Ici, Sarah Maldoror conserve un horizon dans son image mais ne lui donne pas de matérialité, elle l'abstrait, et par l'usage de la longue focale, figure la vanité de la quête de son personnage.



Sambizanga, Sarah Maldoror, 1972

Une autre alternative à cette perspective centrale est la “perspective parallèle”, sans point de fuite, ni horizon. C’est une réponse possible, largement employée dans certaines estampes japonaises par exemple, ou comme dans les photographies de Zoe Leonard précédemment évoquées. La photographe franco-marocaine Yto Barrada propose une forme de cette conception de la perspective. Dans sa série « Le Détroit », photographiée à Gibraltar, elle met en scène des personnes en exil et choisit d’annuler la perspective. Tous

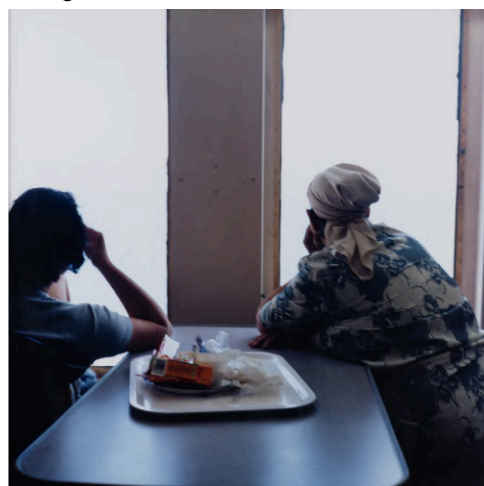
les personnages de cette série semblent percuter le fond de l'image, qu'elle soit bitume, panneau publicitaire, ou horizon brumeux.



Corniche, 1999-2000, Paris, centre national des arts plastiques



Caisson lumineux - lieu de transit, Tanger, 2003, collection départementale d'art contemporain du conseil général de la Seine Saint-Denis



Ces multiples rapports à la perspectives, qui s'éloignent de la perspective centrale évoquée plus haut permettent une "restructuration du sensible" comme l'évoque Jacques Rancière dans *Le travail des images* :

"ce qui caractérise les révolutions, par exemple en France en 1789, 1830 ou 1848, c'est une réorganisation du champ du visible : il y avait un champ du visible qui était organisé par l'ordre hiérarchique, par la majesté, organisé depuis sa perspective comme depuis une loge royale dans un théâtre. Et puis il s'est créé une scène du peuple sur laquelle les attributs de la majesté royale avaient été dénudés de leur valeur symbolique et toute une organisation du monde visible avait disparu avec eux. J'ai rappelé que le pouvoir révolutionnaire du peuple n'est pas simplement le pouvoir des gens qui descendent dans la rue avec des armes, mais qu'il est la restructuration d'un univers sensible et visible : des choses qui n'étaient pas pensables deviennent pensables parce que l'ordre du visible peut être transformé - est complètement changé. Donc je suis d'accord avec la notion de "matrice scénographique" parce que, pour moi, ce qui est important dans l'idée de scène, c'est l'idée qu'une scène construit une visibilité"¹⁷

Faisant écho à cette idée de scène et de visibilité, Eva Doumbia, dramaturge et metteuse en scène, écrit dans l'ouvrage collectif *Décolonisons les arts* : "Au fur et à mesure de mon expérience, j'ai compris que la scénographie frontale dans le spectacle vivant est liée à une culture de la domination, et à une conception élitiste de l'art"¹⁸. J'ai la sensation qu'à l'inverse du théâtre, le cinéma n'a pas tant construit sa domination par sa frontalité que par sa capacité à se faire oublier en tant que médium, au moins dans son histoire récente.

Prenant le contre-pied de cette esthétique dominante, jouer d'un certain rapport à la frontalité est une stratégie qui a été utilisée par certain.es artistes dans une perspective décoloniale. C'est le cas par exemple dans le film *À mon âge je me cache encore pour fumer* de Rayhana Obermeyer, qui décide d'utiliser cette tradition de la frontalité contre elle-même. Le film d'Obermeyer est un huis-clos dans un hammam, en Algérie, en 1995, pendant la décennie noire ; le hammam comme espace non-mixte, n'est occupé que par des femmes. Le film est adapté d'une pièce de théâtre du même nom, mise en scène par Obermeyer elle-même, qui a choisi avec son équipe de rendre à l'image la frontalité du

¹⁷ RANCIERE Jacques, *Le travail des images, Conversation avec Andrea Soto Calderón*, Les presses du réel 2019, p.46.

¹⁸ DOUMBIA Eva, « Affaires de lion ou même de gazelles », *Décolonisons les arts*, Ouvrage collectif, Eva Doumbia, p. 33

dispositif théâtral. Les personnages sont mis en scène, et cela se voit. Si la critique a beaucoup reproché sa trop grande théâtralité à ce film, elle se revendique au contraire en réponse à l'esthétique du "trou de la serrure", concept déployé par l'autrice Louisa Yousfi dans *Rester barbare*¹⁹ qui, partant de l'analyse des textes du groupe PNL, développe :

"Pour faire bander les Blancs, il faut leur faire croire qu'ils regardent à travers le judas d'une porte d'HLM, qu'ils ont accès à une intimité volée. Ils y surprendraient alors ce lascar qu'ils craignent tant en flagrant délit de vulnérabilité. Du haut de leur bienveillance, ils lui pardonnerait de leur faire si peur quand il leur arrive de le croiser dans la rue. Ils le trouveraient même plutôt attachant."²⁰

À mon âge je me cache encore pour fumer joue de la même dialectique, et la frontalité des cadres y est pour beaucoup. En pénétrant dans ce hammam, faire figurer le dispositif qu'est la caméra par la frontalité des cadres est une manière de ne pas reproduire cette esthétique du *trou de la serrure* : regardez ce qui se passe derrière ces murs, dans cette intimité cachée. A l'inverse, Obermeyer ouvre le hammam et le rend scénique, métaphore, mise en scène qui s'assume comme telle. Cette frontalité des cadres permet aussi d'accompagner la façon dont les corps de ces femmes sont filmés, parfois nus, mais jamais sexualisés ni objectifiés, les personnages semblant presque choisir de se mettre en scène. Le film enchaîne les tableaux et, par la monstration du médium, échappe ainsi aux dialectiques orientalistes.



À mon âge je me cache encore pour fumer de Rayhana Obermeyer, 2016

¹⁹ YOUSFI Louisa, *Rester Barbare*, Ed. La Fabrique, 2021.

²⁰ *ibid.*

La question de l'agencement entre les personnages et les décors qu'ils habitent a traversé mon film de fin d'études. Dans la suite de la réflexion d'Eva Doumbia, j'ai tenté de faire figurer une certaine forme de frontalité dans la manière de filmer les lieux : le fleuve, la maison de la mère. Dans une des dernières séquences du film, Bianca se retrouve encadrée par la structure du carbet où elle se trouve. Derrière elle, un paysage au crépuscule. Une source que nous avons ajoutée au tournage, dirigée vers le plafond et réglée sur une température plus froide que la lumière provenant de ce coucher de soleil, permet de séparer le personnage de l'endroit où elle se trouve, procurant il me semble une sensation d'artificialité du décor. Cette artificialité exposée, de la même manière que dans le film de Rayhana Obermeyer, me semblait intéressante dans la figuration des espaces. Enfin, ce paysage, tout comme les rives du fleuve, a été travaillé de telle sorte à ce qu'il n'offre aucun horizon, à la manière de la technique de la perspective parallèle figurée dans certaines estampes japonaises ou dans les photographies d'Yto Barrada évoquées précédemment. Dans mon TFE, celle-ci me semblait la plus juste pour accompagner l'inquiétude de cette mère qui attend des nouvelles de sa fille.

Toutes ces images proposent différentes manières de contourner la tradition de la perspective centrale décrite par les peintres du XV^{ème} siècle. Toutefois, toutes ces images, construites par le prisme unique de l'objectif d'une caméra ou d'un appareil photo, continuent d'être figurées par la place choisie pour la caméra, par la mise-en-scène et l'opérateur.ice, "la place qu'il s'est lui-même attribuée par rapport à cet espace qu'il construit" comme l'écrivait Philippe Comar dans sa citation introductive. Comment les choix du placement de la caméra dans l'espace, et le choix de sa hauteur, façonnent l'espace d'un film et comment penser ces choix à l'endroit de la direction de la photographie ?



3. D'où je parle : quand la caméra tient position

Toujours autour de la question de la construction de l'espace cinématographique, et continuellement à la question de la frontalité, se pose la question des axes de caméra. Dans la préface du livre *Des peuples et des films, cinématographies, philosophie, politique*, le cinéaste et monteur Jean-Gabriel Périot cite le philosophe Alain Brossat :

“Le cinéma doit tenir une position, ce qui est un peu plus, en termes d'intensité, qu'adopter un point de vue et, bien davantage encore que défendre une opinion. Tenir une position, c'est ce qui permet à un film de réintensifier un événement en associant cette capacité (cette puissance) à la présence d'un peuple”²¹.

Puis Jean-Gabriel Périot lui-même poursuit, commentant la citation d'Alain Brossat :

“Le milieu de la production, avant tout celui du documentaire, se développe actuellement sous la dictature du point de vue. Les écoles de cinéma apprennent à leurs étudiants à “développer” leur supposé point de vue, et tous les subventionneurs et les diffuseurs attendent, exigent des réalisateurs qu'ils explicitent le leur. Il s'agirait d'une certaine manière d'énoncer à l'intérieur des films “qui” parle et de quelle place, et de tendre ainsi à une certaine forme d'objectivation du cinéma. Mais bien souvent, ce que l'on gagne en clarté du discours (ne pas perdre le spectateur), on le perd en puissance artistique et politique (laisser le spectateur exercer librement sa pensée). Tenir une position est, comme le souligne Alain Brossat, différent d'avoir un point de vue. Les deux termes semblent appeler à une certaine fixité de celui qui filme, mais sont pourtant irrémédiablement différents si l'on considère leur implication physique. Avoir un point de vue ne concerne que le regard alors que prendre ou tenir une position nécessite le corps en entier. Le premier terme exige de celui qui observe qu'il regarde depuis une certaine distance, voire une certaine hauteur (fût-elle critique), et qu'il soit donc éloigné de son sujet. Tenir position requiert au contraire d'être physiquement engagé sur le terrain où, bien souvent, il en va d'une lutte pour la garder. Tenir position implique que l'on appartient à l'un des camps en présence, que l'on sait de quel côté on est. [...] Un nœud cependant résiste. Faire des films sépare toujours ceux qui les font de ceux qui en sont le sujet et tenir position au cinéma ou grâce au cinéma restera toujours plus confortable que résister concrètement.”²²

²¹ BROSSAT Alain, *Des peuples et des films, cinématographies, philosophie, politique*, Ed. Rouge profond, 2020.

²² *idem*.

Si ces deux auteurs évoquent la position dans l'espace de la personne qui cadre, à laquelle je reviendrai par la suite, ces réflexions me posent aussi la question de ce qui est donné à voir dans un film, de l'espace qui est construit, en fonction des axes de caméra choisis.

Le cinéma d'Ousmane Sembène me semble répondre particulièrement à cette idée de tenir position. Dans *La Noire de...*, Sembène travaille la mise en espace par pièce : la cuisine est la pièce de Diouana (jouée par Mbissine Thérèse Diop), qui est embauchée comme bonne par le couple de Blancs. Elle y est filmée souvent seule, dans différents axes. La salle à manger est en revanche le lieu de confrontation entre Diouana et le couple, notamment la patronne. Dans cette pièce, chaque personnage a son axe. Diouana est toujours filmée avec la cuisine dans le dos - ce qui permet aussi de maintenir dans le cadre le masque accroché au mur, accessoire-clé du récit -. La patronne, elle, est filmée dans l'axe opposé à 180°. Ainsi, la caméra tient position : elle ne se propose pas comme omnisciente, elle choisit une place et s'y tient.

La cuisine



La salle à manger - axe de Diouana



La salle à manger - axe de la patronne



Dans son film *La permanence* (2016), la réalisatrice Alice Diop utilise aussi cette même idée de maintenir une position unique de caméra. Le film se compose de plusieurs portraits de personnes bénéficiant de l'aide médicale d'Etat (AME). La réalisatrice filme chaque consultation médicale depuis le bureau du médecin, filmant frontalement les patient.es. Ainsi, le film place chaque personnage au même endroit, et traite chaque personne à la même hauteur, même distance, même focale, même échelle de cadre, ne créant alors aucune différence de traitement cinématographique pour chacun d'entre eux. Par ce dispositif et par la manière dont il permet de laisser la place aux récits de ces personnes, narrant un coup le quotidien de la guerre, ou leur trajet de migration, le film déploie un récit de l'état du monde par le prisme de ce cabinet médical.



La Permanence, Alice Diop

J'ai emprunté dans mon film de fin d'études cette idée d'une position unique de la caméra pour filmer les séquences de réunion de l'équipe médicale. Nous ne pouvions pas prévoir les dynamiques de la réunion et à peine les sujets qui seraient abordés. Plusieurs choix s'offraient à moi ; les réunions durant entre deux et trois heures, le plus rassurant en prévision du montage aurait été de filmer la réunion dans plusieurs axes montables entre eux. Toutefois, cela aurait donné à la caméra une omniscience dans le film que je ne lui souhaitais pas. J'ai préféré rester à la même place pendant chaque réunion. Associé à mon choix des focales fixes, cela me permettait d'assumer, par les différentes échelles auxquelles apparaissent les personnages, la place de la caméra, les personnes proches de moi étaient forcément en plus gros plans que les plus éloignées.

Pour mettre en scène ces séquences, je plaçais la caméra par rapport à l'axe de la seule fenêtre de la pièce en amont de la réunion, puis je demandais aux membres de l'équipe, en fonction de la part que je souhaitais développer à leurs personnages dans le récit, de s'asseoir aux endroits qui m'arrangeaient pour le cadre. Dans la deuxième réunion montée du film par exemple, la caméra filme principalement Lucille et Germain, qui sont respectivement face et trois quart face à la caméra, placés latéralement par rapport à l'axe de la fenêtre de sorte à donner relief et contraste à leurs visages, points de repère de la narration. Ce choix de fixité de ma position me permettait aussi de ne pas perturber le déroulement de la réunion par mon déplacement et de placer hors-cadre les personnes qui ne souhaitaient pas être filmées.

En prévision du montage et pour remplacer des changements d'axes, je m'attardais sur des plans d'écoute, qui nous ont ensuite permis de monter les séquences de réunion et de construire leur rythme. Ce choix d'une caméra fixe trouble les repères dans l'espace par rapport à la façon dont peuvent être filmées les réunions habituellement : on ne sait pas toujours qui regarde qui, où est chaque personne dans la pièce par rapport à la personne filmée, voire qui parle. Après quelques secondes qui peuvent sembler déroutantes, ce choix permet de recentrer alors l'attention des spectateur.ices sur ce qui est dit, le débat se retrouvant au premier plan de la séquence.





Germain et Lucille dans la deuxième séquence de réunion

Ces deux exemples, celui de l'intérieur du cabinet de *La Permanence*, et celui des séquences de réunions de mon film de fin d'études, soulèvent chacun la question des migrations : dans les deux cas, il y est questions de personnes sans papiers ou en attente de régularisation. Il me semble qu'il y a un enjeu important autour de la question des frontières, de la façon dont s'agencent frontières géographiques et filmiques au cinéma, comment elles sont figurées et s'incarnent dans les corps à l'écran, et comment les frontières du cadre cinématographique que nous reposons à chaque plan cohabitent avec les enjeux de décolonialité.

4. Cartes et pensées frontalières

Les cartes, éditées par les puissances impériales, ont été des outils importants des différentes conquêtes coloniales. Elles produisent à la fois la sur-définition de certains territoires par leur partition d'une grande précision, et à la fois des grands vides, le blanc des cartes en disant alors aussi long sur l'imaginaire des territoires concernés par les nations colonisatrices que leur sur-figuration topographique. Documents qui permettent de saisir l'espace, de le compartimenter, de l'appréhender et de le contrôler en déployant des stratégies militaires à une échelle macroscopique, les cartes dessinent des frontières qui segmentent l'espace en deux selon une ligne fine et claire, et permettent de le surveiller. L'autrice bell hooks décrit particulièrement, dans un séminaire à la New School, aux côtés

d'Arthur Jafa, cette interaction croisée entre les enjeux de colonisation, de surveillance, les corps et le cadre de l'image :

“nos corps ne pourront pas parler librement tant qu'ils seront sous surveillance, parce que la surveillance est la clé de la colonisation. Si la colonisation s'est déployée correctement, les gens reproduisent eux-mêmes les rituels de surveillance. Donc la question qui vient à poser est celle du cadrage : comment est-ce qu'on recadre ? Si c'est ça notre modèle et que c'est ainsi que nous sommes socialisés et la façon dont nous sommes imprégnés, comment se libérer du cadre ?”²³

Cette conception coloniale de la frontière a été longuement reprise et repensée par les penseur.euses décoloniaux.les ; plutôt qu'une ligne, iels les décrivent comme un espace à part entière avec son fonctionnement propre, déployant alors une “pensée frontalière”. Walter Mignolo, un des penseur.euses fondateur.ices des pensées décoloniales, l'a décrite ainsi :

“La pensée frontalière est la singularité épistémologique de tout projet décolonial. [...] La décolonialité et la pensée / la sensibilité / l'acte frontalier sont rigoureusement liés les uns aux autres : la décolonialité ne peut être cartésienne ou marxiste. La naissance dans le tiers monde de la décolonialité est liée à la « conscience immigrante » actuelle en Europe occidentale et aux États-Unis. Cette conscience se trouve sur les routes de la dispersion de la pensée décoloniale et frontalière. [...] La pensée frontalière est la condition même de la pensée décoloniale. Et lorsque nous, les *anthropoi*, écrivons dans des langues modernes, occidentales et impériales (espagnol, anglais, français, allemand, portugais, ou italien), nous le faisons avec nos corps à la frontière. [...] Nous nous déprenons de l'*humanitas*, devenons épistémologiquement désobéissants, pensons et agissons de manière décoloniale, habitant et pensant aux frontières d'histoires locales confrontées à des desseins globaux.”²⁴

Dans son ouvrage *La carte et le territoire colonial*²⁵, Yves Clavaron étudie comment l'imaginaire de la carte s'est déployé en littérature et a constitué des cartographies mentales. De la même manière, le cinéma développe des cartographies mentales façonnées par nos choix directeur.ices de la photographie : mouvements, hauteurs de caméra et focales en sont les outils principaux, “car l'espace, s'il est, comme la langue, de l'ordre du

²³ HOOKS bell, dans le séminaire “bell hooks and Arthur Jafa Discuss Transgression in Public Spaces”, New School, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fe-7ILSKSog> “our bodys can not speak freely as long as they are under surveillance, because surveillance is the key to colonization. If you've colonized well, people enact rituals of surveillance themselves. So the question is a question of framing : how do we reframe ? If that's our model and that's what we are socialized and imprinted into, how do we break free of the frame ?” Traduction personnelle.

²⁴ MIGNOLO Walter, “Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique” *Mouvements*, 2013.

²⁵ CLAVARON Yves, *La carte et le territoire colonial*, Ed. Kimé, 2021.

système, doit être construit”²⁶. Ce que nous cherchons ici, c’est comment le cinéma a développé des cartographies de la frontière, quels films, dans leur choix esthétiques, ont porté une pensée de la frontière proche de sa conception décoloniale comme l’a décrite Walter Mignolo ? Comment et quels choix techniques des cinéastes et de leurs équipes ont participé à cela ?

Dans son film *Vidéographies : Aïda, Palestine* (2009), le cinéaste allemand Till Roeskens reprend cette esthétique de la carte et la détourne. À partir de témoignages audio de réfugiés d’un camp palestinien, et de leurs dessins qui décrivent ce qui les entoure, il construit un récit de résistance. Les images esquissent des traits qui, tour à tour, marquent à la fois le pourtour des murs depuis un point de vue aérien, puis un paysage, frontalement, en deux dimensions : les tentes du camp, les colonies israéliennes, une vallée. En reproduisant, à la main, des cartes artisanales, subjectives, aux proportions libres, il participe à créer une logique sensible de l’espace et épouse l’enjeu narratif du film : résister à l’effacement.



Lors du tournage de mon TFE nous étions dans une ville-frontière, à la limite entre la Guyane Française et le Suriname. Pourtant rien n’y paraissait, si ce n’est une présence militaire forte, davantage concentrée à surveiller les camps d’orpaillage illégaux que de possibles échanges. Au contraire, entre Maripasoula, administrée par la France et Albina 2 au Suriname, c’est une autoroute qui se déploie. Le Maroni, fleuve qui dessine cette frontière cartographique, n’est pas une limite mais bien le centre névralgique d’un éco-système frontalier. Cette frontière se ressentait beaucoup à mes yeux lors des soins et

²⁶ GARDIES André, *L’espace au cinéma*, Klincksieck, 1993.

des réunions, dans la façon dont les conversations tournaient, dans les échanges entre les corps soignants et les corps soignés.

Dans le milieu médical où nous étions, nous ressentions les frontières quotidiennement par les droits ouverts à certaines personnes selon leur nationalité, pourtant résidant toutes sur les rives du Maroni. L'autrice Léonora Miano a beaucoup réfléchi cette question de la frontière et l'aborde par la manière dont elle s'incarne dans les corps :

“[La frontière] c’est une manière poétique de définir mon identité qui est faite d’un assemblage des choses, puisque je suis en relation avec des mondes différents. Pour les Occidentaux, la frontière c’est là où la porte se ferme, un lieu de rupture, l’endroit qui protège de l’autre. Pour moi, la frontière est un lieu de médiation, là où on rencontre l’autre. Le meilleur moyen de l’habiter c’est d’accepter que ma part européenne et ma part africaine soient constamment en relation. Quand on vient d’un pays comme le Cameroun qui a été traversé par plusieurs nationalités européennes différentes, qui a deux langues officielles, où le côté disparate des populations et de leurs cultures est très visible, où il y a tellement de langues locales dont aucune n’est dominante qu’on est obligé de parler des langues étrangères pour se faire comprendre, la logique du mélange pour créer l’identité est plus évidente. On est obligé d’être dans une démarche qu’Édouard Glissant aurait appelé de “créolisation”. Je crois que ma sensibilité frontalière vient de là.”²⁷

Le film *Cassandro the Exotico* de Marie Losier incarne pour moi de manière particulièrement juste cette question de la frontière, la manière dont elle se ressent dans les corps, dont elle retranscrit le problème à l’endroit des individus, à l’échelle locale, davantage qu’à l’échelle macroscopique. Le film ne parle que de frontières : Cassandro est mexicain et vit à Ciudad Juarez, au croisement entre trois états, le Texas, le Nouveau-Mexique, situés aux Etats-Unis, et l’Etat de Chihuahua au Mexique. Tout le film se passe au centre de ce point névralgique et pour autant, la quasi-totalité du film a lieu dans sa maison. Maison dont la cinéaste prend le temps de filmer chacun des murs depuis l’extérieur. Ces murs sont comme le contenant de toute l’intériorité complexe de Cassandro qui se déploie au cours du film. Il est un lutteur de lucha libre, c’est aussi une personne queer. Ce qui me semble majeur dans le film, c’est la manière dont toutes ces frontières s’incarnent dans le corps de Cassandro. C’est par la manière dont il l’habite, l’utilise, l’use, et par la manière dont la cinéaste le cadre, que le personnage offre une forme de micro-résistance aux ordres qui lui sont imposés. Il répond alors à la réflexion de Gloria Anzaldúa décrivant la frontière dans ce qu’elle déploie de lieux de tensions,

²⁷ MIANO Léonora, *Habiter la frontière*, Tête-à-tête, 2012.

d'oppositions - conflits binaires nourrissant idéalement un récit de cinéma -, et en ce qu'elle peut permettre de développer d'autres récits :

« Les Terres frontalières sont présentes physiquement partout où deux cultures ou plus se bordent, où des gens de différentes races occupent le même territoire, où les classes populaires, moyennes et supérieures se touchent, où l'espace entre deux individus est rétracté par leur intimité [...] On établit des frontières pour définir les lieux qui sont sûrs et ceux qui ne le sont pas, pour distinguer un *nous* d'un *eux*. Une frontière est une ligne de démarcation, une bande étroite au bord abrupt. Une terre frontalière est un lieu vague et indéterminé formé à partir du résidu sensible que laisse une limite contre-nature. Un lieu en transition constante. Ceux qui l'habitent sont les prohibés, les bannis. Ici vivent *los atravesados* : les gens louches, les pervers, les queers, les pénibles, les métis, les mulâtres, les sang-mêlés, les demi-morts ; bref, ceux qui traversent, qui outrepassent, qui franchissent les confins du « normal ». [...] La tension s'empare comme un virus des habitants des terres frontalières. L'ambivalence et le trouble y résident et la mort n'est pas une étrangère.²⁸

Une séquence du film me semble particulièrement en écho avec la pensée de Gloria Anzaldúa, dans laquelle la cinéaste s'attèle à figurer les cicatrices physiques du personnage en très courte focale, la caméra suivant les lignes tracées par ces marques. Alors que le film est traversé d'une énergie électrique, cette séquence est lente et prend le temps de l'observation. Elle incarne particulièrement à mes yeux l'idée que « la *frontier* est définie par les corps qui l'arparent »²⁹.



Dans le film de Marie Losier, nous ne savons jamais vraiment de quel côté de la frontière nous sommes. La cinéaste filme les longs défilements de maisons, de barbelés, sans préciser où nous sommes. Nous cheminons dans l'intimité de Cassandro, dans sa voiture, autour ou à l'intérieur de sa maison, de son ring de catch. Les mouvements de travelling

²⁸ANZALDÚA Gloria, *Terres frontalières pour une nouvelle mestiza*, Cambourakis, 2022 [1987].

²⁹PFEIFFER Natacha, *Au bord des images, pour une philosophie du cadre*, Mimésis, 2023.

qui “[ne sont] au fond que l’avancée du regard à la vitesse du chariot des pionniers en route vers le Wild West” comme nous l’avons évoqué avec Natacha Pfeiffer en introduction, sont ici poussés à l’abstraction puisqu’ils ne décrivent aucune géographie si ce n’est un défilement de barbelés indistincts le long des routes, qui ne disent rien d’où l’on se trouve, arpentant l’espace sans le circonscrire. Ces plans depuis la voiture de Cassandra, ces travellings, plutôt que de créer un mouvement de diffraction dans l’espace, créent une sensation de convergence : nos repères en tant que spectateurs sont ceux de Cassandra ; le club de catch, sa maison, le passage frontalier. Nous ne cherchons pas à savoir où se trouve chacun de ces lieux l’un par rapport à l’autre, et cela n’a pas d’importance, puisque c’est Cassandra qui conduit, et que c’est sa géographie intime qui trace le film.



Ce mouvement que trace Marie Losier est à mes yeux indissociable de la délimitation du cadre qu’elle choisit. Lorsqu’elle filme ces défilements de barbelés, elle choisit la focale qui permet à la fois d’échapper le reste de la ville, tout en gardant la juste échelle qui permet de saisir l’objet que l’on regarde. Cette association de la limite du cadre et du mouvement est l’élan de mon film de fin d’études. C’est particulièrement une série de quatre photographies de mon père qui lance le film ; celles-ci incarnent son mouvement de cadreur : il prend en photo un groupe d’enfants, l’un d’entre eux s’échappe de son cadre, mon père recule pour le faire à nouveau entrer dans le cadre. Dans les deux dernières photographies, l’enfant se trouve caché derrière un mur, montrant sa volonté d’échapper au regard de mon père, et pour autant pris dans celui-ci malgré lui. Je trouve alors intéressant de penser le cadre de l’image à l’endroit de cette imbrication entre les bord du cadre et son mouvement. Dans son ouvrage *Au bord des images, pour une philosophie du cadre*, Natacha Pfeiffer déploie cette imbrication avec l’idée que le cadre cinématographique peut

être entendu comme le développement esthétique de l'idée de *frontier* entendue par Turner comme un espace de conquête :

“Cette relance de la *frontier* appelée de ses vœux par Turner, cette nécessité de trouver de nouveaux espaces à conquérir, trouverait selon nous son accomplissement dans le cinématographe. [...] Nous désirons démontrer en quoi le cadre cinématographique, en tant que réinvention du cadre pictural, est la reprise - autant le recommencement que la répétition donc - de la *frontier* en tant que geste mythique fondateur des Etats-Unis.”

A partir de cette idée de cadre comme *frontier*, autant par son mouvement que par son rapport à la limite, aux bords, comment repenser le cadre dans une autre logique que celle de la conquête ? Comment poser une nouvelle limite, faire à nouveau monde ? Jacques Rancière propose de questionner et de réinventer la structure du visible, est ce particulièrement à l'endroit du cadre :

“pour moi, le cadre du sensible est en même temps le cadre du pensable, c'est pour cela que j'ai dit par ailleurs que l'élément premier dans le conflit politique c'est : qu'est-ce qu'on décrit comme une situation, comment on délimite une situation ; en définissant un cadre, comment est-ce qu'on loge des gens, individus, masses ou groupes dans ce cadre et, du même coup, quel statut on leur donne. [...] Ce peut être une opération sur un théâtre restreint, par exemple celle d'un cinéaste qui ne va plus vous représenter la misère, la souffrance ou la guerre selon le mode normal d'assemblage des images et des significations. Il y a par exemple un paysage normal du Moyen-Orient comme un territoire de ruines, et ces ruines sont présentées simplement comme des effets de leur cause - que ce soit le fanatisme religieux ou les intérêts pétroliers. Et puis, il y a des cinéastes libanais, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, qui nous montrent les ruines d'un village libanais non pas comme effets de causes connues mais comme causes d'effets imprévisibles : un paysage dans lequel une actrice française (Catherine Deneuve) a du mal à se déplacer ou un enfant du pays (Rabih Mroué) ne retrouve plus ses repères [...]. Il y a un paysage normal de la misère, de la violence. Comment est-ce qu'un artiste construit une certaine scénographie où les mêmes ruines ne seront plus exactement les mêmes ruines ou bien les mêmes enfants affamés se jetant sur un camion de ravitaillement en Angola ne vont plus être les mêmes enfants, vont sortir du paysage de la misère pour s'installer sur une scène qui est celle de leur propre capacité de vivre dans un monde donné.”³⁰

Une réponse que propose Jean-Gabriel Périot dans son film *Nos jours, absolument, doivent être illuminés* (2012), est celle de figurer la frontière, en l'occurrence dans son film, celle du mur de la maison d'arrêt d'Orléans. Le réalisateur met en scène un atelier qu'il a animé

³⁰ RANCIERE Jacques, *Le travail des images, Conversation avec Andrea Soto Calderón*, Les presses du réel 2019, p.50

dans la maison d'arrêt d'Orléans. Les détenu.es chantent des morceaux de variété française et le concert est retransmis par des haut-parleurs à l'extérieur de la maison d'arrêt. Le film commence par un plan sur les enceintes devant le mur de la prison, puis s'articule par la succession des visages des auditeur.ices venus écouter le concert. Le cinéaste met alors en scène l'abattement de la frontière en la faisant surgir, imposée dès le premier plan du film. Le cinéaste y déploie alors l'idée que le hors-champ n'est pas un endroit d'invisibilisation, mais au contraire, un lieu de dialogue. Cela répond à la pensée de Natacha Pfeiffer comme quoi le hors-champ dans une image est bien moins le lieu d'une invisibilisation que l'arrière-plan qui la constitue :

“une image [est] composée irrémédiablement d'un fond, d'un arrière-plan bien plus invisibilisant que n'importe quel hors-champ. Comme le remarque d'ailleurs très justement Jacquelyn Kilpatrick dans *Celluloid Indians*³¹, les Indiens, bien que remisés sur les bords, ne cesseront jamais de hanter le cinéma”³².



³¹KILPATRICK Jacquelyn, *Celluloid Indians : Native Americans and Film*, University of Nebraska Press, 1999, p.37.

³²PFEIFFER Natacha, *Au bord des images, pour une philosophie du cadre*, Mimésis, 2023.

La prison que met en scène Jean-Gabriel Périot est aussi un lieu où les personnes sont isolées, du fonctionnement de la société en premier lieu, puis entre elles, chacune dans leurs cellules. Dans son article “Nécropolitique”, Achille Mbembe convoque l’architecte et penseur israélien Eyal Weizman, co-fondateur du mouvement “Decolonizing Architecture Art Residency” pour évoquer le statut de la colonie comme lieu d’isolement :

“Comme le dit Weizman : « [...] Dans ces circonstances, l’occupation coloniale ne relève pas seulement du contrôle, de la surveillance et de la séparation, mais est aussi synonyme d’isolement. C’est une *occupation fragmentée*, qui suit les lignes de l’urbanisme caractéristique du monde contemporain (enclaves périphériques et communautés clôturées : *gated communities*)”³³

Face à ces tentatives d’isolement par les dispositifs mis en place dans les espaces que Weizman définit comme colonies, se pose la question de comment se déploient des collectifs, comment faire groupe, se relier au monde au sein de ces espaces. Si un groupe existe par la mémoire qu’il accumule et fait vivre, alors se pose la question de ce qui construit nos mémoires coloniales. Dans son article “Désir d’archives”, l’auteur Sam Bourcier écrit qu’il “réinterprète la violence archivale comme un pouvoir qui s’exerce par le biais de toute une série de dissociations, de dislocations, de séparations qui viennent brider la nature relationnelle et synchrone, vivante et corporelle de l’archive”³⁴. Comment penser nos images en lien avec ces mémoires, et comment reconfigurer les archives au présent ?

³³MBEMBE Achille, “Nécropolitique” *Raisons politiques*, 2006/1 no 21, p.29-60, URL : <https://shs.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-1-page-29?lang=fr>.

³⁴BOURCIER Sam, “Désir d’archives”, *AOC*, lundi 3 juin 2024.

II. Construire nos mémoires : corps colonisés et corps filmants

Construire une image consiste en partie à mes yeux à mettre en récit une mémoire sensible. Sam Bourcier questionne la configuration du statut des archives dans son article “Désir d’archives” :

“Se demander avec l’historien·ne·x : comment c’était, ce qui s’est passé, ce n’est pas la même chose que de se demander : à quoi ça sert d’autre l’archive, qu’à dire la vérité ? Ou encore : qu’est-ce que je peux désirer dans l’archive ? [...] Le problème est de savoir comment contrer de multiples formes de séparation, de dislocation et de dissociation. Et c’est là que l’itérabilité de l’archive et son pouvoir de resynchronisation entrent en scène.”³⁵

Face aux figurations occidentales des corps colonisés et esclavisés dans les archives et l’histoire de l’Occident, Sylvie Chalaye a forgé le concept d’”art marron”. Ce concept reprend l’histoire du marronnage - mouvement des esclaves qui se sont enfuis des plantations, constituant des sociétés isolées du contrôle des administrations coloniales - et analyse la façon dont elle s’est inscrite dans les codes esthétiques de certaines dramaturgies théâtrales d’Afrique et des diasporas. Sylvie Chalaye propose, au-delà d’une liste programmatique, une analyse des approches marronnes des esthétiques :

“Les dramaturgies afro-contemporaines sont devenues cet “Autre théâtre” qui refuse autant l’assignation exotique que la norme occidentale et convoque une approche dramaturgique de la scène et du jeu qui ne renie pas le marcottage colonial et sa botanique culturelle d’hybridation, mais qui s’inspire d’une pratique de résistance héritée de l’esclavage, celle du marronnage, c’est-à-dire une aptitude à trouver de l’espace là où on ne vous en laisse pas, à travailler dans le pli, à jouer des masques, de la vitesse et de l’éblouissement, à ne jamais être là où on vous attend, et à inventer en ne comptant que sur soi, rien dans les mains, rien dans les poches ! Se sont ainsi développées des formes scéniques filles de Frankenstein, et des esthétiques dramatiques encore impensées, clandestines, “toutes cabossées” dirait Dieudonné Niangouna, et pourtant au cœur de notre modernité, ouvertes sur le monde, des monstres dramatiques qui déconcertent le spectateur, ébranlent ses repères mais lui refusent tout dépaysement et imposent leur inventivité comme le jazz ou le hip-hop l’ont fait dans le champ sonore et chorégraphique”³⁶.

Mettre en récit cette mémoire passe autant par la construction de l’image figurée, que par l’interaction entre la personne qui filme et la personne filmée. Ce sont ces enjeux qui

³⁵BOURCIER Sam, “Désir d’archives”, *AOC*, lundi 3 juin 2024.

³⁶CHALAYE Sylvie, “Le geste marron des dramaturgies afro-contemporaines”, *La Récolte* n°2, éditions Passage(s), 2020.

traversent cette deuxième partie de la réflexion autour des micro-résistances décoloniales des images. Comment mettre en scène des contre-mémoires face aux récits coloniaux ?

1. Poétique de l'opacité

En reprenant le concept de panoptique de Michel Foucault, qui développe l'idée d'exécution du pouvoir par la capacité de contrôle d'action par la vision, Achille Mbembe et Frantz Fanon ont développé l'idée que la colonisation s'est construite sur un régime d'hypervisibilité, à la fois des corps à dominer, et des espaces à conquérir. Dans notre conception occidentale, le voir est associé au savoir et au pouvoir ; Samir Boumediene déploie cette idée dans son ouvrage *La colonisation du savoir* :

“Pouvoir, c'est voir : l'autorité s'impose en dictant la façon d'interpréter l'invisible, et en décidant de ce qui doit être montré ou caché. L'activité de l'Inquisition [...] installe l'oeil du pouvoir partout où elle le peut, et exerce son autorité par des démonstrations visibles : autodafés, défilés nus, port de tuniques humiliantes.”³⁷

Décider de ce qui est montré ou caché constitue un axe important du travail de direction de la photographie. Frantz Fanon et Achille Mbembe ont tous les deux écrit sur le contrôle des corps par le pouvoir colonial, affirmant à leur tour que l'esthétique coloniale est un régime de visibilité imposée, où l'entière lisibilité des corps et des espaces les rendent contrôlables. Partant du postulat de Samir Boumediene que “pouvoir, c'est voir” et donc que tenir une caméra est une position de pouvoir, quelles sont les potentialités d'action offertes par cette posture pour contourner les schémas de domination ? Comment rendre compte des relations de pouvoir entre les personnages que nous filmons en n'apposant pas nous-même, conjointement à la mise-en-scène, un regard dominant ? L'auteur Dénétèm Touam Bona nous dessine une piste de réflexion, décrivant le concept d'opacité, d'après la pensée d'Edouard Glissant, comme un paramètre majeur des contre-récits coloniaux.

³⁷ BOUMEDIENE Samir, *La colonisation du savoir*, Les éditions des mondes à faire, 2016 p.469.

“Le droit à l’opacité que proclame Edouard Glissant s’inscrit, également, dans l’art du camouflage et de la disparition pratiqué par les “nègres marrons”. Si la carte est l’instrument d’une domestication du territoire, alors vivre dans l’ombre - dans le blanc des cartes -, c’est, dans certaines circonstances, s’enfouir dans l’humus d’une terre indomptée : faire corps avec elle au point de s’y fondre. Bien qu’ils soient les grands oubliés des projets cartographiques en Guyane, les Businenge (Marrons des Guyanes) ne se présenteront jamais comme les victimes d’une “invisibilisation”. En effet, il y a chez eux une défiance séculaire vis-à-vis des cadres de connaissance et de reconnaissance institués. Dans leur cas, vivre dans le blanc des cartes, c’est s’extirper délibérément de la carte des Blancs. C’est rester fidèle à un mode de vie et de résistance furtif qui a permis la survie de leurs ancêtres et l’éclosion d’une culture “ombrophile”. Les frontières des territoires marrons ne pouvaient se maintenir en effet que dans leur propre effacement, que par le brouillage continu des radars des maîtres.”³⁸

Au-delà d’une simple réponse à la politique du “tout voir” développée précédemment, il est alors question de revendiquer un droit à ne pas être vu, visible, ou selon des modalités choisies. L’opacité devient alors un espace à déplier, à investir. Selon Edouard Glissant, l’opacité devient un droit, une possibilité de repli, d’échappement.

“Je réclame pour tous le droit à l’opacité. Il ne m’est plus nécessaire de “comprendre” l’autre, c’est-à-dire de le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou construire avec lui. Le droit à l’opacité serait aujourd’hui le signe le plus évident de la non-barbarie”³⁹

Cette opacité peut être entendue à l’endroit de l’image de plusieurs manières, et nous pousse à nous demander quels sont les paramètres qui permettent de dissimuler dans une image. Dans notre conception occidentale de l’image, l’obscurité apparaît comme paramètre évident. Jonathan Ricquebourg évoque cette question à travers celle du clair-obscur dans un entretien accordé au journaliste Félix Rehm en 2016 :

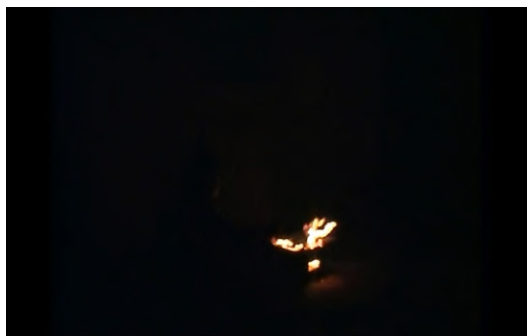
“Mon mémoire s’intitulait « Filmer l’intime » et portait sur la rencontre entre celui qui filme, celui qui est filmé, celui qui regarde. Comment filmer le mystère de l’autre. Tant en fiction qu’en documentaire, comment montrer le caché sans le dévoiler ? Sur le cinéma de l’échange. J’ai travaillé sur les choix de focales et de cadres dans les films de Pedro Costa, Chantal Akerman, Weerasethakul... Je traitais également de la lumière comme rapport à ce qui est montré. Le clair-obscur, par exemple, comme manière de préserver un mystère. La lumière et le cadre, c’est choisir. Choisir ce que l’on montre d’un autre, et ce qu’on laisse à penser au spectateur.”⁴⁰

³⁸TOUAM BONA Dénètem, *Sagesse des lianes - Cosmopoétique du refuge I*, Post-éditions, 2021, p.43.

³⁹GLISSANT Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996.

⁴⁰RICQUEBOURG Jonathan, “Nouvelles lumières : Jonathan Ricquebourg”, 2016, URL : <https://cafedesimages.fr/nouvelles-lumieres-jonathan-ricquebourg/>

Pedro Costa a particulièrement exploité ce clair-obscur. Ce qui m'intéresse dans la construction de ses images, notamment dans son film *Dans la chambre de Vanda* (2000), c'est la façon dont il choisit ses cadres et surtout son exposition par rapport aux espaces qu'il filme, presque davantage que par rapport aux personnages qui entrent et sortent du champ. Associé à la texture de la caméra DV, la sous-exposition développe une non-visibilité volontaire qui construit alors une image loin d'une esthétique de la dissection.



Dans la chambre de Vanda (2000) et *Vitalina Varela* (2019), Pedro Costa

A pousser les paramètres pour sortir du noir, on obtient du grain en pellicule, ou du bruit en numérique, venant alors détériorer l'image et divulguer ce qu'elle contient, nous faisant perdre en lisibilité. C'est ce que déploie Mati Diop dans son court-métrage *Atlantiques* en 2009. Dans ce film, on suit Serigne, un jeune homme sénégalais qui raconte son voyage clandestin en pirogue vers l'Espagne, auprès de ses amis. Depuis les rives de Dakar, il évoque sa traversée de l'Atlantique, les dangers rencontrés en mer, ses rêves de vie meilleure en Europe, et ses désillusions. La matérialité du support adoptée par Mati Diop et son équipe permet alors, notamment lors des plans du groupe de jeunes auprès d'un feu,

de dissimuler encore davantage les contours des personnages et de mettre les récits au premier plan, affirmant esthétiquement la charge fantasmatique des récits méritocratiques venus d'Occident.



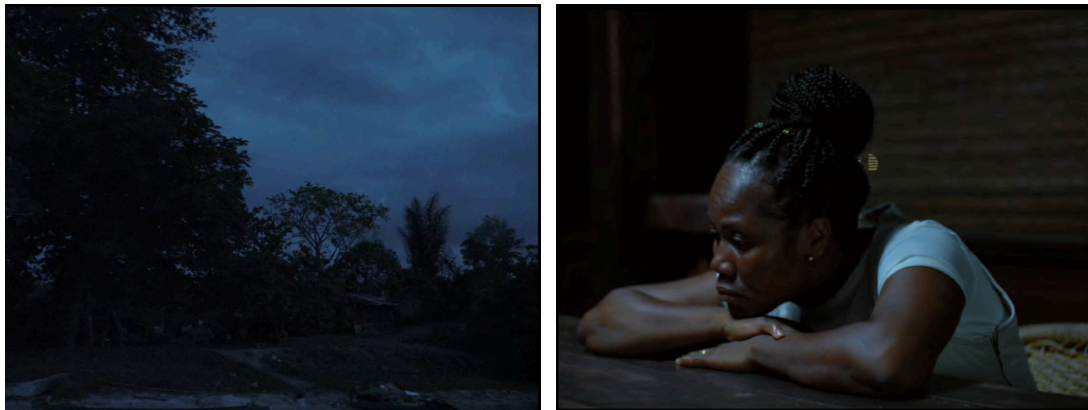
Atlantiques, Mati Diop

Cette opacité dont parle Glissant peut aussi s'incarner de plusieurs autres manières, dans une sur-exposition de l'image qui ne laisse plus percevoir d'éléments précis de sa composition, le flou, le silhouettage.

Dans mon film de fin d'études, j'ai tenté de développer cette question de l'opacité par plusieurs moyens. Dans le plan qui ouvre le film après le titre, j'ai opté pour la mise en communion de deux figures : le travelling colonial conjoint à la nuit tombante. Cette rive que l'on s'attend à découvrir, on la devine tout au plus. Ces plans ont été pensés pour être combinés au discours de Lucille qui décrit la violence médicale en jeu sur ce territoire. Cela participe à redonner à cette image du travelling, répondant aux esthétiques coloniales, toute la complexité de ce qui se joue à mon arrivée.

Les exemples décrits précédemment, s'ils commencent à esquisser une contre-proposition au régime du "tout voir", perpétuent pour autant la manière dont le.a chef.opérateur.ice est décideur.se de ce qui dans l'image est ou non distinguable, et à quel degré. Plutôt que d'imposer dans l'image ce qui est montré ou caché, il m'intéresse de réfléchir, à l'endroit de la direction de la photographie, à la mise en place de la possibilité d'une dissimulation pour la personne filmée, par le cadre ou par la lumière. Cette question résonne avec

l'introduction de mon TFE, où je pointe particulièrement dans les photographies de mon père ce droit à l'opacité, cette capacité à laisser disparaître, à laquelle il contrevient face à l'enfant qui tente de se cacher. C'est pour cette raison que j'ai choisi le ratio 1.33. Il me semblait que ce format était celui qui, autant qu'il assumait le plus un point de vue, se montrant comme un cadre restreint, permettait le plus aux personnes filmées d'en sortir rapidement si elles souhaitaient échapper au cadre dont je n'enfreignais pas la fixité. Dans toutes les situations, les personnes filmées savaient où s'arrêtait le cadre dans l'espace, et pouvaient aller et venir à l'intérieur de celui-ci comme elles le souhaitaient. Par ailleurs, il me semblait aussi important de prendre le contrepied des images traditionnelles des figurations coloniales des westerns et films de paysage en 2.39 par son strict opposé, autant que de dialoguer avec les images de mon père dans un seul et même ratio.



Ainsi, les questions de cadre, de dissimulation et de décentrement par le cadre, sont aussi des stratégies intéressantes comme dans le film *Les Terrasses* (2013) de Merzak Allouache. Dans une des premières séquences du film, un homme subit une torture par asphyxie. Cette séquence se joue dans la pénombre, dans un bâtiment désaffecté. Les personnages sont silhouettés ou peu perceptibles. La scène est interrompue par l'arrivée d'un autre personnage du film, une jeune femme, qui traverse la pièce de ce bâtiment désaffecté pour accéder à sa terrasse, et ne se rend pas compte de la présence du groupe de tortionnaires et de leur victime. Le décadre de la scène et sa plongée dans la pénombre permet une rupture esthétique lorsque l'image se retrouve baignée de lumière à l'arrivée de la jeune femme. Sortir du régime du tout voir passe alors aussi chez Merzak Allouache par le détournement de la centralité de l'action.



Les Terrasses, Merzak Allouache

Ces opacités des images permettent alors de laisser de la place à d'autres sens. Le sociologue Rolando Vázquez a développé parmi ses travaux une épistémologie décoloniale du *sentipensar*. Il s'agit de revaloriser des formes de savoirs ancrés dans l'expérience vécue, l'intuition, les relations sensibles au monde et aux autres, souvent marginalisées par la rationalité eurocentrée. Elle rejoint son analyse du corps non pas pensé comme un tout mais comme l'amalgame d'une pluralité de sens. Penser l'image comme opaque permet alors au son, au rythme du montage, de se déployer davantage dans la réception de l'image.

Si Rolando Vázquez affirme penser l'oppression coloniale depuis le corps, alors se pose la question de comment nos corps s'agencent, individuellement et collectivement, et toujours dans le rapport aux mémoires qui nous habitent, ce que cela construit comme récits.

2. Faire groupe

Toujours selon le penseur Rolando Vázquez, les esthétiques décoloniales doivent permettre de mettre en récit une pluralité des vécus. Il décrit la modernité comme trop monomaniaque, donc limitante. Selon lui, il faudrait, dans un processus décolonial, dépasser le "je" central des pays du Nord.

La narration de mon film de fin d'études se présente comme un récit fleuve : nous passons d'un personnage à l'autre sans retrouver ceux que nous avons laissés. La voix de mon personnage de narratrice laisse donc la place à Lucille, puis à Bergeline et sa mère, et enfin à Samia, la jeune photographe de la dernière séquence. Nous perdons les personnages auxquels nous nous attachons les uns après les autres, faisant confiance à leurs échos et aux traces qu'ils déposent sur le trajet du film. Il me semble que l'enchaînement de ces subjectivités permet de faire naître un récit collectif, pluriel. Un enjeu à l'image était de garder une cohérence cinématographique face à cette pluralité d'expériences, pour faire unité, faire groupe. J'ai opté pour l'utilisation de la même optique pour tout le film, même si la distance aux personnages évolue et ma manière de les filmer n'était pas la même. Nous avons également, à l'étalonnage, travaillé à conserver un contraste similaire entre tous les régimes d'images, photographies et prises de vues réelles.

A Maripasoula, nous avons rencontré un autre enjeu, celui de filmer les réunions de l'équipe médicale qui nous accueillait. Je me suis alors retrouvée face à l'enjeu de filmer un groupe, et me suis posé plusieurs questions : faut-il le filmer en entier ? Mon corps et la caméra se positionnant alors plutôt loin des personnes filmées, en périphérie de la discussion ; faut-il filmer chacun des protagonistes indépendamment les uns des autres ? Comment filmer les dynamiques au sein du groupe ? Je me suis alors appuyée sur la façon dont certains choix d'images ont permis de "faire groupe" dans certains films, certaines scènes.

Dans le court-métrage *Statues Hardly Ever Smile* de Stan Lathan (1971) un groupe d'adolescents afro-américains, accompagnés par leur professeur, prennent place, pendant six semaines, au Brooklyn Museum pendant leur cours de théâtre et de danse. Institution occidentale et coloniale, le musée dans son modèle occidental est décrit par Françoise Vergès dans son ouvrage *Programme de désordre absolu - Décoloniser le musée*, comme "un espace social total traversé par des luttes de classe, de genre et de race, et par des luttes culturelles et idéologiques ; une institution qui propose une histoire de l'art et une géographie du monde, qui abrite des objets volés, pillés ou acquis malhonnêtement et des restes humains, privant des communautés de deuils et de richesses. [...] L'universel dont se réclame le musée est une arme de domination coloniale »⁴¹.

⁴¹VERGÈS Françoise, *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, La Fabrique, 2023.

Le film de Stan Lathan déploie la façon dont le groupe d'élèves s'approprie cet espace, et comment ce trajet offre au groupe une autre manière d'habiter les espaces publics. Le collectif des élèves se façonne dans le film par la succession des individualités : le groupe est filmé en longue focale, la caméra s'attardant souvent sur les visages et les gestes de chacun.e, qui explorent par leurs corps, le lieu à investir. Ces plans s'alternent avec de longs panoramiques à 180°, en courte focale, qui scrutent l'espace vide aux murs blancs et gris du musée, contrastant d'autant plus par leur couleur avec les vêtements rouges, violets, jaunes saturés des élèves. Comme un écho, dans la dernière séquence du film, les jeunes marchent avec assurance dans les rues de Brooklyn. Toujours en longue focale, ils sont filmés en train de regarder ce qui les entoure, osant habiter pleinement l'espace public, le gris des infrastructures de la rue répondant à celui des murs de l'intérieur du musée.



Dans mon film de fin d'études, la question de la construction d'un groupe à l'image traverse aussi, au-delà des séquences de réunion, l'introduction du film. Mon père photographie un groupe d'enfants, reste loin d'eux, et la photo donne la sensation de les objectifier et de les enfermer. Filmer les réunions en réindividualisant les personnages dans le cadre, en me plaçant à leur hauteur, était aussi une manière de répondre à cette image introductive.

Au-delà des réunions, filmer la photographie de mon père était aussi un enjeu : comment la montrer sans réactiver sa violence ? Faut-il la transformer pour la lire autrement ? J'ai entrepris de nombreuses tentatives en laboratoire en tirant plusieurs fois l'image selon de nombreuses méthodes pour tenter de l'altérer. J'ai aussi choisi, avec le soutien de l'équipe de Vantage France, de filmer la photographie de mon père avec l'optique Laowa macro 2x T.11. J'ai ainsi pu "entrer" dans l'image, en allant réindividualiser les visages, les regards, les expressions des enfants qui composent le groupe, réaffirmant leur pluralité et leurs subjectivités.



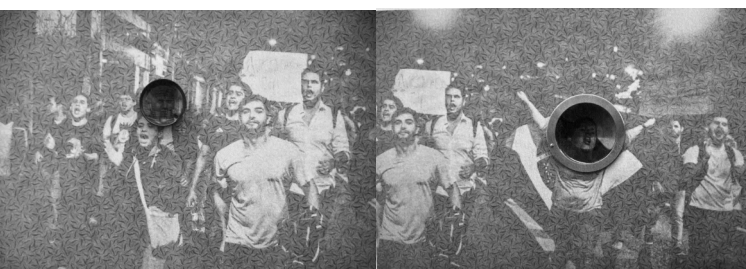
Tirages sur miroir, calques, photocopies et plan au Laowa macro.

Plus largement dans mon film, pour continuer dans cette direction, j'ai fait le choix de ne filmer les personnages qu'individuellement, pourtant souvent placés dans des contextes de groupe. Le 85mm, ma plus longue focale de la série Zeiss T2.1 avec laquelle je suis partie, a été la focale la plus utilisée au tournage, je pouvais alors laisser les situations se déployer tout en choisissant, au cadre, qui je souhaitais filmer. Combiné au full frame de la Sony FX6, il me permettait d'être à la bonne distance des personnes filmées, surtout dans les séquences de soin ; je pouvais alors affirmer ma présence - n'être pas trop loin - sans être intrusive.

Avant même de découvrir le film *Statues Hardly Ever Smile*, il y avait à la naissance de cette volonté d'individualisation des personnages, le travail de Rosângela Rennó et sa série "Operation Aranhas / Arapongas / Arapucas Operation A3-13" de 2016. Dans cette série, elle appose du papier de soie sur les photos et place des objectifs d'appareil photo sur des images prises lors de trois manifestations au Brésil, en 1968, 1984 et 2013. Dans le catalogue d'exposition "à toi appartient le regard et la liaison entre les choses", la photographe écrit :

"Chaque image, chaque période a son propre papier cristal. [...] L'idée ici était de brouiller l'âge des images et l'identification de telle ou telle manifestation. Mais aussi de les protéger en créant une espèce de voile qui en même temps les rapprochent, les unifient. Quant à l'idée de placer des objectifs d'appareil photo dessus, c'était pour recréer une espèce de mise au point sur quelqu'un au milieu de la foule, comme si chaque personne présente à ce moment-là était importante. Seule la photo peut donner cette idée d'intensité de présence dans une scène, dans un seul scénario. La foule, c'est ce qui compte dans la manifestation, mais ce sont des individus qui font cette foule."⁴²

⁴²Catalogue de l'exposition "à toi appartient le regard et la liaison entre les choses", Musée du Quai Branly, 2020, p.118.



A l'inverse des cinéastes et photographes précédemment évoqués, dans *Daughters of the Dust* (1991), Julie Dash et son directeur de la photographie Arthur Jafa ont fait le choix de largement filmer les protagonistes ensemble dans les plans lors des scènes collectives. Dans l'ouvrage *Black Light, pour une histoire du cinéma noir*, Claudrena Harold écrit que le "traitement démocratique et démystifié de la place de chacun dans l'espace par Jafa, en particulier le fait qu'il mette l'accent sur la communauté plutôt que sur l'individu, n'est rien moins que révolutionnaire"⁴³.



Comme le décrit bell hooks dans l'extrait ci-dessous, plutôt que de se contenter d'offrir des représentations diverses, Julie Dash et son équipe imaginent alors de nouvelles possibilités transgressives pour construire un collectif, de nouvelles rencontres entre des subjectivités, sans s'alourdir d'un prétendu naturalisme. Les choix filmiques du film épousent alors sa structure polyphonique, bouleversent les perceptions conventionnelles, créant un

⁴³DASH Julie dans l'article "The Making of an African American Woman's film", The New Press, 992, cité dans *Black Light, pour une histoire du cinéma noir*, op. cit., p.31.

“recodage révolutionnaire de la tradition dominante de l’imaginaire à laquelle on se référerait jusque-là”⁴⁴.

“*Illusions, Daughters of the Dust*, et *A Passion of Remembrance* emploient une pratique filmique déconstructive pour ébranler les grands récits cinématographiques existants tout en réinventant la subjectivité dans le domaine visuel. Sans proposer de « représentations positives réalistes qui n’émergeraient qu’en réponse à la nature totalisante des récits existants ». Ouvrant un espace à l’affirmation d’un rôle critique de spectatrice noire, elles ne se contentent pas d’offrir des représentations diverses, elles imaginent de nouvelles possibilités transgressives pour la formulation de l’identité.”⁴⁵

Poser la question de la façon dont on peut fabriquer un collectif dans un film renvoie au fonctionnement qu’est le collectif qui fabrique le film. L’image n’est pas façonnée uniquement par celui, celle, ou le groupe qui la fabrique. Selon la façon dont la personne filmée, comédien.ne professionnel.le ou non, en dispositif fictionnel ou documentaire, et la personne qui filme interagissent, cela va changer certains éléments de ce qui construit l’image et donc ce qui s’en dégage, façonnant ainsi son récit sensible ou narratif. Au cœur de cette interaction il y a les corps des personnes qui filment et des personnes filmées. La façon dont ces corps se regardent, se positionnent l’un par rapport à l’autre, la distance à laquelle ils se situent, la topographie de l’espace dans lequel ils se trouvent et l’action de celui-ci sur leurs mouvements, et la place où est positionnée la caméra au milieu de ces relations, façonne un plan.

3. Qui filme ?

Si tout savoir est situé⁴⁶, alors il me semble important de questionner l’impact dans l’image de tout ce qui la construit, notamment la personne qui la tient et fait les choix. Nous avons posé jusqu’à présent la question de ce que figurent les images. Si la décolonialité semble

⁴⁴TAYLOR Clyde, *The Mask of Art : Breaking the Aesthetic Contract - Film and Literature*, Indiana University Press, 1998, p.276 : “*Illusions, Daughters of the Dust*, and *A Passion of Remembrance* employ a deconstructive filmic practice to undermine existing grand cinematic narratives even as they retheorize subjectivity in the realm of the visual. Without providing “realistic positive representations that emerge only as a response to the totalizing nature of existing narratives, they offer points of radical departure. Opening up a space for the assertion of a critical black female spectatorship, they do not simply offer diverse representations, they imagine new transgressive possibilities for the formulation of identity.” Traduction personnelle.

⁴⁵HOOKS bell, *Black looks : Race and Representation*, South End Press, 1992, p. 128-130.

⁴⁶Selon la “notion de connaissance située” développée par Donna Haraway dans “Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle”, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fiction, féminismes*, 1988.

être un processus autant si ce n'est davantage qu'un résultat, alors se pose la question de ce qui se passe avant, après et autour de la fabrication de ces images.

Rancière écrit dans son ouvrage *Le travail des images* que “quand on parle d'image, on parle de beaucoup plus qu'une forme visuelle, on parle d'une structure du monde commun, on construit un mode de structuration de ce monde commun”⁴⁷. En reprenant cette idée de structuration d'un monde commun, à la fois par les paramètres qui composent l'image et par l'interaction entre les parties qui le façonnent, comment l'interaction filmeur.euse/filmé.e qui s'articule autour de l'outil qu'est la caméra transforme les récits des images ?

Dans le cadre des images faites pendant les conquêtes coloniales, la distinction entre filmeur.ses et filmé.es est souvent très claire : les colons détiennent les outils pour fabriquer les images de photographie ou de cinéma, tandis que les populations colonisées subissent d'une part la mise-en-scène au moment de la prise de vue, puis les récits que façonnent ces images. Comment repenser les circulations autour de l'outil qu'est la caméra pour sortir de ces dialectiques et de la binarité de ces schèmes ?

“La décolonisation [...] doit être un processus d'émancipation pour les deux parties : de la dépendance, en ce qui concerne les populations colonisées ; et, pour les populations colonisatrices, des perceptions, représentations et institutions racistes qui, malheureusement, existent encore aujourd'hui. [...] La décolonisation ne peut être achevée que lorsqu'elle est comprise dans sa complexité, comme un processus mobilisant à la fois le colonisateur et le colonisé.”⁴⁸

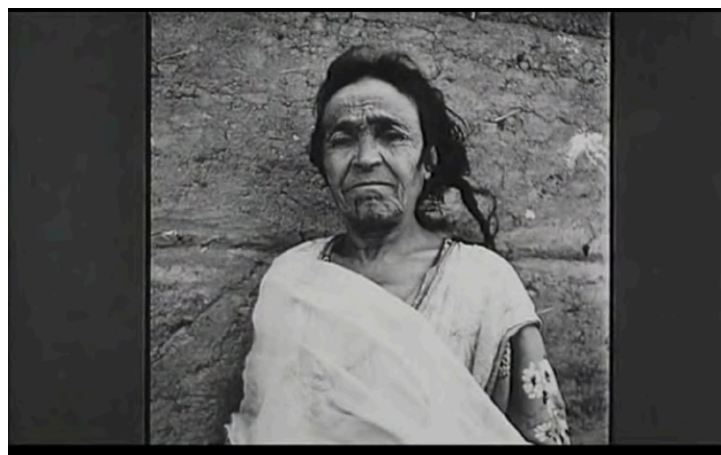
Cette question de la reconfiguration peut passer par plusieurs aspects. Lors d'un entretien avec la réalisatrice Aliha Thalien dont nous parlerons du film *Nos îles* un peu plus tard, celle-ci m'indiquait avoir choisi de travailler avec un chef-opérateur martiniquais pour réaliser l'image de son film, tourné à la Martinique, déclarant alors :

⁴⁷RANCIERE Jacques, *Le travail des images, Conversation avec Andrea Soto Calderón*, Les presses du réel 2019, p. 34.

⁴⁸MEHREZ Samia, citée dans HOOKS bell, *Regards oppositionnels, se défaire des représentations dominantes*, Pavot, 2025.

“On ne parle vraiment pas assez du fait que la caméra est un outil violent, surtout les caméras de cinéma, ça prend de la place. Dès que tu as une caméra tu es dans une position de pouvoir. Dans le documentaire, la caméra c’est l’éléphant dans la pièce, on fait comme si elle n’était pas là. [...] Pour revenir au fait de travailler avec des personnes concernées, c’est aussi plus simple de confier cet outil de pouvoir à une personne qui ressemble aux personnes qu’elle va filmer, sinon ça peut faire double violence. J’ai fait un peu d’acting, [...] ça m’a permis de me mettre à la place des gens qui sont de l’autre côté [de la caméra] : il y a une mécanique de coercition.”

Cette mécanique de coercition, Agnès Varda la décrit dans un de ses très court-métrages intitulé *Une femme algérienne* (1960) où elle analyse la photographie du photo-reporter Marc Garanger, prise pendant la guerre d’Algérie pour les registres d’identité de l’armée. Elle y décrit le froncement des sourcils de la femme photographiée par obligation, et par ce geste, son désaccord ; dans la voix-off, la cinéaste dit “cette contrainte se voit avec l’extraordinaire force avec laquelle cette femme refuse. [...] La rigidité de son visage avec ce pli amer de la bouche et l’incroyable violence de son regard, tout cela dit *non*. On peut commander cette femme, on ne peut pas la soumettre. Je suis très frappée par le visage de cette femme, et par le travail du photographe qui en faisant son sale travail de militaire est allé quand même au plus loin de la compréhension qu’il avait de ce qu’il se passait”⁴⁹. En plus d’être contrainte à poser pour l’armée, cette femme a dû retirer son voile, et donc se soumettre aux règles figuratives de l’instance dominante.



Une minute pour une image, Agnès Varda

⁴⁹VARDA Agnès, extrait de la voix-off du film *Une femme algérienne*, *Une minute pour une image*, 1960.

“Le dominant, écrivait Bourdieu, c’est celui qui a les moyens d’imposer au dominé qu’il le perçoive comme il demande à être perçu. » C’est en cela qu’il n’est pas seulement garant du droit, mais aussi du pouvoir. Et c’est ce double pouvoir, cette capacité non seulement à apparaître, mais à apparaître tel qu’il le souhaite, qui autorise le Roi à accomplir certaines actions interdites au commun des mortels.”⁵⁰

Ce que dit la cinéaste dans la dernière phrase de la voix off et ce qui me semble important dans cette photographie, c’est qu’en laissant apparaître le désaccord de cette femme, l’image rend visible la violence de l’outil qui configure le rapport d’ascendance entre la personne qui photographie et la personne photographiée, et offre alors une forme de micro-résistance à la mécanique militaire qui sous-tend l’image.

A l’inverse d’Aliha Thalien, dans un entretien entre le directeur de la photographie Arthur Jafa et l’autrice bell hooks, le chef-opérateur déclare que, quelque soit la personne qui tient la caméra, l’outil de pouvoir qu’est la caméra garde ses mêmes potentialités. Davantage qu’autour de la personne qui tient l’appareil, le chef-opérateur recentre alors la question de la posture de pouvoir autour de l’outil, de son histoire, de son fonctionnement propre. Il évoque alors son film *Apex* :

AJ : Si on braque une caméra sur des personnes noires, d’un point de vue psychanalytique, cette caméra fonctionne aussi comme un regard blanc, même si une personne noire se tient derrière. J’ai donc décidé de ne pas braquer de personnes du tout. Tout le film est donc structuré autour de conversations avec des personnes, uniquement audio. Souvent, la caméra était tournée vers l’extérieur pour que les gens puissent la voir, et on les filmait après, ou avant, selon les horaires, donc il n’y avait pas de têtes parlantes.

bh : Mais pouvez-vous nous en dire plus sur l’idée que même si une personne noire est derrière la caméra, elle intègre toujours un regard blanc ?

AJ : Je pense que c’est une question de surveillance, et de l’idée que la façon dont le pouvoir est structuré dérive toujours vers le haut.”⁵¹

⁵⁰JAUDON Raphaël, Pierre Bourdieu, « Le paradoxe du sociologue » [1977], dans *Questions de sociologie* [1981], Paris, Minuit, 1988, p. 93.

⁵¹HOOKS bell, dans le séminaire “bell hooks and Arthur Jafa Discuss Transgression in Public Spaces”, New School, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fe-7ILSKSog> “AJ : if you point a camera on black people, on a psycho-analytical level, that camera is also functioning as a white gaze, even if a black person is standing behind the camera, so I decided I’m not going to point people at all. So the whole film is structured around having conversations with people, audio only, often the camera was turned away so the people could see it, and then we would shout them afterwards, or before, depending on the schedules, so there is no talking heads

bh : but can you say more about that, the idea that even if there is a black person behind the camera, the camera is still embedding a white gaze ?

AJ : I think it’s about surveillance, and the idea that the way power is structured, it is always drifts upward”. Traduction personnelle.

Que le pouvoir naisse de l'outil ou de la personne qui le tient, comment remettre en question cette instance filmeuse au sein d'un film ? Dans son ouvrage *Terres frontalières - pour une nouvelle mestiza*, l'autrice Gloria Anzaldúa écrit :

« Le miroir possède une autre qualité : l'acte de voir. Voir et être vu. Sujet et objet, je et elle. L'œil fixe l'objet de son regard, l'inspecte, le juge. Un coup d'œil peut nous clouer sur place, nous « posséder ». Il peut ériger une barrière contre le monde. Mais un regard abrite aussi de la conscience, du savoir. Ces aspects en apparence contradictoires - l'acte d'être vu, paralysé par un regard, et celui de « voir au travers » d'une expérience - sont symbolisés par les aspects souterrains⁵²

Cette remise en question de l'instance filmeuse n'est pas seulement une question du plateau. Comment a-t-elle été figurée par les artistes ? Il y a d'abord la forme de l'autoportrait, permettant de se réapproprier le médium. C'est ce qu'a fait par exemple l'artiste Zanele Muholi.



Le noircissement volontaire, par du maquillage, de sa peau fait ressortir le blanc de ses yeux et son regard affirmé, presque menaçant. Sur la photo de droite, l'artiste marque encore davantage cet effet en traçant des lignes blanches autour de ses yeux pour souligner à nouveau son regard et sa bouche. Sur la photo de droite, la lumière plongeante et la gestion du contraste sur son visage viennent souligner le froncement de ses sourcils.

⁵²ANZALDÚA Gloria, *Terres frontalières pour une nouvelle mestiza*, Cambourakis, 2022 [1987].

“Étonnée la première fois que j’ai lu en cours d’histoire que les propriétaires d’esclaves blancs (hommes, femmes et enfants) punissaient les Noirs asservis pour avoir regardé, je me suis demandé comment ce rapport traumatique au regard avait influencé l’éducation des Noirs et leur rôle de spectateur. La politique de l’esclavage, les relations de pouvoir racialisées, étaient telles que les esclaves se voyaient refuser leur droit de regarder. En reliant cette stratégie de domination à celle utilisée par les adultes des communautés rurales noires du Sud où j’ai grandi, j’ai été peiné de penser qu’il n’y avait pas de différence absolue entre les Blancs qui avaient opprimé les Noirs et nous.”⁵³

Cette dialectique entre filmeur.euse et filmé.e peut aussi s’incarner dans le temps. C’est ce que réalise Sammy Baloji dans ses photographies, recomposant le rapport filmé.e/filmeur.euse dans des temporalités éclatées pour réécrire les mémoires. A travers la technique du collage, il réunit des personnages du passé et les environnements du présent.

“Au départ, j’ai fait des prises de vues, plutôt des espaces, des mines, des dépôts ou des objets abandonnés, les ruines... Mais en découvrant les images d’archives, ça m’a renvoyé à une histoire, des témoignages que je ne connaissais pas. Après, la question est : comment on négocie avec ces témoignages au niveau du rapport du photographié et du photographiant. L’analyse de l’image m’a amené inversement à pouvoir construire une image, pas au moment de la prise de vue, mais l’image en tant que composition. Ça devient comme une écriture, comme une intervention. Et cette intervention se fait aussi au départ : dès le cadre, on fait un choix, alors je trouvais ça assez intéressant, ce rapport entre le fait d’étudier la composition d’une image et le fait de composer une image. Ça peut être au moment de la prise de vue comme ça peut être après. Voilà pour l’aspect technique.”⁵⁴

⁵³HOOKS bell, *Black looks : Race and Representation*, South End Press, 1992, p.115 : “Amazed the first time I read in history classes that white slave-owners (men, women, and children) punished enslaved black people for looking, I wondered how this traumatic relationship to the gaze had informed black parenting and black spectatorship. The politics of slavery, of racialized power relations, were such that the slaves were denied their right to gaze. Connecting this strategy of domination to that used by grown folks in southern black rural communities where I grew up, I was pained to think that there was no absolute difference between whites who had oppressed black people and ourselves.” Traduction personnelle.

⁵⁴Catalogue de l’exposition “à toi appartient le regard et la liaison entre les choses”, Musée du Quai Branly, 2020, p.118.



L’auteur Sam Bourcier qualifie de “resynchronisation” cette possibilité de dialogue entre les archives et les corps qui les produisent :

“Les archives recèlent un pouvoir de rassemblement des personnes et des corps dans une temporalité qui n’est pas celle du passé et de ses leçons et encore moins du devoir de mémoire mais qui est celle d’un présent-futur. La resynchronisation s’oppose à la séparation des archives d’avec les corps qui les produisent, qui peuvent les utiliser ou les remettre en circulation de leur vivant, à la séparation qui est faite entre les supports d’archives, à la séparation entre les producteurs·rice·x·s d’archives et les archiviste·x·s en charge de l’inventaire, de l’indexation et des descriptions. Ce potentiel de non-séparation des corps producteurs·rice·x·s d’archives d’avec les archives et d’avec leur pouvoir rassembleur et politique dans une temporalité et des projets communs implique aussi que la rencontre est l’un des grandes modalités des archives vivantes.”⁵⁵

Davantage encore que la photographie, le cinéma offre la possibilité de recomposer des récits à travers des images de différentes temporalités, mais cela s’incarne souvent davantage par le montage que par l’image intrinsèquement.

Sur cette question de la recomposition du rapport filmeur.euse / filmé.e, mon film de fin d’études y répond de plusieurs manières. Tout d’abord, et de la manière la plus évidente, il y a la façon dont la première et la dernière séquence se répondent, par écho, la première présentant des enfants photographiés selon des poncifs picturaux coloniaux, la dernière laissant une enfant s’emparer de l’appareil. Entre ces deux séquences, quelques éléments permettent aussi d’incarner la présence de la caméra à l’image : tout d’abord, nous n’avons, à aucun moment du processus, cherché à effacer la caméra. Au tournage, nous ne cherchions pas à nous cacher. Au contraire, nous assumions notre présence, expliquions notre dispositif, avons choisi de ne jamais voler de plan. Cela a instauré une véritable confiance entre les personnes filmées et nous, et a construit il me semble la possibilité d’existence de ces images. Nous n’avons également pas cherché, dans le film, à effacer les traces de notre présence, allant de ma voix qui interagit avec les personnages du film, à un regard caméra d’André qui se fait soigner le pied, ou à Lucille qui se recoiffe, racontant par ces gestes sa conscience de la caméra.

La question de *qui filme* est au centre de la réflexion de mon film de fin d’études. En l’occurrence, celui-ci est construit de trois instances filmeuses, mon père dans l’introduction dont le travail de l’image était le métier, puis moi, puis Samia, une enfant rencontrée à Antecume-Pata, près de Maripasoula, qui s’empare de l’appareil photo à la fin

⁵⁵ BOURCIER Sam, “Désir d’archives”, *AOC*, lundi 3 juin 2024.

du film. Cette transmission d'instance a soulevé un débat lors d'une des projections du film en cours de montage. Le parallèle entre les images d'un photographe professionnel qui est perçu comme construisant, réfléchissant son image, et celles d'une enfant qui aurait un rapport plus pulsionnel aux images, davantage de l'ordre du jeu, cette mise en écho, a été reçue comme une erreur épistémique, qualifiée comme trop simpliste ; alors qu'à mes yeux, le geste de l'un ne m'apparaît pas moins pulsionnel que l'autre. Cette anecdote pose la question de la façon dont sont lues les images en fonction de la personne qui les produit et illustre parfaitement selon moi le mécanisme de "répression des subjectivités", développé par Samia Charkioui dans sa thèse "Décoloniser la fiction". Elle y décrit la façon dont, pendant les guerres coloniales, certaines subjectivités étaient reconnues comme plus légitimes que d'autres, ou plutôt comment certaines, celles des personnes colonisées de manière systémique, ont été reconnues comme illégitimes :

L'engagement décolonial passe donc par l'acte de "désobéissance épistémique" destinée à légitimer des savoirs, et des sentirs autres. C'est un mouvement de bas en haut qui commence par reconnaître que le colonialisme, constitutif et non conséquence de la modernité, opère structurellement une répression des subjectivités.⁵⁶

Il me semble alors d'autant plus important de mettre en parallèle les images de ces deux séquences, pour en construire l'écho des récits, et la confrontation des instances filmantes.

Si construire nos mémoires passe autant par ce qui est figuré dans l'image que par la manière de reconfigurer les échanges entre personne filmée et personne filmant, asseoir la légitimation des subjectivités me semble un aspect majeur des processus décoloniaux de réflexions autour des images.



⁵⁶CHARKIOUI Samia, *Décoloniser la fiction : cinémas "du Maghreb" au 21ème siècle*, Université Toulouse - Jean Jaurès, dirigée par Paul Lacoste, 2018.

III. Que faire des “outils du maître” ? (Audre Lorde)

Nous avons évoqué la reconfiguration de l'espace rendue possible par le déplacement de la pensée dans l'usage de nos outils, puis la manière dont la caméra pouvait être remise en question dans une logique décoloniale, évoquons maintenant de manière plus large comment des esthétiques se sont développées en remaniant les codes des représentations coloniales, construisant alors des contre-récits. Si Audre Lorde déclare dans son ouvrage *Sister Outsider* qu’“on ne démolira jamais la maison du maître avec les outils du maître”⁵⁷, tentons malgré tout d'explorer comment certaines manières de configurer les images offrent des micro-résistances à l'ordre colonial dominant.

1. Détournement des esthétiques coloniales : dé-jouer et parader les esthétiques coloniales

Dans son ouvrage *Introduction à une poétique du divers*, Édouard Glissant forge le concept de “créolisation” à partir de l'histoire de la conquête coloniale. Il y décrit la façon dont les peuples colonisateurs ont migré aux Antilles avec leurs biens, leur culture, leur langue, leurs chants, leurs dieux, tandis que les esclaves déportés ont migré “nus”, sans leurs biens, séparés de leur famille et de leurs communautés culturelles et langagières. Il écrit alors (p. 16) :

“l'Africain déporté n'a pas eu la possibilité de maintenir ces sortes d'héritages ponctuels. Mais il a fait quelque chose d'imprévisible à partir des seuls pouvoirs de la mémoire, c'est-à-dire des seules pensées de la *trace*, qui lui restaient : il a composé d'une part des langages créoles et d'autre part des formes d'art valables pour tous, comme par exemple la musique de jazz qui est re-constituée à l'aide d'instruments adoptés, mais à partir d'une trace de rythmes africains fondamentaux.”

Ce concept de créolisation vient des langues créoles, qu'Edouard Glissant décrit comme “langue[s] composite[s], née de la mise en contact d'éléments linguistiques absolument hétérogènes les uns par rapport aux autres”⁵⁸.

Faisant écho à la question de légitimation des images précédemment évoquée, la créolisation “suppose que les éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement

⁵⁷LORDE Audre, *Sister Outsider*, Éditions Mamamélis, 2018 [1984], p. 115.

⁵⁸GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996.

être “équivalents en valeur” pour que cette créolisation s’effectue réellement. C’est-à-dire que si dans des éléments culturels mis en relation certains sont inferiorisés par rapport à d’autres, la créolisation ne se fait pas vraiment.”⁵⁹

Ce qui nous intéresse alors ici, c’est la façon dont une image peut se composer d’éléments hétérogènes, et comment cela modifie son récit. A l’échelle d’un film, de la même manière, comment la cohabitation d’éléments et de matériaux plastiques différents conservant chacun leur unité, par leur cohabitation, permet de faire récit ?

Alors qu’une partie de notre travail de direction de la photographie nous est enseignée comme la capacité à faire unité picturale, par les valeurs de contraste, un choix restreint de couleurs, de directions de lumière, comment cette unité peut s’incarner face à des médiums hétérogènes dans un film ? A l’inverse, comment travailler des ruptures esthétiques sans mettre en péril l’harmonie d’un film ?

Muriel Plana, chercheuse en études théâtrales, repart de cette notion de créolisation pour développer plus précisément, en art, le concept de dialogisme. Dans une conférence du 24 mars 2025⁶⁰, elle décrit son concept de dialogisme comme la cohabitation de différentes formes dans une œuvre, sans que l’une ne prenne le pas sur l’autre. Ce dialogisme s’oppose à la notion de monologisme où une seule voix s’expose, cette hétérogénéité des supports faisant surgir, selon Plana, plusieurs voix, plusieurs discours. Ce sont alors plusieurs points de vue qui cohabitent dans l’œuvre. A travers des œuvres hybrides, hétérogènes, polyphoniques, ce sont des possibilités de dialogue qui s’ouvrent.

Après avoir parcouru le travail de Sammy Baloji, j’aimerais m’attarder sur le travail de trois artistes, Arthur Jafa, Chloé Mazlo et Brook Andrew, qui figurent à travers leur travail cette hybridité.

Arthur Jafa est artiste plasticien et directeur de la photographie. Exposé cette année à la fondation Pinault, il déploie des oeuvres où est questionnée la place des artistes noirs.es dans l’histoire de l’art, il y questionne le regard blanc, les récits dominants et la façon dont

⁵⁹GLISSANT Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996.

⁶⁰Dans le cadre du séminaire “Dialogue des arts sur la scène contemporaine”, qui s’est tenu à la Maison de la Recherche à Paris, organisé par Pierre Longuenesse, séance du 24 mars 2025.

ils sont figurés. Formé très jeune à la technique du collage, Arthur Jafa déplace cette technique au cinéma, d'abord par le montage en 2016 à travers *Love Is the Message, the Message Is Death*, puis dans ses images en prise de vue réelle dans *AGHDRA* (2021). Dans cette dernière œuvre, c'est une mer de matière magmatique qui s'écoule devant nous. Pour Arthur Jafa, cet usage des supports permet de sortir d'un discours binaire, et de construire un propos politique complexe. Face à cette mer de magma dont le compositing donne la sensation qu'elle est filmée en très courte focale, combinée à un crépuscule et au soleil couchant qui nous fait face, l'image semble d'un coup nous submerger, nous engloutir lorsque nous lui faisons face, comme si nous étions pris dans sa matière sans pouvoir s'en défaire. Cette hybridité de matières et de médium donne une sensation d'étrangeté, de fin du monde et rend la mer bien plus menaçante, avec une grande justesse sensorielle, que si elle avait été présentée en prise de vue réelle non modifiée.



La cinéaste Chloé Mazlo travaille également cette question de l'hybridité au sein de ses films et notamment dans *Sous le ciel d'Alice* (2020). Dans ce premier long-métrage, la cinéaste déploie l'histoire de sa grand-mère arrivée au Liban dans les années 1950 et confrontée à la guerre de 1958. Dans ce film, la réalisatrice mélange prise de vue réelle, animation en stop-motion, les deux médiums se contaminant constamment l'un et l'autre à travers des scènes hybrides. Certaines scènes reprennent par exemple, par le biais de

double-passes, l'effet de saccade du stop-motion, tout en y intégrant les comédien.nes en prises de vues réelles.

A propos de *Sous le ciel d'Alice* (2020), lors d'un entretien effectué le 9 mai 2025, Chloé Mazlo m'a décrit le fonctionnement du plateau au tournage : les parties en prises de vues réelles étaient tournées en studio, et les parties en stop motion étaient tournées dans le studio d'à côté, en parallèle. Les aller-retours entre les deux espaces étaient donc quotidiens. Ce sont les mêmes chef.fes de poste, Hélène Louvart à l'image, accompagnée de Marianne Lamour à la lumière, et Aurélien Maillé aux décors, qui dirigeaient les deux tournages pour en assurer la continuité esthétique.

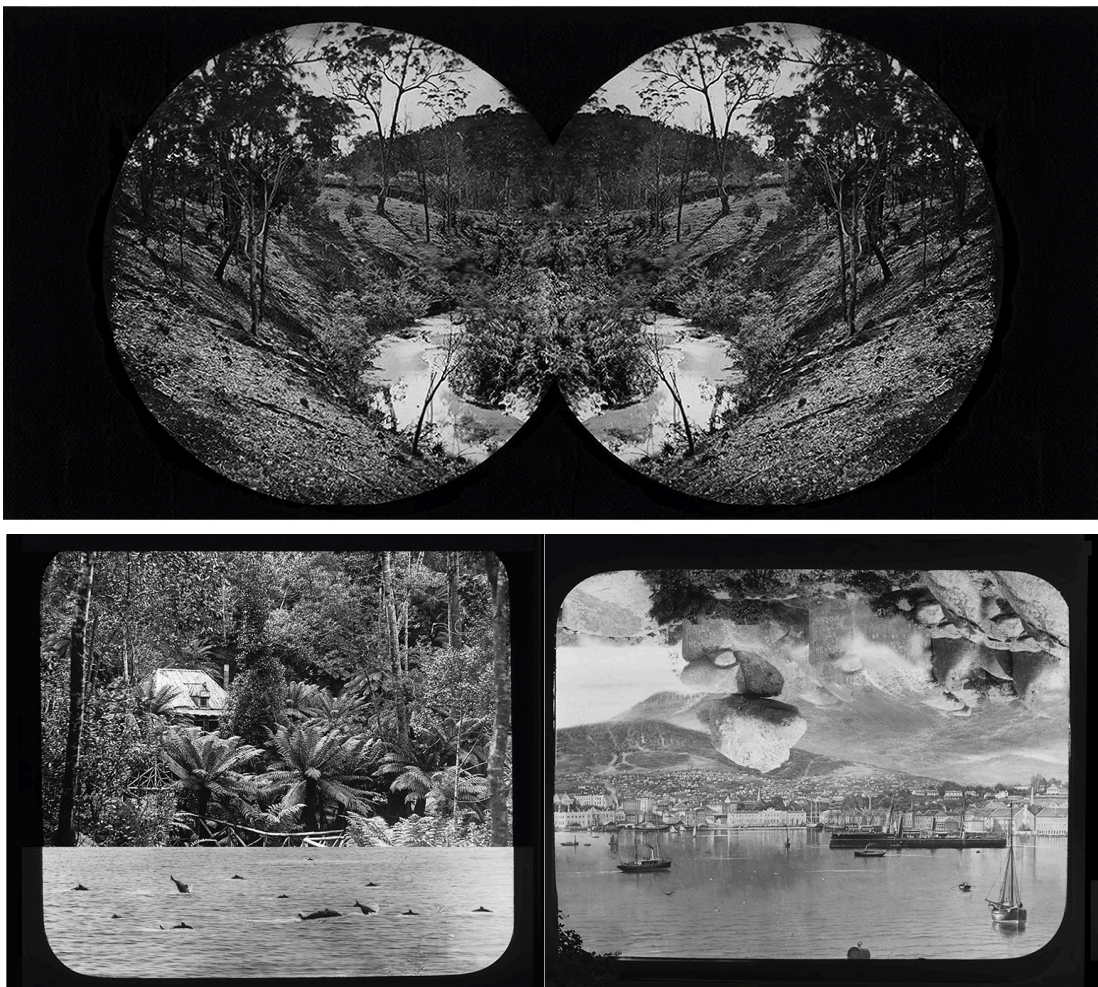


A travers ce film hybride, Chloé Mazlo dit avoir touché au plus juste des émotions qu'elle souhaitait retranscrire. L'hybridité entre la prise de vues réelles et l'animation lui ont permis de figurer la retranscription de son regard d'enfant sur l'histoire de sa grand-mère. Chloé Mazlo m'a expliqué avoir beaucoup travaillé autour des images fantasmagiques de la guerre qu'elle déployait dû aux récits de sa famille. Elle remettait alors en question les plans qu'elle écrivait en questionnant sa grand-mère qui a vécu la guerre qu'elle mettait en récit, et en allant régulièrement consulter, avec le chef-décorateur, les archives INA existantes. Il s'agissait de faire le tri et de construire un équilibre, parmi toutes ces références intimes et médiatiques, entre le vécu de la guerre et son récit propagandiste. Par exemple, lors d'une scène d'explosion, le personnage principal de *Sous le ciel d'Alice*, joué par Wajdi Mouawad, devait avoir du sang sur la jambe. Chloé Mazlo a finalement décidé au plateau de ne pas en mettre, trouvant cette image trop proche de l'imaginaire fantasmagique de la guerre, quelque soit sa véracité.

L'artiste Brook Andrew, d'une toute autre manière, cherche lui aussi à retranscrire la justesse d'une perception à travers ses images composites. Ce photographie est un descendant du peuple aborigène australien Wiradjuri. Dans le catalogue de l'exposition *À toi appartient le regard et la liaison entre les choses*, il écrit :

“Nous avons une science aborigène très sophistiquée, par exemple en médecine, en cartographie, en connaissance des étoiles. Très sophistiquée, et qui opère une sorte de glissement : le paysage est quadridimensionnel ; tridimensionnel, plus une dimension spirituelle. Ce qui permet d'en revenir au film et à sa part de fiction et de vérité”. [...] Selon moi, la chose véritablement sérieuse dans tout ceci, c'est qu'il y a ces quatre dimensions du paysage, puis il y a la linéarité de la ligne d'horizon, celle de l'Occident et la façon dont vous voyez la planète et la Terre.”⁶¹

Dans sa série *Possessed* (2014), il recompose des paysages “quadridimensionnels”, par le photomontage.



⁶¹Catalogue de l'exposition “à toi appartient le regard et la liaison entre les choses”, Musée du Quai Branly, 2020, p.118.

Dans mon film de fin d'études, j'ai également travaillé certaines images par ces effets de collage. La photo qui apparaît à plusieurs reprises dans l'eau a été formée à partir de papier phosphorescent chargé de lumière et plongé dans un bac d'eau et de sable. Dans le film, plusieurs récits se mêlent, et la forme accompagne cette polyphonie. Il y a d'abord l'interaction entre les photos de mon père et les cartons dans l'introduction, puis deux régimes d'images se succèdent : les images de soin, puis le parcours de la femme enceinte, et enfin, les photos de Samia à la fin du film.



Pour déjouer les esthétiques coloniales, au-delà de l'éclatement de l'unicité d'une œuvre et de son monologisme, se pose la question de reprendre les codes du cinéma dominant pour les recomposer et façonner un contre-discours. Dans son court-métrage *Nos îles* (2023), Aliha Thalieu utilise les codes de la carte postale pour dessiner l'esthétique de son film : texture laiteuse, blancs éclatants, plans fixes, cadres composés pour y faire entrer les paysages. Ces choix d'image, par ce qu'ils évoquent de l'idylle touristique, entrent en confrontation avec le discours qui est tenu par les personnages du film, indépendantistes.

Dans un entretien qu'elle m'a accordé le 17 avril 2025, Aliha Thalieu m'explique que cette volonté esthétique était présente dès l'écriture du film. Il s'agissait pour elle de reprendre les codes du regard colonial apposé sur la Martinique tout en lui associant un discours

critique sur l'impact de l'époque coloniale et sur le fonctionnement actuel de l'île, traversée par les questions d'indépendance, et dont l'économie est encore aux mains des békés :

“Comme je n’ai pas grandi là-bas et que je n’y suis pas allée pendant longtemps, [la carte postale] c’était un lien avec ma famille. Je recevais des cartes postales tout le temps, j’en avais une collection. [...] Je voulais des cartes postales évoluées qui pourraient rendre hommage et incarner plus, dans un lien aux esprits, dans un travail sur l’importance des représentations des problèmes de ces territoires dont on aimerait ne voir que les paysages de cartes postales. Ces problèmes sont du fait de la France. Si vous voulez prendre la carte postale, prenez le reste, ou rien du tout. Je voulais questionner le regard, créer des paysages très vifs, travailler la lenteur pour que la personne qui regarde les images trouve ce paysage angoissant et n’y vois pas seulement un paysage de vacances. Quand je l’ai montré à l’exposition de fin d’année du Fresnoy, il y a un couple de blancs qui est venu me voir, et la fille disait que mon film lui donnait super envie de partir en vacances, alors que son mec pensait l’inverse, il est entré en débat avec elle. Donc ça crée des conversations au moins. C’était le but.”⁶²



⁶²Extrait de l’entretien mené au Café de la Place à Montreuil, le 17 avril 2025.



De la même manière, Spike Lee, dans son film *Clockers* (1995), utilise pour raconter le quotidien d'un dealer dans Brooklyn, un film inversible, qui évoque alors les images de surveillance policière :

“Sur le plan esthétique, l'utilisation du film inversible rééquilibre le jeu d'ombres et de lumière du noir par une palette de couleurs au grain vif, rappel inquiétant et ironique de la pellicule des anciens reportages de surveillance (en note de bas de page : Après plusieurs expérimentations, le directeur de la photographie Malik Sayeed a convaincu Spike Lee d'utiliser pour *Clockers* une pellicule Kodak 5239. Il fallut alors créer une pellicule spéciale en 35mm, car avant le passage à la vidéo, seule une version 16mm était utilisée par les reporters d'actualité, ainsi que par la NASA et l'US Air Force, dans le cadre d'opérations de surveillance. Voir Stephen Pizzello, “Between “Rock” and a Hard Place”, *American Cinematographer*, septembre 1995, p. 36-46.)⁶³

A propos de cette pellicule inversible, Malik Sayeed dans un article accordé à l'*American Cinematographer* développe :

⁶³GANZO Fernando [dir.], *Black Light, pour une histoire du cinéma noir*, Capricci, 2020, p. 64.

“Le négatif Eastman standard n'avait pas la même charge émotionnelle que cette technique. J'ai vu le procédé cinématographique lui-même comme une métaphore de ce qui existe dans le ghetto ; on y trouve un environnement complètement chaotique, mais qui conserve une belle culture. De même, le 5239 a une structure de grain très brute, mais aussi des couleurs intenses et vives. Il capture parfaitement le rouge et le violet, ce qui nous a permis d'en tirer parti. Dans une scène vers la fin du film, par exemple, Spike a habillé presque tout le monde en rouge.”⁶⁴

Dans la suite de l'article, Malik Sayeed explique son choix d'optiques anamorphiques pour venir à nouveau apporter un élément hétérogène à cette image, dont l'imaginaire évoque le images télévisuelles, en amenant une esthétique propre au cinéma, créant alors une tension visuelle :

“Pour accentuer encore la tension nauséabonde de cette séquence, Lee a filmé plusieurs plans avec un objectif anamorphique. Bien que *Clockers* ait été tourné en 1,85 pour exploiter la verticalité des horizons new-yorkais, Lee estimait que l'utilisation subtile de l'anamorphique renforcerait l'effet choc de certaines scènes. Il avait déjà employé cette stratégie pour une séquence anamorphique non corrigée de 20 minutes dans *Crooklyn*, avec des résultats très controversés ; les images comprimées ont incité Universal à publier des avertissements dans les cinémas projetant le film. Toujours déterminé à défendre son choix, Lee explique : « Les gens ont eu des problèmes avec la séquence anamorphique de *Crooklyn*, mais dans ce film, j'essayais de montrer la différence entre la vie en ville et la vie en banlieue. Je voulais présenter ce monde suburbain déformé à travers les yeux de la petite fille, Troy, qui avait grandi dans un environnement complètement différent. Si c'était à refaire, je le referais de la même manière.”⁶⁵

Sur cette question du réusage de support coloniaux, lors de la préparation du tournage de mon film de fin d'études, avec Lilas Roy, productrice, et Yvan Buttaud-Gallot-Lavallée, chef opérateur du son, nous tentions de définir un cadre dans lequel le film pouvait être

⁶⁴ PIZZELLO Stephen, “Clockers : Between “Rock and a hard place”, *American Cinematographer*, 2020, URL : <https://theasc.com/articles/clockers-lee-sayeed> : “The standard Eastman negative didn't have the emotional weight that this technique gave us. I saw the film process itself as a metaphor for what exists in the ghetto ; you have this really messed-up environment, but there's still a beautiful culture within that environment. Likewise, the 5239 has a completely raw grain structure, but it also has intense, vivid colors. It really records red and purple, so we took advantage of that. In one scene near the end of the film, for example, Spike had practically everyone in the frame dressed in red.” Traduction personnelle.

⁶⁵ *ibid* : “To further heighten that sequence's queasy tension, Lee filmed several shots with an anamorphic lens. Although *Clockers* was shot in 1.85 to exploit New York's vertical skylines, Lee felt that the subtle use of anamorphic would heighten the "shock value" of certain scenes. He had previously employed this strategy for a 20-minute uncorrected anamorphic sequence in *Crooklyn*, with highly controversial results ; the squeezed images prompted Universal to prepare printed disclaimers at theaters exhibiting the film. Still determined to defend his choice, Lee says, "People had problems with the anamorphic sequence in *Crooklyn*, but in that film I was trying to show the difference between life in the city and life in the suburbs. I wanted to present this distorted suburban world through the eyes of the little girl, Troy, who had grown up in a completely different environment. If I had to do it again, I'd still do it the same way.” Traduction personnelle.

fabriqué. Notre but était de définir le cadre du récit du film, préparer nos outils pour à la fois tenir le fil déroulé à l'écriture et nous laisser la liberté de réagir aux situations qui se présenteraient à nous à Maripasoula. Il fallait constituer une sorte de trousse à outils, qui soient à la fois ceux qui nous permettraient de traduire ce qui avait été déployé à l'écriture, et à la fois ceux qui nous offriraient la souplesse d'inventer sur place les formes sensibles qui incarneraient nos réflexions.

Dans cette trousse à outils, j'ai choisi de partir avec mon appareil photo argentique et des pellicules Washi F et Washi K, sans idée précise en tête de ce que j'allais en faire, mais en sachant que l'écho aux photographies de mon père qui ouvrent le film pourrait être intéressant. Les Washi F contiennent des films de radiographie médicale, utilisés notamment dans les radiographies des poumons. Les Washi K sont des pellicules qui ont été utilisées dans la surveillance aérienne. Etant donné le contexte médical et colonial des espaces où nous tournions, ces pellicules me semblaient être des alliées précieuses.

Pour revenir à *Clockers*, parmi les choix esthétique du binôme du réalisateur et directeur de la photographie, au delà de leur choix de la pellicule inversible, créant une continuité avec le choix du support de la pellicule inversible, Spike Lee reprend aussi d'autres codes propres à la surveillance policière pour les retourner, dont l'utilisation de la longue focale :

“Pour une première séquence qui suit les mouvements des horlogers dans leur routine quotidienne, les cinéastes ont filmé l'action avec de longues focales, dans un style tremblant rappelant une surveillance policière. « Nous avons tourné cette scène avec trois caméras », explique Sayeed. « Nous nous sommes positionnés comme des spectateurs extérieurs. Pour obtenir l'effet recherché, nous avons multiplié les mises au point, les zooms manuels et les panoramiques. [...] Commentant son utilisation fréquente de ces travellings, que l'on retrouve également dans *Mo' Better Blues*, *Jungle Fever* et *Malcolm X*, Lee déclare : « C'est simplement une façon différente de faire bouger les personnages. Je pense que la meilleure application de cette technique avant *Clockers* se trouve dans *Malcolm X*, lors de la scène où Malcolm se rend à l'Audubon Ballroom. J'ai fait des recherches et j'ai découvert que Malcolm semblait savoir qu'il allait être assassiné ce jour-là. La technique du travelling correspondait parfaitement à l'ambiance de cette scène ; elle créait une étrange sensation de désorientation.”⁶⁶

Spike Lee n'est pas le seul à avoir utilisé la longue focale pour reprendre l'esthétique de la traque policière et se la réapproprier. Certaines séquences du film *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* de Melvin Van Peebles reprennent cette esthétique, et contribuent à ce que Spike Lee appelle la “désorientation”, procédé qui, au-delà de la réappropriation de cette figure dont Natacha Pfeiffer a tissé les liens avec l'histoire de la conquête des Etats-Unis, participe à perdre le colon dans l'espace, venant tout droit de l'éthique de la plantation selon Dénètèm Touam Bona :

“La dissidence procède toujours d'une rupture du continuum temporel. Rupture de récit des vainqueurs, mais aussi rupture de la succession aliénante du travail et du repos. [...] A la rupture du continuum temporel, à travers le *break beat* des rythmes afrodiasporiques, correspond une diffraction de l'espace en une multitude de spatialités inédites. Mais avec la sécession marronne le combat contre le système esclavagiste entre dans une phase stratégique qui déplace et pérennise le théâtre des opérations. Forme collective de la fugue, la “sécession” est résistance “territoriale” : elle fait corps avec un territoire labyrinthique dont les méandres et accidents constituent autant d'alliés naturels pour les rebelles. Le Marron ne fuit pas, il s'esquive, se dérobe, s'évanouit ; et, à travers son repli, il se métamorphose et se crée un “dehors” : le *quilombo*, le *palenque*, le *mocambo*, le *péyi an déyo*...”⁶⁷

⁶⁶ *ibid* : “For an early sequence that tracks the movements of the clockers on their daily routine, the filmmakers covered the action with long lenses, in a shaky style that resembles police surveillance. “We shot that scene with three cameras” notes Sayeed. “We positioned ourselves as outsiders peeping in. To get the look we wanted, we did a lot of rack-focusing, hand-zooming and swishpanning. [...] Commenting on his frequent use of such dolly shots, which can be also seen in *Mo' Better Blues*, *Jungle Fever* and *Malcolm X*, Lee states, “It's just a different way of having characters move. I think the best application of this technique prior to *Clockers* occurs in *Malcolm X*, during the scene in which Malcolm is on his way to the Audubon Ballroom. I did research and found out that Malcolm seemed to know he was going to be assassinated that day. The dolly technique really fit in with the mood of that scene; it created a weird sense of disorientation.” Traduction personnelle.

⁶⁷ TOUAM BONA Dénètèm, *Sagesse des lianes - Cosmopoétique du refuge 1*, Post-éditions, 2021.

Melvin Van Peebles lui aussi, dans son film *Sweet Sweetback's Badasssss Song* (1971) utilise la longue focale pour filmer son personnage de Sweetback, toujours en fuite, et semblant toujours mieux maîtriser la topographie de l'espace où il se trouve que la police qui le traque.



Med Hondo a particulièrement usé de cette technique de reconstruction labyrinthique de l'espace, notamment dans son film *West Indies* (1979). Med Hondo y reprend les codes des comédies musicales hollywoodiennes et les tord pour écrire une histoire de l'esclavage dans la cale d'un bateau négrier. Tout le film se passe dans ce bateau dont la géographie reste assez opaque.

La technique de Med Hondo est particulièrement marquante dans la dernière séquence du film en comparaison par exemple avec la séquence "Good Morning" du film *Singing in the rain*⁶⁸, classique de l'âge d'or de la comédie musicale hollywoodienne. Comme on peut le voir sur les deux images ci-dessous, Med Hondo reprend tous les codes esthétiques du film : couleurs des décors marrons, et des costumes rose et bleu pâle. Med Hondo reprend aussi l'éclairage en trois points, des visages peu contrastés, des peaux poudrées, des mouvements de caméras très fluides, souvent filmés à la dolly ; au point de presque pouvoir parler de citation. Alors que Kelly et Donen décrivent un espace très linéaire, où, par les mouvements de caméra qui accompagnent ceux des personnages, nous savons toujours, en tant que spectateurs, où nous nous situons dans l'espace de la maison, dans une chorégraphie scénique qui semble toujours avancer, Med Hondo quant à lui dessine un espace circulaire, dans lequel nous ne nous repérons jamais. Dans l'avant-dernier plan du film, la caméra tourne sur elle-même, suivant au début le rythme des personnages, puis se libérant d'eux pour aller de plus en plus vite jusqu'à l'abstraction.

⁶⁸KELLY Gene, DONEN Stanley, *Singing in the rain*, 1959.

En reprenant, par ses codes esthétiques tranchés, un imaginaire établi, Med Hondo réécrit une partie de l'histoire de l'esclavage : “l’antre du bateau négrier est l’endroit et le moment où les langues africaines disparaissent, parce qu’on ne mettait jamais ensemble dans le bateau négrier, tout comme dans les plantations, des gens qui parlaient la même langue”⁶⁹. Med Hondo recrée dans l’imaginaire de la cale, du collectif qui avait été supprimé par les stratégies coloniales et les inscrit dans une continuité de l’histoire du cinéma, leur offrant une forme de légitimité esthétique.

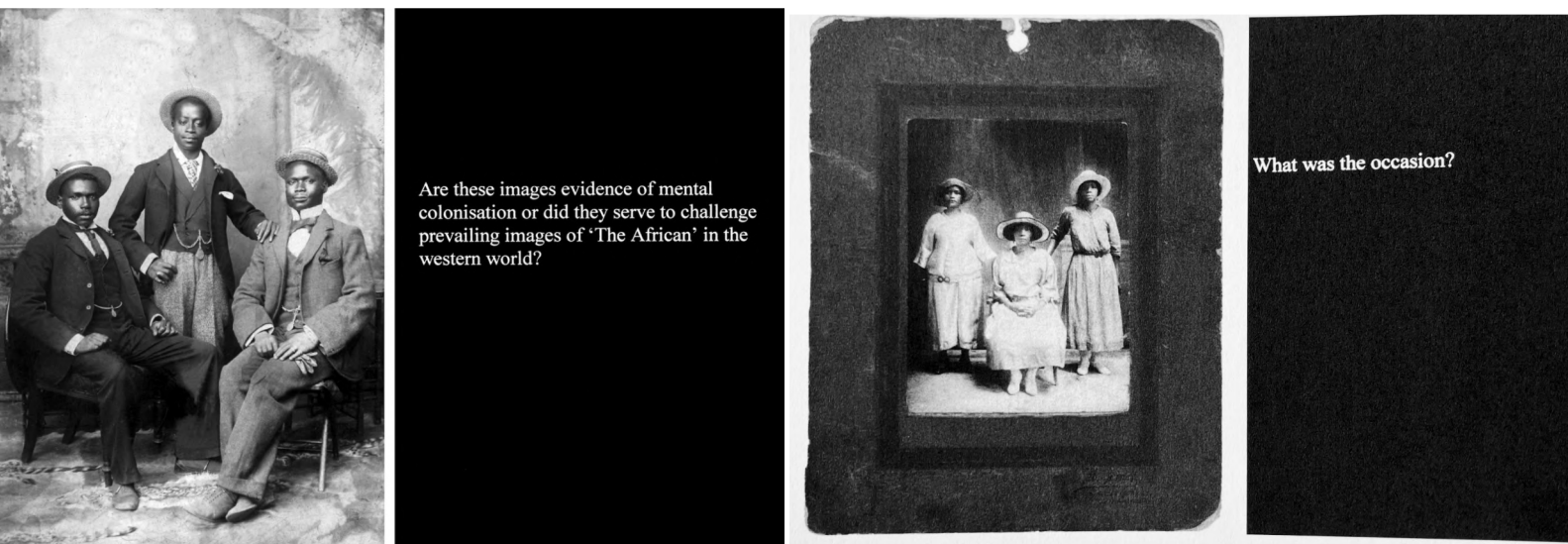


Cette question des “schèmes figuratifs” selon le concept de Philippe Descola, de ce qu’on figure dans une image et des références auxquelles cela se rapporte, de la manière dont les images se répondent par leurs couleurs, leurs codes, nous amène à la question du travail avec les références en tant que directeur.ice de la photographie. Comment les images dialoguent dans nos imaginaires, comment choisit-on de les lire ou de les convoquer ? Plus généralement, comment travailler avec des références ?

⁶⁹GLISSANT Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1995.

2. Les images se pensent entre elles

Mon film de fin d'études commence par une séquence introductive dans laquelle un dialogue s'établit entre des photographies prises par mon père et des cartons qui incarnent ma lecture de ces images. Ce procédé est né entre autres de ma découverte du travail de l'artiste sud-africain Santu Mofokeng et de sa série *The Black Photo Album / Look at me* (1997). Dans cette série, le photographe utilise des archives familiales datées entre 1890 et 1950, et y adjoint des textes questionnant l'intériorité des personnes photographiées, le contexte de la prise d'image.

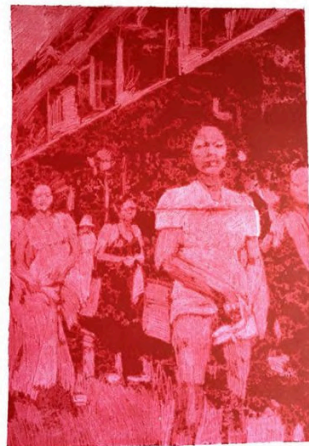


Santu Mofokeng, *The Black Photo Album / Look at me*



Extraits de mon film de fin d'études

A travers cette série, il interroge à la fois l'image qui est construite, ses codes, son contexte de fabrication. Mettre ainsi en exergue le dispositif photographique est une manière de questionner les archives, but que poursuit également Flora Nguyen dans son travail photographique. Elle s'attelle à faire vivre les archives coloniales dans le temps en tentant de les coloriser, ou de les abîmer davantage pour faire ressortir un personnage de l'image, mettre en avant un élément qui, depuis la relecture contemporaine, lui semble important pour porter un autre regard sur l'image. C'est le cas dans sa série *Décoloniser l'archive* (2024) :



“Contre le pittoresque joue la volonté d’en finir avec l’héritage de l’époque coloniale, ici l’orientalisme, surtout connu en peinture, mais repris ensuite et prolongé par l’art cinématographique. L’orientalisme a été la promotion, jusqu’à une véritable apothéose, du pittoresque dit oriental, incluant celui du Maghreb. Un pittoresque qui est, ou plutôt était, aussi bien celui de la nature que celui de la culture : paysages et couchers de soleil, intérieurs de palais somptueux, vêtements brodés d’or et d’argent, transparence des mousselines et chevelures déployées des odalisques. On peut en trouver encore quelques traces faisant écho à ces visions dans la petite partie du cinéma occidental qui a pris le relais, mais pas dans les cinémas maghrébins, qui en sont au contraire le démenti. Assurément, ceux-ci ne sont pas dépourvus de recherche esthétique, mais ils la mettent au service de leur propre cause, en sorte que les images semblent changer de signe, si l’on peut employer un tel langage, et signifient tout autre chose qu’auparavant.”⁷⁰

Dans la continuité de cette réflexion sur le lien entre les archives et les images fabriquées au présent, Denise Brahimi pose ici à nouveau la question des codes esthétiques, de la manière de tordre les références. Ces références picturales sont un outil majeur de notre travail de direction de la photographie. Qu’elles soient amenées par la mise-en-scène, partagées, ou gardées pour nous-mêmes, qu’elles soient conscientes ou non, ce sont des images vues qui construisent nos imaginaires et donc celles que nous fabriquons ensuite. Pourtant, celles-ci ne sont pas toujours remises dans leur contexte. Elles sont évoquées pour leurs couleurs, leurs contrastes, leur texture. Comment travailler avec les références pour ne pas reproduire des imaginaires coloniaux ?

Dans son ouvrage *La Sagesse du chef-opérateur*, le directeur de la photographie Philippe Rousselot parle de son rapport aux références comme outil de réflexion :

“Dans la contemplation des oeuvres picturales du passé, on ne cherchera pas une technique, pas plus que des principes de construction ou d’éclairage, mais la certitude que le réel ne se livre qu’à la condition de le repenser de fond en comble pour n’en garder que les éléments indispensables, les valeurs, ce terme devant s’entendre à la fois comme technique (le clair, l’obscur, la couleur), et comme éthique (échelle et hiérarchie de ces mêmes valeurs). La peinture n’enseigne pas un savoir-faire mais offre des méthodes d’analyse et de reconstruction.”⁷¹

Le philosophe Philippe Descola déploie cette idée de modèles culturels de figuration à travers le concept de “schèmes figuratifs”. Ce sont des formes récurrentes d’organisation

⁷⁰BRAHIMI Denise, *50 ans de cinéma Maghrébin*, Minerve, 2009, p. 69.

⁷¹ROUSSELOT Philippe, *La sagesse du chef-opérateur*, Editions du 81, 2020.

visuelle permettant de représenter le monde et structurant la manière dont une culture donne une forme visible à ce qu'elle perçoit. Par exemple, dans le podcast « Faut-il vider les musées ? »⁷², Françoise Vergès offre une analyse du tableau *L'abolition de l'esclavage* de François-Auguste Biard (1848). Alors qu'il se présente comme une représentation de l'abolition de l'esclavage, il en fait percevoir une version occidentale du récit par ce qu'il montre et par ce qu'il occulte. En poursuivant le mythe de la « France généreuse » qui offre l'abolition aux peuples colonisés, il occulte alors les longues révoltes de ces peuples, la violence de ces mouvements, les lourdes rétributions financières imposées aux Etats par les esclavagistes.



Plusieurs caractéristiques picturales permettent cette lecture de l'image. Tout d'abord, le point de vue du peintre est spatialement situé du côté de l'estrade française. Si caméra il y avait, elle serait légèrement plus haute que les regards des personnages, légèrement surplombante. Nombreux sont les regards tournés vers le général, bien davantage que vers les esclaves affranchis représentés au centre du tableau. C'est la couleur blanche qui attire le regard : celle des robes, du ciel. La couleur du sol ne permet pas de détacher les corps noirs, ils s'y fondent. A tous ces choix s'ajoutent évidemment les choix de mise-en-scène : les esclaves affranchis sont à genoux devant les colons, les prient comme des Dieux, les remercient.

Le centre pictural du tableau est donc davantage au niveau du général que des esclaves affranchis. Au premier plan, uniquement des colons blancs, sauf une femme noire, assise, dans l'ombre, discernable dans un second temps.

⁷² RAIM Laura, «Faut-il vider les musées ?», *Les idées larges* n°20, Arte Radio, 24 mars 2023.

Le tableau, s'il cherche à déployer un récit sur les guerres d'indépendances, reproduit les codes académiques de son contexte historique : le sujet est placé au deuxième plan, la lumière directionnelle vient du haut gauche du tableau, et l'ombre principale en bas à droite, répondant à d'autres peintures de son époque telles que la *Vue de Florence* (1835) de Corot ci-dessous. Cet exemple illustre comment la reproduction de schèmes figuratifs construit le récit d'une image, autant si ce n'est plus en fonction des configurations, que le récit déclaré d'une image.



Analyser la construction des images qui produisent un récit colonial semble alors être une première voie pour tenter de se défaire de ces schèmes figuratifs occidentaux. Dans notre travail de réflexion autour des films sur lesquels nous travaillons, en dialogue avec la mise-en-scène, sont souvent convoquées des images dites “de référence”. Se pose alors la question de ce que ces images convoquent, comment les utiliser, et comment entrer en dialogue avec la réalisation autour de ces images. Est-ce qu'en sortant des canons culturels établis les récits se transforment ?

Lors d'un séminaire d'étalonnage, un intervenant évoquait son travail au quotidien et indiquait que beaucoup de chef.fe opérateur.ices arrivaient en étalonnage avec des références tirées des plateformes “Shotdeck” ou “Filmgrab”, et se retrouvait souvent face aux mêmes images, à reproduire des esthétiques similaires d'un film à l'autre. Ma scolarité a aussi été traversée de plusieurs modes, de la courbe de contraste et des hautes lumières cyan proposées par “Filmbox”, à la lumière plongeante “en top”, qui répond à des logiques de production en permettant d'éclairer plus facilement plusieurs personnages dans une même pièce et offrant alors la possibilité d'un enchaînement des plans plus rapides dans

une journée de tournage. Caroline Champetier et Martin Roux évoquent dans leur article “Vers la couleur” publié sur le site de l’AFC, la façon dont nos regards ont été façonnés par les courbes Kodak : contraste , peaux saturées bien davantage que ce que perçoivent nos yeux naturellement :

“Donc Kodak constate qu’il y a des biais dans la mémoire de la couleur et que quand ils font des tests pour définir les couleurs les plus satisfaisantes sur des restitutions de pellicules, ça correspond aux couleurs que les gens ont en mémoire. Pour reprendre les termes de ces études, il y a une convergence entre les couleurs préférées et les couleurs de mémoire, qui pour le coup ne sont pas les couleurs réelles. C’est-à-dire que l’attente du spectateur devant une image ne correspond pas à une reproduction à l’identique du réel d’un point de vue colorimétrique, le spectateur attend le souvenir qu’il a des couleurs. Porter son regard et reproduire le réel, c’est organiser une forme de dissemblance d’un point de vue physique mais qui est une forme de ressemblance d’un point de vue humain. On essaye de se rapprocher de quelque chose qui existe mais reste impalpable qui est le souvenir de notre perception du monde tout en n’étant pas notre perception directe. Si on nous donnait à comparer la vraie couleur d’un arbre avec celle d’un arbre au cinéma en les mettant côte à côte, on se rendrait compte qu’elles sont différentes, par contre, seul dans une salle de cinéma, cette dissemblance nous convient. En revanche, si on nous présentait, toujours dans une salle de cinéma, les vraies couleurs du réel, elles nous sembleraient trop criardes.”⁷³

Peut-on et comment sortir de ces canons fabriqués par nos outils ? A notre endroit de la direction de la photographie, une première possibilité serait de diversifier les références esthétiques, convoquer des références diverses, de différents types de cinéma. Cela s’impose plutôt naturellement à chaque film, la réalisation ayant souvent des images de référence différentes d’une personne à l’autre, d’un récit à l’autre, selon le lieu de tournage, le récit du film, son époque. Mettre en avant et évoquer des références de plus en plus diverses, en dehors du cinéma, me semble être une autre voie, d’où la forte présence d’images provenant de la photo, des arts plastiques dans ce mémoire, et plus largement des autres régimes du sensible que le régime du voir, à la manière de la cinéaste Aliha Thalien évoquée précédemment qui prenait les cartes postales comme références majeures de l’esthétique de son film *Nos Îles*.

Une seconde voie est de travailler sans convoquer de références en particulier. C’est le choix qu’a fait par exemple Claire Mathon lors de la préparation d’*Atlantique de Mati Diop*, qui a évoqué dans une interview n’avoir pas voulu convoquer de références

⁷³CHAMPETIER Caroline, ROUX Martin, “Vers la couleur”, *Contre-champ AFC*, 2020.

esthétiques avant d'être allée à Dakar où le film prenait place, pour ne pas plaquer d'imaginaire préconçu sur la ville. Se nourrir de différentes images sans les cristalliser pour un film en particulier permet en effet de ne pas appliquer des schémas ou principes esthétiques pré-faits et de ne pas figer un film avant la phase de tournage. Cela ne veut pas dire pour autant qu'un film pourrait apparaître *ex nihilo* comme l'évoque Andréa Calderon à propos de la pensée de Jacques Rancière :

“Pour Rancière, une image n'est jamais *ex nihilo*, elle émerge toujours dans un contexte, et c'est ce contexte qui change. C'est donc dans cette interruption que réside tout son potentiel de reconfiguration matérielle et symbolique du territoire du commun. La fiction cesse alors d'être une fabrique de personnages et de mises en intrigue pour devenir une matrice permettant d'instituer et de configurer une scène.”⁷⁴

La question de la remise en contexte des images convoquées semble alors être un endroit de réflexion riche.

J'ai choisi pour mon film de fin d'étude de convoquer des références précises, tirées de tous types de cinéma, avant de n'avoir vu d'images ou de n'être allée à Maripasoula où nous tournions. Le film place comme postulat l'impossibilité d'une création *ex nihilo*, il me semblait alors important de convoquer les images que j'avais en tête pour le film et de les communiquer à l'équipe pour affiner le regard que nous aurions au tournage, être plus précis sur ce que nous cherchions à filmer, tout en nous laissant déplacer par les espaces où nous tournions. Il me semblait en revanche important de les considérer dans le contexte du film duquel elles provenaient chacune, de leur récit et contexte de production. Sur place, il a fallu tracer un trajet singulier entre ces images-références et les personnes et espaces que nous filmions sur place. Sans désigner de méthode idéale, ces deux exemples permettent de tracer des chemins de réflexion qui s'attachent à penser l'image dans son contexte et dans le trajet de chaque film.

Sur cette question des références et des mémoires de la représentation que l'on engrange, lors du tournage de son film *Fragments pour Venus* sur lequel j'ai travaillé en tant que seconde assistante caméra, Alice Diop évoquait au sujet de la question de la représentation des personnes noires, qu'au delà du nombre de personnes noires présentes dans les tableaux des grands musées européens, s'imposait aussi celle de l'incarnation. Elle

⁷⁴RANCIERE Jacques, *Le travail des images, Conversation avec Andrea Soto Calderón*, Les presses du réel 2019, p. 34.

remarquait comment les personnages noirs ont très peu été regardés, comment peu d'attention leur a été portée et comment cela ne s'est donc pas beaucoup retranscrit dans l'histoire de la peinture occidentale à travers la complexité des carnations, la sensibilité aux postures. Cette réflexion nous ramène à la question de l'empathie, de l'écoute, de l'attention et du soin, point qui crée le lien de mon film de fin d'études entre l'acte de regarder et l'acte de soigner.

Lors du tournage à Maripasoula, les scènes de réunion se sont montrées comme des scènes de soin tout aussi importantes que celles qui exposent des gestes médicaux, pour les débats qu'elles incarnent et pour ce qu'elles racontaient de l'attention portée aux personnes soignées. Alors que nous anticipons souvent beaucoup des paramètres qui construisent un film, que l'endroit du plateau est un endroit de grande tension, comment se rendre disponible au plateau pour continuer de sentir ce qui nous entoure, d'y réagir, de construire avec, d'entretenir cette forme d'empathie ? Lors d'un entretien mené le 13 mai 2025 avec le réalisateur Jean-Gabriel Périot, celui-ci évoque son fonctionnement en tant que réalisateur autour de ces enjeux de présence au plateau, et d'attention : "je suis fasciné par les réalisateurs documentaristes ou réalisatrices documentaristes qui filment. Des fois, ce n'est pas très bon. Mais il y a certains et certaines qui sont des grands chef.fes op et tu te dis 'mais comment ils sont en train de vivre ça et faire cette qualité d'image quoi ?' [...]. Moi quand je suis dans la vraie vie quelque part où je dois filmer quelqu'un, si tu prends une manif par exemple, je ne peux pas vivre l'événement et savoir comment le filmer. Déjà, je ne filme pas dans le réel. C'est très rare. Ça m'arrive assez peu parce que je ne suis pas quelqu'un du présent. Je ne sais pas appréhender par l'image ce qui est autour de moi.". Cet enjeu d'appréhender par l'image ce qui se passe autour de soi me semble être un point névralgique de cette réflexion et de notre travail de chef.fe opérateur.ice, et ce autant en documentaire qu'en fiction -si tant est que ces deux formes puissent être segmentées ainsi-. Rancière évoque dans son ouvrage *Le travail des images*, ce en quoi l'image est le résultat d'une opération complexe et comment elle peut résister à celle ou celui qui la fabrique :

“D’un côté, j’ai insisté sur le fait qu’une image n’est pas une chose passive mais une opération, une manière de lier une forme visible à une autre, de la lier à un énoncé dicible, à une certaine structuration du temps, à une certaine place dans l’espace [...]. C’est aussi quelque chose qui résiste et qui résiste notamment à la volonté de celui qui a produit l’image et qui veut qu’elle produise tel mode de réception, tel regard, tels affects, telle forme d’interprétation.”⁷⁵

Comment composer, au plateau, avec cette possible résistance ?

3. Les pensées décoloniales au plateau

Plus tôt dans l’entretien que nous venons d’évoquer avec le réalisateur Jean-Gabriel Périot, celui-ci déclare : “même si moi j’arrive selon l’idée avec laquelle j’arrive, qui est souvent un peu rigide quand même, je suis un réalisateur un peu rigide, il n’empêche que si on veut que le film devienne vivant, il doit être pris en charge par les gens qui y participent. Sinon, je ne vois pas l’intérêt pour moi de faire un film sur eux s’ils ne sont pas dedans”. Cette réflexion soulève les enjeux de fabrication collective. Si le réalisateur s’attache ici à la co-construction avec les personnes filmées, il me semble que la question peut se poser de manière plus large, avec l’ensemble du plateau.

L’enjeu de la hiérarchie du plateau semble s’imposer en premier lieu lorsqu’il est question de pensées décoloniales, de remettre en question les structures de pouvoir au plateau. Cette hiérarchie indispensable au bon déroulement du tournage peut parfois déborder du cadre du travail et devenir un pouvoir oppressif. De plus en plus de plateaux tentent d’aborder ces problématiques. Lors de l’entretien mené avec Chloé Mazlo, la réalisatrice évoquait sa manière de travailler lors du tournage de *Sous le ciel d’Alice* : “venant du cinéma d’animation, j’ai l’habitude de la débrouille. Pour mes premiers court-métrages, j’étais à la fois réalisatrice, régisseuse, et tout le monde faisait tout. On n’avait pas beaucoup d’argent et il y avait quelque chose de très collectif. Quand on a tourné *Sous le ciel d’Alice*, il y avait une journée où le comédien principal était convoqué le matin on avait une scène à caler l’après-midi avec un groupe de figurants masqués. J’ai proposé naïvement à la production “vu qu’il sera déjà là et qu’on le reconnaîtra pas, on peut lui proposer de jouer un des rôles”, ce qui a provoqué un vent de panique, on m’a dit qu’on ne pouvait pas demander à un premier rôle de jouer une silhouette, avant même de savoir si lui était

⁷⁵ RANCIERE Jacques, CALDERON Andrea, *op. cit.*

d'accord". Cette structure hiérarchique est un continuum de la starification telle qu'elle a été décrite par Edgar Morin, et du culte de l'auteur. Quelles possibilités s'offrent à nous pour sortir de ces logiques hiérarchiques ? Dans son article "Décoloniser l'architecture", après avoir exposé le continuum colonial qui transpire dans la conception moderniste de l'architecture, l'auteur Léopold Lambert propose une réponse à ce que pourrait être une architecture qui se laisse façonner par les enjeux décoloniaux et propose, à l'endroit de l'architecture, une réponse qui résonne à mes yeux avec les enjeux que l'on rencontre sur les plateaux :

"Si, au contraire, on daigne considérer l'architecture pour ce qu'elle est : une arme politique dont la violence est presque toujours mise au service de programmes politiques coloniaux ou, plus généralement, de normes dominantes, mais qui peut être réorientée en faveur de mouvements politiques s'inscrivant à l'encontre de cette domination, on peut ainsi construire une éthique de décolonisation de l'architecture. [...] Les exemples d'architectures de décolonisation sont presque tous des entreprises collectives célébrant l'absence d'architecte au sens élargi du terme. Il s'agit de l'architecture des différentes forteresses prolétariennes des villes du Global South (Casablanca, Rio de Janeiro, Chandigarh, Bogota, Naplouse, Hong Kong, et tant d'autres) ; c'est celle des campements construits malgré la répression policière, ceux des déplacé-e-s de Calais à Tijuana, comme ceux des révolutionnaires et autres indigné-e-s du Caire à Madrid ; c'est celle des barricades et tunnels construits contre les forces militaires de « contrôle des frontières », d'invasion, d'occupation, d'apartheid de Gaza à Standing Rock ; c'est enfin celle des « safe spaces », libérés pour un court moment de la violence de la norme pour les corps subissant celle-ci au quotidien."⁷⁶

Cette conception collective d'une architecture qu'on pourrait appeler "décoloniale" renvoie au cinéma à la question du culte de l'auteur, qui, par ruissellement, nourrit tous les enjeux de la hiérarchie au plateau.

Le collectif "On est raccord", composé de professionnel.les du cinéma, s'attache à explorer, lors de résidences de création, une manière de fonctionner sur les plateaux sans les enjeux de domination qui peuvent le traverser. Selon eux, cette hiérarchie de plateau s'entretient en partie par une forme d'obscurité sur la transmission des informations. Ils tentent alors d'appliquer au plateau une éthique de la transparence, où chaque poste a accès à davantage d'informations que ce qui ne concerne la stricte tenue de son poste, comme les intentions de mise-en-scène par exemple. Maintenu dans un cadre de la hiérarchie de travail, cette idée semble en effet intéressante dans la manière dont elle rend visible les

⁷⁶LAMBERT Léopold, "Décoloniser l'architecture", *TUMULTES* n°48, 2017.

processus de travail, n'occulte pas, et donc n'exclue pas une partie de l'équipe du processus de fabrication du film. Cela rejoint l'idée du théâtre anti-illusionniste de Muriel Plana évoquée plus tôt selon laquelle, et que j'applique dans les esthétiques décoloniales, où la monstration du médium [scénique, cinématographique], est une démarche esthétique qui tient une place particulière dans la construction narrative du film. De la même manière, la monstration de certains processus pourraient permettre d'améliorer le fonctionnement du plateau autour des enjeux de domination, concernant les prises de décision, ou les salaires par exemple.

Enfin, j'ai la sensation que l'enjeu du temps accordé à la fabrication est primordial dans le fonctionnement du plateau. Partir tourner mon film de fin d'études à Maripasoula était nécessairement associé à la possibilité de rester longtemps sur le lieu de tournage. Nous avons passé un peu plus de trois semaines à Maripasoula. Ce temps relativement long comparé aux processus de production habituels des court-métrages produits à l'intérieur et en dehors de l'école nous a offert la possibilité de nous adapter à la temporalité des personnes que l'on filmait, plutôt que d'imposer notre temporalité de tournage. Ce fonctionnement a traversé tout le tournage. Contrairement aux tournages habituels de fiction dans lesquels la temporalité du plateau dirige le fonctionnement du collectif, ici c'est le fonctionnement du collectif que nous filmions qui dirigeait la temporalité de fabrication du film. C'est lorsque nous nous rapprochions de la fin du tournage - avec l'impossibilité financière et logistique de rester davantage - que nous commençons à nous crispier sur la matière filmique récoltée, à retrouver des réflexes où notre temporalité de fabrication prenait le dessus dans nos décisions sur le rythme des personnes que nous filmions.

Conclusion

Nous nous interrogeons en introduction sur la façon dont, en tant que chef.fe opérat.eur.ice, il était possible, dans la manière dont nous éclairons, cadrans les histoires sur lesquelles nous travaillons, dans les dialogues que nous entretenons avec les réalisat.eur.ices, construire des images dans un processus décolonial. Si les enjeux esthétiques des images, les mondes qu'elles façonnent, par la manière dont elles permettent de construire l'espace, de le rendre préhensible, est un point névralgique de ces enjeux, la posture de chef.fe opérat.eur.ice au plateau, par la reconfiguration du collectif autour de la caméra, ou du médium lui-même, semble tout aussi importante. Dans son mémoire de fin d'études, la cheffe-opératrice Pauline Pénichout écrivait :

“Pour ma part, j’ai toujours pensé que la possibilité de voyager, d’aller découvrir des mondes grâce au cinéma, était une chance extraordinaire. Pourtant, ne faut-il pas garder une certaine prudence face à l’assurance que peut donner une caméra lorsqu’on filme ce qu’on ne connaît pas, ce qui nous est étranger ? La légitimité et la responsabilité du cadreur se questionnent d’autant plus dans ces moments là.”

Si nous avons tenté d'explorer les micro-résistances décoloniales qu'on proposé certain.es artistes dans leurs images, ce n'est pas tant pour en tirer des règles reproduisibles de manière systémique, que pour soulever une série de questions qui, à chaque film, pourraient apporter de nouvelles réponses, de nouvelles manières d'en construire les images. La cinéaste Nintasha Dhillon résume ces questionnements ainsi dans son article *Principles for decolonial cinema* :

“Le cinéma décolonial [...] commence par se demander qui est dans la pièce, qui fait partie de la conversation, qui a un rôle dans les images et les sons, les temps et les lieux qui seront réunis dans le film et l'œuvre qui l'entoure ?”⁷⁷

En écho à la citation d'Audre Lorde qui ouvre ces pages, les pensées décoloniales nous ouvrent des questionnements, sur la manière dont nous construisons les interactions entre espaces et personnages, repensons les frontières du cadre, le hors-champ et l'arrière-plan, dont nous construisons les récits de mémoires, et nous invitent à ne pas reproduire ou construire des systèmes esthétiques canoniques, mais à explorer la complexité de chaque oeuvre pour en dessiner une forme propre, en remettant toujours en contexte les images sur

⁷⁷DHILLON Natasha, *Principles for decolonial film*, “Decolonial film [...] begins by asking who is in the room, who is part of the conversation, who has a stake in the images and sounds, the times and the places that will be brought together within the film and the work surrounding it ?” Traduction personnelle.

lesquelles nous nous appuyons, en prenant pleine conscience de l'histoire de leurs esthétiques.

Pour revenir à mon expérience de création vidéo dans la pièce mise en scène par Cindy Almeida de Brito, qui a aussi ouvert ce travail et mes questionnements, j'avais la sensation au moment de la création de la pièce que me manquaient des outils, en tant que créatrice vidéo, pour accompagner à l'endroit de l'image les enjeux décoloniaux qui traversaient le projet. Toutefois, en revenant par la suite à la place de cheffe opératrice sur les plateaux de cinéma, j'ai la sensation que cette expérience m'a offert des outils précieux par l'expérience de décentrement qu'elle m'a offerte. Si, selon Philippe Colin et Lissell Quiroz, "le décentrement permet une intelligibilité relationnelle du monde, là où la pensée du centre, se voulant universelle, s'épuise dans sa propre perspective"⁷⁸, travailler avec mes outils sur une autre forme, qui s'organise d'une toute autre manière qu'au cinéma, l'image se retrouvant à la périphérie de la création et non plus à la centralité du plateau, a été une expérience particulièrement formatrice dans la manière de repenser les outils qui m'accompagnaient au quotidien et de réfléchir ma place de cheffe opératrice au plateau.

⁷⁸COLIN Philippe et QUIROZ Lissell, *Pensées décoloniales, une introduction aux théories critiques d'Amérique Latine*, Zones, 2023.

FILMOGRAPHIE

Filmographie principale

- COGITORE Clément, *Braguino*, 2017
- COPPOLA Francis Ford, *Apocalypse Now*, 1979
- KELLY Gene, DONEN Stanley, *Singing in the rain*, 1959
- DIOP Mati, *Atlantiques* (court-métrage), 2010
- HONDO Med, *West Indies*, 1979
- LEE Spike, *Clockers*, 1995
- LOSIER Marie, *Cassandro the Exotico*, 2018
- MALDOROR Sarah, *Sambizanga*, 1972
- PERIOT Jean-Gabriel, *Nos jours, absolument, doivent être illuminés*, 2012
- SEMBENE Ousmane, *La Noire de...*, 1966
- VAN PEEBLES Melvil, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, 1971
- VARDA Agnès, *Une femme algérienne*, in *Une minute pour une image*, 1960
- MALLICK Terrence, *The new world*, 2005
- FORD John, *Rio Grande*, 1950
- OBERMEYER Rayhana, *A mon âge je me cache encore pour fumer*, 2016
- DIOP Alice, *La permanence*, 2016
- ROESKENS Till, *Videographie : Aïda, Palestine*, 2009
- COSTA Pedro, *Dans la chambre de Wanda*, 2000
- ALLOUACHE Merzak, *Les terrasses*, 2013
- LATHAN Stan, *Statues Hardly Ever Smile*, 1971
- DASH Julie, *Daughters of the dust*, 1991
- MAZLO Chloé, *Sous le ciel d'Alice*, 2020
- THALIEN Aliha, *Nos îles*, 2023

Filmographie secondaire

- CESAR FILIPA, *Spell Reel*, 2017
- FERHANI Hassen, *143 rue du désert*, 2019
- DERKAOUI Mostafa, *De quelques événements sans signification*, 1972

- DENIS Claire, *Chocolat*, 1988
- DENIS Claire, *Beau Travail*, 1999
- DIOP Mati, *Atlantique*, 2019
- DIOP Mati, *Dahomey*, 2024
- DIXON Terence, *Meeting the Man : James Baldwin in Paris*, 1970
- DUNYE Cheryl, *The Watermelon Woman*, 1996
- EL HERR Dima, *Zeinab al moto*, *Conversation avec Siró* (documentaires), 2019, 2022
- FRUND Morgane, *Ours*, 2022
- GODARD JL, MIEVILLE, AM, *Ici et ailleurs*, 1971
- GUZMAN Patricio, *Nostalgie de la lumière*, 2010
- HONDO Med, *Soleil O*, 1970
- KABORE Gaston, *Le don de dieu*, 1982
- KASSANDA Alain, *Coconut Head Generation*, 2024
- KASSANDA Alain, *Colette et Justin*, 2023
- LEE Spike, *Do the right thing*, 1989
- LUSSON Marie, DE BORTOLI Emilien, *Méandres ou la rivière inventée*, 2023
- MARKER Chris, *Les Statues Meurent Aussi*, 1950
- MARTEL Lucrecia, *Zama*, 2017
- MENDONCA FILHO Kleber, DORNELLES Juliano, *Bacurau*, 2019
- MINH-HA, Trinh T., *Naked Spaces - Living is round*, 1985
- NYONI Rungano, *I Am Not A Witch*, 2017
- OTERO Mariana, *Histoire d'un regard*, 2020
- PEEL Jordan, *Get Out*, 2017
- PEEL Jordan, *Us*, 2019
- PERIOT Jean-Gabriel, *The Devil* et autres court-métrages, 2005-2012
- PERIOT Jean-Gabriel, *Nos défaites*, 2016
- RAY Satjarit, *Pather Panchali*, 1955
- REICHARDT Kelly, *First Cow*, 2019
- SEMBENE Ousmane, *Camp de Thiaroye*, 1988
- SIMON Claire, *Le bois dont les rêves sont faits*, 2016
- VAN DER KEUKEN Johan, *Amsterdam Global Village*, 1996
- VAN DER KEUKEN Johan, *L'oeil au dessus du puits*, 1991

- VAN DER KEUKEN Johan, *Face Value*, 1986
- WEERASETHAKUL Apichatpong, *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, 2010
- WEERASETHAKUL Apichatpong, *Tropical Malady*, 2004
- WEERASETHAKUL Apichatpong, *Cemetery Of Splendour*, 2015

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur les images

ALFONSI Isabelle, *Pour une esthétique de l'émancipation: construire les lignées d'un art queer*, Paris, Éditions B42, 2019.

ARNAUD Diane et ZABUNYAN Dork, *Les images et les mots: décrire le cinéma*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014.

D'AZEVEDO Amandine et FAUCON Térésa, *In/Dépendance : les cinémas indiens : cartographie des formes, des genres et des régions*, s.l., Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.

BARTHE Christine et MUSÉE DU QUAI BRANLY - JACQUES CHIRAC, « *À toi appartient le regard et la liaison infinie entre les choses* »:, Arles, Actes Sud, 2020.

BLANCHARD Pascal et BOËTSCH Gilles, *Le Racisme en images: déconstruire ensemble*, Paris, Éditions de La Martinière, 2021.

BONITZER Pascal, *Décadrages: peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma : Éditions de l'Étoile, 1985.

BORJA-VILLEL Manuel J. Auteur Commissaire d'exposition, VÁZQUEZ Rolando, BONA Dénètem Touam, EQEIQ Amal, et CENTRE POMPIDOU-METZ, *Après la fin: cartes pour un autre avenir* :, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2025.

BRAHIMI Denise, *50 ans de cinéma maghrébin*, Paris, Minerve, 2009.

BRENEZ Nicole, *Cinémas d'avant-garde*, Paris, Cahiers du cinéma : SCÉRÉN-CNDP, 2006.

BRENEZ Nicole, LARCHER Jonathan, PAISTIK Alo et SIKU Skaya, *Film X autochthonous struggles today*, London, Sternberg Press, 2024.

BROSSAT Alain et PÉRIOT Jean-Gabriel (Préfacier), *Des peuples et des films: cinématographie(s), philosophie, politique*, Aix-en-Provence, Rouge profond, 2020.

- CHALAYE Sylvie, *Corps marron: les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, Caen, Éditions Passage(s), 2018.
- CHARKIOUI Samia, *Décoloniser la fiction: cinémas du Maghreb au 21ème siècle*, Thèse de doctorat, Université Toulouse - Jean Jaurès, 2018.
- COMAR Philippe, *La perspective en jeu: les dessous de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.
- CUKIERMAN Leïla, DAMBURY Gerty et VERGÈS Françoise (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris, l'Arche, 2018.
- DESCOLA Philippe, *Les formes du visible: une anthropologie de la figuration*, Paris, Éditions Points, 2023
- GANZO (DIR.) Fernando, *Black light: pour une histoire du cinéma noir*, Nantes, Capricci, 2020.
- GARDIES André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.
- HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils éditeurs, 2007.
- HOOBS Bell, *Black Looks: race and representation*, Boston, South End press, 1992.
- HOOBS Bell, CABANNES Louise, TALAGA Leslie, TARDIEU-COLLINET Pauline et HOOBS Bell Préfacier, *Regards oppositionnels: se défaire des représentations dominantes*, Paris, Payot, 2025.
- JAUDON Raphaël, *Politiques du cinéma: pour une lecture esthétique de l'engagement des films*, Thèse de doctorat, Université de Lyon, 2017.
- JOSEPH-GABRIEL Annette K. et NAUDY Jean-Baptiste, *Imaginer la libération : des femmes noires face à l'empire*, Sète, Rôt-Bò-Krik, 2023.
- KILPATRICK Jacquelyn, *Celluloid Indians: native Americans and film*, Lincoln (Neb.), 1999.
- LUSTE BOULBINA Seloua, *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs: arts, littérature, philosophie*, Dijon, les presses du réel, 2018.
- MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, Ed. du Seuil, 1994.

- MULVEY Laura, LAHACHE Florent, MONTEIRO Marlène et CASTRO Teresa Préfacier, *Au-delà du plaisir visuel: féminisme, énigmes, cinéphilie*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, 2017.
- PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Gallimard, 2020.
- PIÇARRA Maria do Carmo et CASTRO Teresa, *(Re)imagining African independence: film, visual arts and the fall of the Portuguese empire*, Oxford, 2017.
- RANCIÈRE Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003.
- RANCIÈRE Jacques, *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Paris, la Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE Jacques, SOTO CALDERÓN Andrea, *Le travail des images: conversations avec Andrea Soto Calderón*, Dijon, les Presses du Réel, 2019.
- ROUSSELOT Philippe, *La sagesse du chef opérateur*, Paris, Editions du 81, 2020.
- SINGARAVÉLOU Pierre, ARGOUNÈS Fabrice, FAUCOURT Camille, et MUSÉE DES CIVILISATIONS DE L'EUROPE ET DE LA MÉDITERRANÉE, *Une autre histoire du monde*, Paris, Gallimard, 2023.
- SONTAG Susan et DURAND-BOGAERT Fabienne, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2022.
- STASZAK Jean-François, *Géographies de Gauguin*, Rosny-sous-Bois, Bréal, DL 2003, 2003.
- TAYLOR Clyde, *The mask of art: breaking the aesthetic contract-film and literature*, Bloomington etc., Etats-Unis d'Amérique, Indiana University Press, 1998.
- WAJCMAN Gérard, *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004.

Ouvrages sur les théories décoloniales et postcoloniales

- AFFERGAN Francis, *Exotisme et altérité: essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987
- ANZALDÚA Gloria, *Terres frontalières: la nouvelle mestiza [La frontera]*, Paris, Cambourakis, 2022.

- BENSA Alban, *La fin de l'exotisme: essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis, 2006.
- BONA Dénètem Touam, *Sagesse des lianes*, Paris, Post-éditions, 2021.
- BOUMEDIENE Samir, *La colonisation du savoir: une histoire des plantes médicinales du "Nouveau Monde", 1492-1750*, Vaulx-en-Velin, Les éditions du monde à faire, 2016.
- BOUTELDJA Houria, *Beaufs et barbares: le pari du nous*, Paris, La Fabrique éditions, 2023.
- CADORET Anne, *Protection de la nature: histoire et idéologie : de la nature à l'environnement*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1985
- CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1989.
- CÉSAIRE Aimé, *Cahiers d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1975.
- CÉSAIRE Suzanne, *Le grand camouflage: écrits de dissidence, 1941-1945*, Paris, Éd. du Seuil, 2009.
- CHAKRABARTY Dipesh, RUCHET Olivier et VIEILLESCHAZES Nicolas, *Provincialiser l'Europe: la pensée postcoloniale et la différence historique*, Paris, Éditions Amsterdam, 2025.
- CLAVARON Yves et CLAVARON Yves Préfacier, *La carte et le territoire colonial: 15 études sur la poétique de l'espace (post)colonial*, Paris, Éditions Kimé, 2021.
- DENEULT Alain, *Bande de colons: une mauvaise conscience de classe*, Montréal, Lux éditeur, 2020.
- DIBONDO Douce, *La charge raciale: vertige d'un silence écrasant*, Paris, Fayard, 2024.
- DORLIN Elsa et SCOTT Joan Wallach Préfacier, *La matrice de la race: généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte, 2009.
- DUFOUR Annie, *Le modèle noir: de Géricault à Matisse*, Dijon, Édition Faton, 2019.
- EHRENREICH Barbara, ENGLISH Deirdre, LAME L., *Sorcières, sages-femmes & infirmières: une histoire des femmes soignantes*, Paris, Cambourakis, 2023.
- FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions Points, 2015.

- FANON Frantz, *Pour la révolution africaine: écrits politiques*, Paris, la Découverte, 2006.
- GILROY Paul, SAINT-UPÉRY Marc, et DEVALENCE, *Mélancolie postcoloniale*, Paris, B42, 2020.
- GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.
- HOOBS Bell, GRUNENWALD Noémie et HEDJERASSI Nassira Préfacier, *De la marge au centre: théorie féministe*, Paris, Cambourakis, 2024.
- LORDE Audre, *Sister outsider: essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme...*, Genève, Éditions Mamamélis, 2018.
- MEMMI Albert, *Portrait du colonisé ; précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 2002.
- MIANO Léonora, *Habiter la frontière: conférences*, Paris, L'Arche, 2012.
- MIGNOLO Walter, « Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique », *Mouvements*, 1 mars 2013, n° 73, n° 1.
- MILLS Charles W. et NDIAYE Aly, *Le contrat racial*, Montréal, Canada, Mémoire d'encrier, 2023.
- SAID Edward Wadie, *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- SCHULMAN Sarah, *Le conflit n'est pas une agression: rhétorique de la souffrance, responsabilité collective et devoir de réparation*, Paris, B42, 2021.
- SOUMAHORO Maboula, *Le triangle et l'hexagone: réflexions sur une identité noire*, Paris, La Découverte, 2020.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- TRINH Thi Minh-Ha., *Femme, indigène, autre: écrire le féminisme et la postcolonialité*, Paris, éditions B42, 2022.

TUCK Eve, YANG K. Wayne, *La décolonisation n'est pas une métaphore*, Sète, Rot-Bo-Krik, 2022.

VERGÈS Françoise, *Programme de désordre absolu: décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique éditions, 2023.

VERGÈS Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris, la Fabrique éditions, 2019.

YOUSFI Louisa, *Rester barbare*, Paris, La fabrique éditions, 2022.

Ouvrages de fiction

CONDE Maryse, *Moi, Tituba Sorcière Noire de Salem*, Gallimard, 1988.

DAVODEAU Etienne, *Loire*, Futuropolis, 2023.

DURAS Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Gallimard, 1950.

GALÉA Claudine, *Un sentiment de vie*, Espace 34, 2021.

HARTMAN Saidiya, *À perte de mère*, Les presses du réel, 2023.

Articles

BOURCIER Sam, “Désir d’archives”, *AOC*, lundi 3 juin 2024.

BOUTANG Adrienne. “Ôter la perruque : Genèse et préhistoire du cinéma noir américain. Fernando Ganzo (ed.). *BLACK LIGHT*, Pour une histoire du cinéma noir, Capricci, 2020, 9791023903348. fhal-03507577f/

CESAIRE, Aimé. Culture et colonisation. *Liberté*, 5(1), 15–35, 1963.

CHALAYE Sylvie, “Le geste marron des dramaturgies afro-contemporaines”, *La Récolte n°2*, éditions Passage(s), 2020.

CHAMPETIER Caroline, ROUX Martin, “Vers la couleur”, *Contre-champ AFC*, 2020.

DHILLON Nitasha, “Principles for decolonial film”.

FARINA ALBORNOZ Ignacio, “Approches postcoloniales et décoloniales du cinéma”, *Images secondes*, avril 2022

GOMEZ Pedro Pablo, Angélica González Vásquez et Gabriel Ferreira Zacarias, « « Esthétique décoloniale » Entretien avec Pedro Pablo Gómez », *Marges*, 2016.

JAUDON Raphaël, Pierre Bourdieu, « Le paradoxe du sociologue » [1977], dans *Questions de sociologie* [1981], Paris, Minuit, 1988, p. 93.

LAMBERT Léopold, “Décoloniser l’architecture”, *TUMULTES* n°48, 2017.

MBEMBE Achille, “Nécropolitique” *Raisons politiques*, 2006/1 no 21, p.29-60, URL : <https://shs.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-1-page-29?lang=fr>.

NASSIB Selim, « L’objectif inavoué d’Israël », *AOC* le 22 décembre 2023.

Podcasts

LEFILLEUL Alice, BAUDET Clément, MARCELET Charlie, « Comme des oiseaux », *Arte Radio*, novembre 2022.

RAIM Laura, « Faut-il vider les musées ? », *Les idées larges* n°20, Arte Radio, 24 mars 2023

Série Culture « Les habits neufs du colonialisme »

RICHEUX Marie, “Dans la bibliothèque d’Adèle Haenel”, Culture, 17 juillet 2024, <https://www.radio.fr/culture/podcasts/le-book-club/dans-la-bibliotheque-d-adele-haenel-6580234>

ABOUCAR Vincent, “Comment décoloniser les architectures du continent africain ?” <https://www.radio.fr/culture/podcasts/esprit-des-lieux/comment-decoloniser-les-architectures-du-continent-africain-9202767>

NAVARRE Jean-Philippe, “Décoloniser le récit du monde”, Culture, *LSD*, série “Raconter le monde”, épisode 3, 17 juillet 2020.

HOOKS bell, dans le séminaire “bell hooks and Arthur Jafa Discuss Transgression in Public Spaces”, New School, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fe-7ILSKSog>