
Un homme qui crie ou la souffrance du père en tant qu'antihéros tchadien

Hélène Gill

 <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=222>

Référence électronique

Hélène Gill, « *Un homme qui crie* ou la souffrance du père en tant qu'antihéros tchadien », *Cahiers du Celec* [En ligne], 10 | 2017, mis en ligne le 07 juin 2023, consulté le 28 juin 2023. URL : <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=222>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

Un homme qui crie ou la souffrance du père en tant qu'antihéros tchadien

Hélène Gill

PLAN

L'image-fait et la figure du père piégé dans la cité postcoloniale assiégée

Expérience personnelle et contexte (géo)-politique

L'homme ordinaire en situation : héros, victime ou antihéros ?

Cinéma, tensions morales et dissensions postcoloniales

Le Père, héros déchu publiquement humilié – de Rome à Ndjamena : *Un homme qui crie* et *Le Voleur de bicyclette* (1948)

Conclusion

TEXTE

1 Sorti en France en 2010, *Un homme qui crie* est le quatrième long-métrage du réalisateur franco-tchadien Mahamat-Saleh Haroun. Comme ses précédents films *Bye Bye Africa* (1999), *Abouna* (2002), *Daratt* (2006) qui tous avaient reçu des récompenses prestigieuses dans le monde du cinéma, *Un homme qui crie* fut vite auréolé de récompenses, notamment du prix du Jury au Festival de Cannes de la même année. Né à Ebréché, au Tchad en 1961, Haroun a d'abord fréquenté le Conservatoire libre du cinéma français à Paris avant de se tourner vers le journalisme, qu'il étudia à l'IUT de Bordeaux. Revenu au cinéma en 1994 avec un court métrage, *Maral Tanie*, primé au Festival Vues d'Afrique, Haroun signa ensuite deux autres courts métrages, *Bord'Africa* en 1995 et *Un thé au Sahel* en 1998, avant de tourner un documentaire remarqué par la critique, *Sotigui Kouyaté, un griot moderne*. Son premier long-métrage *Bye Bye Africa*, se trouve être le premier film tchadien de tous les temps. Le second, *Abouna*, fut présenté à la Quinzaine des réalisateurs de Cannes en 2002. *Kalala*, un moyen métrage tourné en 2005 précéda de peu le succès de *Daratt* auprès de la critique internationale en 2006.

2 Alors que *Bye Bye Africa* était en grande partie autobiographique, tout comme – à un moindre degré – son second long-métrage, *Abouna* (film sur la quête du père par deux adolescents tchadiens), *Un homme*

qui crie s'affranchit, comme *Daratt* avant lui, de ce mode discursif sans toutefois gommer les principales caractéristiques de la « patte » de l'auteur, dans laquelle le thème autobiographique (celui de la filiation notamment) et la fragilité de l'homme piégé par un conflit irréductible demeurent présents, ouvertement ou en filigrane. Ce dernier thème, celui du conflit sur le terrain, rejoint de toute façon, la biographie même de l'auteur de par sa formation journalistique, apprentissage informé de plus par l'expérience vécue du conflit, et à l'occasion affrontée sur le plateau même du tournage. C'est notamment le cas pour *Un homme qui crie*, filmé en décors réels dans la capitale assiégée du Tchad, Ndjamena, par ce Tchadien enraciné dans la terre et dans les paysages de sa patrie tourmentée.

- 3 Haroun était donc loin, en 2010, d'être un nouveau venu, ayant même déjà obtenu une certaine visibilité critique en dehors de la sphère francophone. Le prix du Jury de Cannes le propulse bien au-delà cependant, en lui conférant, pour la première fois si on excepte le succès d'estime de *Daratt* en 2006, une résonnance globale. La presse britannique enthousiaste salua même « un tournant potentiel dans le cinéma non occidental¹ ». Les lignes qui suivent se proposent d'explorer en quoi consiste ce tournant. Qu'il suffise à ce stade de dire qu'il concerne spécifiquement les deux thèmes qui dominent la cinématographie de Mahamat Saleh-Haroun tels qu'ils viennent d'être identifiés : la filiation et en particulier le personnage du père, et le traitement – informé par l'expérience vécue de l'auteur même sur le terrain – du conflit comme contexte habituel de la vie quotidienne au Tchad. Ce tournant démarque à nos yeux Haroun par rapport à la pente naturelle suivie par le cinéma francophone africain avant lui, à la fois à travers son traitement du principal protagoniste, et par la vision qu'il donne du contexte où il se débat : une approche qui n'est pas, comme nous le verrons, sans échos dans les archives du cinéma, et semble remonter au moment où Haroun dit avoir éprouvé une fascination d'adolescent pour *Rome, ville ouverte* (1945) et donc le néo-réalisme de Roberto Rossellini. Il est donc loin d'être impossible qu'*Un homme qui crie* et sa reconnaissance cannoise aient en effet marqué plus qu'une date – un tournant dans l'histoire du cinéma africain, en même temps qu'ils inscrivent Mahamat Saleh-Haroun dans l'histoire mondiale du cinéma.

Résumé de l'action

Adam, sexagénaire tchadien, ancien champion de natation, est employé comme maître-nageur par l'hôtel international de Ndjamena. L'hôtel, un établissement de grand luxe récemment passé sous capitaux chinois, songe à restructurer. Adam est sur le point d'être remplacé par du « sang neuf » : son propre fils, à qui il a appris les ficelles du métier. La menace de licenciement hante Adam, cependant que la guerre civile rage alentour et culmine dans le siège de Ndjamena. Corrompues et aux abois, les autorités imposent aux habitants un lourd tribut sous forme d'un choix douloureux aux conséquences tragiques pour Adam : conscription ou argent comptant. Adam n'a pas d'argent et il est trop vieux pour se battre, mais il a un fils...

L'image-fait et la figure du père piégé dans la cité postcoloniale assiégée

- 4 Au cœur de la vision harounienne de l'homme se trouve, comme suggéré plus haut, le personnage du père, et ainsi la problématique de la continuité ou de la discontinuité entre générations. En témoigne, semble-t-il, l'évolution récente de sa filmographie. *Abouna* était un récit familial hanté par le départ inattendu et en partie inexplicable du père. *Daratt* se lit comme un drame du désir (frustré) de continuité de la lignée dans lequel tous les protagonistes majeurs perdent – ou ont perdu – un ascendant ou un descendant. Le héros de *Daratt*, est de plus en rupture avec son histoire familiale : il hésite, tergiverse, et finalement renonce à accomplir la tâche qui, sur l'ordre du patriarcat, doit réparer la brèche dans la continuité de sa lignée. La fragilité du père, et le destin du fils comme pivots de l'intrigue sont en effet la signature même de tous les longs-métrages de Haroun. Ils résultent dans une rupture parfois douce-amère (*Abouna*), à l'occasion tragi-

comique (*Daratt*), et finalement catastrophique (*Un homme qui crie*) de la continuité familiale. D'Abouna à *Daratt*, cette cassure devient progressivement existentielle. Avec *Un homme qui crie*, elle acquiert une dimension historique alors que la tragédie familiale culmine au milieu du chaos – et coïncide avec la chute – de la cité.

- 5 L'action d'*Un homme qui crie* se déroule en effet presque exclusivement à Ndjamena. La capitale tchadienne servait déjà de cadre à *Abouna* (2003), et à *Daratt* (2006). Dans *Un homme qui crie* cependant, Haroun place Ndjamena au centre même du récit et de son esthétique. Il y laisse libre son héros déboussolé au prénom évocateur, Adam. Au-delà de son rôle de paysage urbain, la cité est à prendre ici dans son sens athénien, de locus collectif, de tentative, même menacée d'échec, du vivre ensemble. Ndjamena où vit et se débat Adam dans *Un homme qui crie* est une cité postcoloniale, capitale d'un pays au long passé de violence et d'oppression, divisée et traumatisée par des brutalités en chaîne depuis de nombreuses décennies. Elle est une cité emblématique de la situation postcoloniale en Afrique, et du cinéma de Haroun en particulier, un cinéma en quelque sorte post-traumatique. Il s'apparente ainsi éventuellement à d'autres phases du cinéma mondial, produit dans des périodes confrontées au besoin de représenter une humanité malmenée par un présent ou un passé récent de violences, et par un avenir douteux. Piégée dans des frontières contestées, tout comme est contestée la légitimité des régimes qui se sont succédé depuis l'indépendance, cette humanité est souvent acculée à l'exil, au déplacement, ou à la conscription forcée. Ces thèmes aussi sont récurrents dans la filmographie de Haroun et du cinéma africain. Ce qui va nous intéresser ici cependant, c'est que chez Haroun, et dans *Un homme qui crie* particulièrement, cette désorientation généralisée, cette situation d'anomie ne postule la transformation du protagoniste ni en victime impuissante – donc innocente – ni en héros porteur de solution, et moins encore en nihiliste ou fanatique. L'individu est seul face à ses décisions et à un monde absurde, loin des déterminismes de l'oppression coloniale de naguère, et loin des lendemains qui chantent rêvés lors de l'aube des indépendances.

- 6 Il y a par ailleurs, dans le cinéma de Haroun, une exigence de réalisme, en ce que la souffrance des Africains n'est jamais un spectacle tel qu'il est présenté dans les médias. C'est même le sens du titre, tiré

d'une citation de Césaire : « Un homme qui crie n'est pas un ours qui danse² ». Interviewé par Olivier Barlet, il déplore : « L'Afrique a d'abord été filmée par les autres. Cette représentation est si faussée que notre cinéma s'inscrit pour contrecarrer cette vision³. » Pas de misérabilisme, donc, dans le portrait d'Adam, le héros : « Cet homme des origines ne se pose pas en victime mais dans toute son épaisseur humaine⁴. » Au contraire Haroun donne sa vision personnelle nourrie d'expérience immédiate de la réalité postcoloniale tchadienne, captée de l'intérieur alors que les événements représentés à l'écran se déroulaient autour de lui, « en temps réel », en quelque sorte. Or cette situation fait penser à celle des réalisateurs européens de l'immédiat après-guerre, en particulier les néoréalistes italiens. Nous avons vu qu'Haroun lui-même aime rappeler que c'est en voyant le chef-d'œuvre de Rossellini, *Rome, ville ouverte* (1945) à l'âge de 14 ans, qu'il décida de devenir metteur en scène de cinéma. Comme nous allons le démontrer, *Un homme qui crie* présente de nombreux traits qu'on pourrait qualifier de néoréalistes (*Rome, ville ouverte* ; *Le Voleur de bicyclette* – De Sica, 1948) dont justement le protagoniste désorienté et tourmenté à tous points de vue, y compris moralement. Comme les néoréalistes, Haroun tient ses distances à la fois par rapport à Hollywood et vis-à-vis du cinéma comme septième art. Sa caméra se fixe sur le quotidien et sur les conséquences des événements pour des gens ordinaires, dépeints comme des individus à part entière. Les effets de montage, d'éclairage et le jeu des acteurs sont gérés par une esthétique minimaliste qui n'exclut ni l'émotion ni la beauté des images, mais reste compatible avec des moyens financiers circonscrits et avec le recours, sauf parfois dans le rôle principal, à des acteurs non professionnels. Il se démarque d'autre part par rapport à la filmographie ouvertement polémique et politique des fondateurs du cinéma francophone africain postcolonial, de Sembene à Sissako.

- 7 Le néoréalisme « privilégiait les problèmes rencontrés par les gens ordinaires dans une Italie ravagée par la guerre⁵ ». Selon André Bazin il visait ce qu'il a nommé « *l'image-fait*⁶ », du cinéma pur, la parfaite illusion esthétique de la réalité, si bien qu'à la fin des fins, « il n'y a plus de cinéma⁷ ». À quoi Gilles Deleuze ajoute qu'« au lieu de représenter un réel déjà déchiffré, le néoréalisme visait ainsi un réel à déchiffrer⁸ ». De cette façon le réel frappe le spectateur dans sa singularité quasi documentaire. À quoi s'ajoutent le tournage en décors

réels et les acteurs formés « sur le tas » pour des rôles proches de leur expérience immédiate. Sans compter le recours au dialogue laconique et à un cadrage proche de la filmographie documentaire. Dans la même perspective, Haroun déclare, à propos d'*Un homme qui crie* : « C'est la guerre vécue par les gens simples ».

- 8 Haroun est loin d'être le premier « non européen » à rejoindre dans son approche ces caractéristiques relevées par Bazin et Deleuze dans le cinéma italien d'après-guerre : on peut citer Yasujiro Ozu avec *Tokyo Story* (1953), *Manille* de Lino Brocka (1975), ou *Gare Centrale Bab El Hadid*, (Youssef Chahine, 1958). Et bien sûr le grand prédécesseur de Haroun dans le cinéma africain francophone Ousmane Sembene, avec *Borom Sarret*, *Mandabi*, *Certificat d'indigence*, (Ousmane Sembene, respectivement 1963, 1968 and 1983). Ce n'est pas une coïncidence, il existe après tout de fortes similarités ne serait-ce qu'au niveau des moyens de tournage : modeste financement, pénurie de professionnels du spectacle, précarité de la situation politique – entre Chahine, Sembene, Haroun, Rossellini ou De Sica (à leurs débuts). Dans de telles circonstances, l'urgence de la situation sur le terrain dicte un retour aux thèmes fondamentaux : la misère de l'homme de la rue, sa solitude, sa lutte pour défendre ou recouvrer sa dignité souvent loin des comportements héroïques. L'art pour l'art, les envolées lyriques, les didactismes utopiques peuvent paraître frivoles en comparaison.

Expérience personnelle et contexte (géo)-politique

- 9 L'Europe du second après-guerre était animée d'un volontarisme social qui colore une bonne partie des productions audiovisuelles de l'époque, de la photographie au photojournalisme, et du cinéma aux premières heures de la télévision. Il en est résulté un intérêt particulier porté à la condition ouvrière. De même, les cinéastes africains que l'on vit émerger à l'ère des indépendances se sont penchés à partir des années soixante sur la vie quotidienne de leurs compatriotes tout juste libérés du long joug colonial. Presque tous avaient fait leur apprentissage en Union soviétique ou en Europe (Sembene, Med Hondo, Sissako). Ce cinéma, qui comporte parfois un élément documentaire, était souvent l'unique moyen que possédait le réalisa-

teur d'atteindre un public relativement large et même, dans certains cas, un public international. Même aujourd'hui, c'est souvent l'unique chance qu'il a de s'adresser aux Africains eux-mêmes dans la mesure où ces derniers ont un moyen d'accès à une salle de spectacle ou à d'autres réseaux de distribution. On peut citer, pour Mahamat-Saleh Haroun, le cas de *Bye Bye Africa*, son début semi-documentaire (voir ci-dessus). Comme Sembene, par exemple dans *Borom Saret*, et comme Rossellini avec *Paisa* (1946), ou De Sica avec *Le Voleur de bicyclette* ou *Sciuscia* (1946), Haroun porte un regard empirique sur la vie du Tchadien ordinaire, en « réalisateur qui sait combien les petits éléments de la vie construisent davantage un récit que de lourdes explications⁹ ».

- 10 Ce commentaire, recueilli par Olivier Barlet à propos, justement, d'*Un homme qui crie* rejoint Rossellini sur la fonction du cinéma : en gros, mettre l'humanité en face de la réalité telle qu'elle est, nous renseigner sur la vie et sur les problèmes qu'éprouvent d'autres individus¹⁰. L'expérience vécue personnellement par le réalisateur a donc ici valeur particulière. Pour ce qui est de Mahamat-Saleh Haroun, son curriculum vitae comporte, nous l'avons vu, outre le Conservatoire libre du cinéma français, une expérience directe des conflits internes traversés par le Tchad au cours des ans, dont une blessure reçue dans son adolescence, et un exil forcé au Cameroun. Ceci ramène notre propos à l'expérience vécue des néoréalistes de l'immédiat après-guerre et dans ce sens, on peut penser à *Rome, ville ouverte* que le critique britannique Marc Cousins qualifie de tragédie documentaire. Or cette notion définirait tout aussi bien *Un homme qui crie*, pourrait-on suggérer¹¹. D'où la vivacité, dans les deux cas, des scènes de foules saisies d'horreur ou de panique, phénomène familier dans les villes africaines dans des zones où la guerre fait des apparitions aussi soudaines qu'imprévisibles, où les lignes d'affrontements avancent et reculent constamment, où la paix n'est jamais qu'un entr'acte. La même tension planait sur le cessez-le-feu précaire où se déroule le précédent film de Haroun, *Daratt*. Ces scénarios confrontent des personnages désorientés à une situation de menace, de violence, d'anarchie, sans commentaire d'exposition, donc présentée comme un donné : un désastre géopolitique qui, littéralement, leur tombe dessus. Le réalisateur les observe sans leur montrer – et même sans intimer au spectateur – par quelles valeurs, ou en fonc-

tion de quels repères, ils doivent être guidés. Cette approche, caractéristique de Haroun, le distingue du cinéma politique en général, et du cinéma africain classique en particulier (comme celui de Sembene, par exemple). Elle le rapproche de l'image-fait.

L'homme ordinaire en situation : héros, victime ou antihéros ?

- 11 Quel est donc, dans ces conditions, le rôle du réalisateur ? Il y a paradoxe, en effet, dans l'approche néoréaliste que nous prenons ici en référence, en ce que la caméra, même filmant le réel, ne peut pas être entièrement neutre. Elle représente nécessairement, en fait *littéralement*, un point de vue. Un lien *de facto* se tisse donc malgré tout entre ce (et ceux) qui se trouve devant et derrière l'objectif, lien qui devient triangulaire quand on ajoute le spectateur.

Ainsi d'après André Bazin,

L'art du metteur en scène réside dans son adresse à faire surgir le sens de l'événement, du moins celui qu'il lui prête, sans pour autant effacer ses ambiguïtés¹².

- 12 Le néoréalisme et sa longue et riche succession aspirent donc à montrer le réel tel qu'il est sans concessions métaphysiques ou idéologiques. Un cinéma « sans concessions » n'équivaut pas, cependant, à un cinéma hors contexte. Ainsi l'exploit sportif d'Adam, le champion des années soixante et maintenant simple maître-nageur, s'est terni en même temps que s'évaporait l'espoir de paix et de prospérité entrevu à la même époque, celle des indépendances. L'ancien champion est même, de plus, fragilisé dans cette modeste sinécure par les prouesses de son fils dans la piscine de l'hôtel qui l'emploie. Loin de tout héroïsme, cette rivalité aussi humaine que dérisoire (et pathétique) entraîne des conséquences non seulement tragiques mais moralement pis que douteuses, même dans un monde sans providence et sans repères – ou bien, si l'on préfère, à l'intérieur d'un drame sans didactisme et sans *deus ex machina*. La réalité présentée ici sans fard semble nous dire qu'une fois les réjouissances de la victoire (ou de l'indépendance) passées les décolonisés (ou les masses populaires libérées) autrefois fusionnés par l'enthousiasme collectif se retrouvent

composés d'individus face à eux-mêmes, et face à des moyens restreints – et souvent peu glorieux – de se sortir de la misère (De Sica : *Le Voleur de bicyclette*, 1948 ; Haroun : *Un homme qui crie*, 2010).

- 13 *Un homme qui crie* montre donc l'Africain sous un jour aussi éloigné de la victime immémoriale représentée par les médias occidentaux que du héros sel-de-la-terre du cinéma ouvertement politique. Adam est un personnage dramatiquement et psychologiquement développé. Son emploi, sa moto, sa maison, son surnom de « Champion » témoignent d'une situation sociale concrète, modeste mais à laquelle il tient, qu'il défend bec et ongles au-delà de tout ce qui est moralement défendable. Le tout sur fond de la tragique déliquescence du pouvoir politique et de la chute des murs de la cité même qui l'entoure. Ni épopée ni martyrologe, *Un homme qui crie* est ainsi centré sur un protagoniste qui n'est ni victime ni héros. S'il est un personnage tragique, il est activement et intimement impliqué dans la catastrophe qui fait rage autour de lui jusque dans ses aspects les moins reluisants. Peut-être, à la rigueur, est-il donc un *antihéros*, cette figure dramatique dont l'apparition à l'écran se trouve coïncider avec le cinéma mondial du second après-guerre et avec le genre « noir », proche parent et à de nombreux égards héritier du néoréalisme. La confusion des valeurs morales et le désarroi des repères métaphysiques ou idéologiques sont précisément le vivier naturel où évolue, le plus souvent en eau trouble, l'antihéros : un personnage à la fois séduisant, empathique, et presque toujours fatalement compromis. Or, dans *Un homme qui crie*, le spectateur se doit de constater qu'Adam répond aux douloureux dilemmes que lui présente la tragédie tchadienne par des choix qu'on ne peut entièrement qualifier de contraints et forcés, et que ses choix ne le placent pas, loin s'en faut, du côté des héros de légende. Et pourtant ils ne font de lui ni un « sa-laud » ni un « social-traître » et il ne perd jamais les sympathies du spectateur. Comme dit encore Mahamat-Saleh Haroun interviewé par Olivier Barlet : « On est face à un personnage qui commet un acte impardonnable mais qu'on n'arrive pas à condamner¹³ ». La dernière scène nous montre Adam au bord d'un fleuve au-delà des limites de la ville, alors que le cadavre de son fils s'éloigne au fil de l'eau. Tandis qu'Adam médite le rôle qu'il a pu jouer dans ce consternant dénouement, le spectateur est libre d'apprécier que, par son atmosphère comme par son esthétique, cette dernière scène rappelle la fin de

Rome, ville ouverte : le chef-d'œuvre de Rossellini figure lui aussi la mort d'un innocent avec un dernier plan ouvert sur la ville éternelle entr'aperçue dans le lointain. S'il y a donc lieu de suggérer qu'*Un homme qui crie* aurait pu être sous-titré *Ndjamena ville ouverte*, cette expression doit certainement être comprise comme voulant dire « ouverte à interprétation ».

- 14 Si le désastre qui menace la cité puis l'envahit n'est pas un simple coup du destin, il n'est pas non plus présenté dans le film comme résultant d'une situation politique que le film analyserait en détail sur le fond. La fonction de ces événements est d'abord d'amener à leur paroxysme les rivalités souvent mesquines, les expédients, les multiples magouilles qui agitent la vie quotidienne d'individus piégés, sans doute pas pour la première fois, dans les rues étroites d'une ville encerclée. Ainsi Haroun nous montre Ndjamena de l'intérieur, à travers le regard de ses habitants éperdus, comme le faisait Rossellini avec la capitale italienne dans *Rome, ville ouverte*. Et cet angle de vue renforce l'atmosphère de désarroi, à la fois personnel et généralisé : « Plus Adam est coincé, plus il n'est filmé qu'en intérieurs, dans des ruelles, ou devant des murs¹⁴. ». À mesure que la situation empire, que les envahisseurs resserrent leur étau et que les options se restreignent, Haroun fait de plus en plus parler les angles de vue, comme dans la scène où « Adam voit à travers les rideaux les militaires se saisir de son fils » qu'il a fini par « vendre » à l'effort de guerre « dans la fenêtre de droite, et sa femme éplorée dans celle de gauche¹⁵ ». Cette scène n'est pas sans rappeler *Fenêtre sur cour* (1954), ajoutant foi à la revendication d'Haroun selon laquelle il serait « Hitchcockien¹⁶ ». Cependant, quant aux raisons profondes qui précipitent la crise tchadienne, le chaos ambiant ne fait pas plus sens dans l'esprit du spectateur que dans celui des habitants. Parlant d'expérience, Haroun déclare ainsi avoir laissé parler le son : « On n'a des nouvelles de la guerre que par le son, explosions, avions, hélicoptères [...] et la radio ». Une dimension sonore introduite « pour donner toute la portée de cette tragédie¹⁷. »

Cinéma, tensions morales et dissensions postcoloniales

15 Les situations postcoloniales sont pour le cinéaste une mine de tensions, de chaos et de tragédies. Le Tchad fait géographiquement partie d'une zone où les repères de toute espèce, y compris les espoirs suscités par la décolonisation, ont été pendant le demi-siècle écoulé soumis à une telle érosion, à une si rapide et si radicale entropie que les valeurs et le lien collectifs sont aujourd'hui synonymes de corruption et d'anomie. Dans *Un homme qui crie*, la violence hante les murs de la cité avant de les abattre sans apporter, le moment de la catastrophe venu, de solution qui ferait catharsis. La tragédie est en quelque sorte, « spectrale », forme à laquelle le cinéma est tout spécialement adapté : ainsi, pour Derrida, le cinéma est une « fantomachie », une lutte contre des fantômes¹⁸. La guerre civile que nous ne voyons pas mais qui sévit devant les murs de Ndjamena génère sans doute de terribles angoisses et des tensions insupportables mais elle ne forme pas la base d'une tragédie ou d'un drame politique. Comme dans le néoréalisme et comme dans le genre noir, le chaos géopolitique qui hante l'écran catalyse les dilemmes et les arrière-pensées de l'homme de la rue dont les tourments restent la préoccupation centrale du film. Il y a donc deux tragédies : celle d'Adam et celle de la ville assiégée, mais celle de la cité reste implicite. La caméra reste jusqu'à la fin rivée sur l'homme ordinaire, sur son cas de conscience à la fois terrifiant et piteusement mesquin. Haroun ne nous donne pas d'indication quant au sort collectif de la cité. Avec la mort du fils d'Adam suite à ses blessures de guerre, les deux séquences tragiques – celle de la ville et celle du maître-nageur – convergent cependant avec pour résultat une expérience visuelle de plus en plus inconfortable pour le spectateur qui continue envers et contre tout – et souvent malgré lui – à lui garder sa sympathie. Comme dans le genre « noir » où les protagonistes doivent leur perte à une imperfection située à l'intérieur d'eux-mêmes, la tragédie dérive ici d'une faiblesse morale dans le personnage du héros, ou plutôt de l'antihéros.

16 Au lendemain du traumatisme collectif infligé à l'Afrique (dite) francophone suite à plusieurs générations de brutalisation coloniale, l'œuvre de cinéastes pionniers comme Ousmane Sembene montre la

colonisation comme une pieuvre apparemment indestructible qui continue, à travers la finance internationale, d'exercer sa domination. Sous une forme ou une autre, c'est toujours elle qui reste le moteur des tragédies exposées dans les scénarios. Des classiques comme *Xala*, ou *Guelwaar* (respectivement 1975 et 1993) de Sembene et d'autres plus récents comme *Bamako* (2006) de Sissako sont des films « de combat » dont le message remplit sans ambiguïté la mission de reconquête politique et identitaire proclamée dès 1970 par le FEPACI (Fédération panafricaine des cinéastes). Plus jeune, Haroun cible plutôt les conséquences imprévisibles de conflits difficilement analysables qui constamment empiètent sur la sécurité des habitants du Tchad, et qui le minent de l'intérieur en tant que société. Ses personnages font face à des choix moraux confondants, et leurs actions entraînent éventuellement des conséquences déplorables (*Un homme qui crie*) ou stupéfiantes (*Daratt*) qui donnent à réfléchir au spectateur pendant le film et au-delà. C'est en cela aussi qu'Adam, le principal protagoniste d'*Un homme qui crie* est un antihéros, peut-être le premier antihéros du cinéma africain francophone. En d'autres termes, Haroun recadre l'objectif sur des situations individuelles auxquelles chacun de nous pourrait s'identifier. La principale raison de sentir une irrésistible affection pour l'antihéros Adam, c'est justement qu'il n'est que trop humain jusque dans ses réflexions inavouables – et inavouées – et dans ses comportements malheureux. Ce portrait du héros de tragédie comme homme ordinaire – « cet “homme des origines”¹⁹ » et notre père à tous, n'ayant à sa disposition que l'intellect et l'étoffe morale du citoyen moyen, le place devant des choix existentiels alors même que la marche aveugle de la tragédie de la ville encerclée puis envahie précipite sa mise à l'épreuve dans un univers d'où les repères ont depuis longtemps disparu.

Le Père, héros déchu publiquement humilié – de Rome à Ndjamena : *Un homme qui crie* et *Le Voleur de bicyclette* (1948)

17 Dans *Un homme qui crie* la cité postcoloniale est donc redéfinie comme la somme des individus ordinaires qui l'habitent. Comme De

Sica dans *Le Voleur de bicyclette*, Haroun fixe sa caméra sur l'individu isolé dans la foule, plutôt que le destin des masses, alors même qu'il nous montre combien la collectivité est menacée par la misère et le chaos qui règnent dans le pays. Dans les deux cas le scénario est une suite d'incidents qui affectent la vie d'un travailleur modeste mais pourvu de ressort et de qualités personnelles. Toutes les scènes sont filmées sur place avec une distribution largement non professionnelle. Les parallèles sont donc nombreux²⁰. Mais c'est dans le traitement de l'action par les deux réalisateurs, à plus de soixante ans de distance, que ces affinités s'illustrent le plus clairement, et que les commentaires par exemple d'André Bazin sur De Sica s'appliquent le plus évidemment à Haroun : à propos du *Voleur de bicyclette*, Bazin insiste sur le fait que De Sica n'inscrit ni les personnages ni l'action dans un cadre sociopolitique manichéen²¹. Aucun déterminisme, donc. En d'autres mots qui s'appliquent aussi bien à *Un homme qui crie*, et contrairement au cinéma classique à message politique univoque, le héros-citoyen ordinaire, conserve un certain libre arbitre. De toute évidence, les dés sont pipés et son espace de liberté est à la fois terriblement étroit et lourd de multiples dangers – non seulement physiques, mais aussi et surtout moraux. Ainsi dans les deux films si le protagoniste est poussé à choisir entre ses moyens d'existence et son intégrité morale, ce choix existe néanmoins. Sur le dilemme du père dans *Le Voleur de bicyclette*, Bazin propose que De Sica pose une thèse d'une outrageuse simplicité, selon laquelle dans le monde où se débat le travailleur au centre de l'action, les pauvres sont acculés à voler d'autres pauvres pour continuer eux-mêmes à exister²². Ainsi l'ouvrier acculé au chômage et donc à la misère devient un délinquant. Et lorsqu'il se fait prendre, sa disgrâce, paradée devant la foule des citoyens romains, est démultipliée par le fait que son fils en a été témoin.

18 De même dans *Un homme qui crie*, l'homme ordinaire du titre, repoussé dans ses (presque) derniers retranchements, licencié et humilié par la perte de son statut, conserve sa capacité d'agir, même si ce qu'il décide (« vendre » son fils à l'effort de guerre d'une administration corrompue) porte une atteinte fatale à son intégrité. Comme le voleur de bicyclette, Adam, tout sel de la terre qu'il est, cède à une tentation qui le laisse moralement compromis. En fait, et c'est là l'intérêt majeur de cette comparaison, Haroun poursuit ce thème plus

loin que De Sica : tandis que De Sica exhibe la honte de son héros devant la foule romaine assemblée, Haroun porte la confusion morale jusque dans le cerveau du spectateur. Le héros de Rossellini commet un acte qui fait de lui un hors-la-loi aux yeux de la justice, peut-être un réprouvé à ceux des badauds, mais son fils ne lui en veut pas, et il est permis de douter qu'il se sente réellement coupable en son âme et conscience. Sans parler de la perception du spectateur normalement constitué, dont la sympathie va de soi : pour Bazin, le fils revient vers son père disgracié, mais il l'aimera d'autant plus qu'il a entrevu son humanité, toute honte bue²³. Or dans *Un homme qui crie* le fils d'Adam n'est pas là, à la fin du film pour rassurer son père, lui donner sa caution morale ou lui accorder son pardon : il est mort, prosaïquement, de ses blessures de guerre. Et finalement le spectateur reste planté – avec Adam lui-même – au bord de la rivière où dérive sa dépouille, à méditer sur la façon dont ses actions au cours des séquences qui précèdent ont contribué à cette lamentable fin.

Conclusion

- 19 Chez Haroun, l'ambiguïté plane et le personnage d'Adam ne demande pas notre pitié. Il n'est pas là non plus pour être exemplifié à des fins politiques. Il est intéressant à ce propos de noter simultanément que ce film représente, comme déjà suggéré, un retour – ou du moins un clin d'œil – au mode quasi documentaire des débuts de l'auteur par l'immédiateté pour ne pas dire l'actualité des événements et lieux qu'il représente, ainsi que par les conditions mêmes du tournage. Contrairement à *Abouna*, *Un homme qui crie* n'est pas seulement, ni même essentiellement, un récit familial. Contrairement à *Darratt*, ce n'est pas non plus un drame shakespearien. Les tensions et conflits mis en scène par Haroun parlent au spectateur directement avec l'urgence du temps présent, ont la saveur immédiatement reconnaissable du reportage sur le terrain et frappent avec l'imprévisibilité, souvent l'incompréhensibilité de l'événement. *Un homme qui crie* entre ainsi sans difficulté dans la grille de lecture proposée par Bazin, et dans ce que Deleuze appelle *l'image-temps* qu'il conçoit comme la marque du cinéma moderne, avec des protagonistes qui sont :

[...] pris dans des situations optiques ou sonores [...], qui n'existent plus que dans l'intervalle de mouvement et n'ont même pas la conso-

lation du sublime [...] Ils sont plutôt livrés à quelque chose d'intolérable qui est leur quotidienneté même²⁴.

- 20 Il ressort de ces réflexions que le protagoniste, dans *Un homme qui crie*, antihéros postcolonial selon Haroun, quitte le sentier tracé par la veine « classique » des pionniers du cinéma africain francophone. C'est peut-être en cela surtout que ce film signale un tournant. Par l'insistance sur ses défauts et ses tourments, le réalisateur fait sortir Adam de la dichotomie victime opprimée/rebelle en colère et il porte à l'écran des comportements jusque-là largement étrangers au cinéma et au discours postcolonial traditionnels. Il est « cet homme des origines », notre parent à tous. Haroun évite de charger ses protagonistes d'un symbolisme collectif flagrant. Son antihéros postcolonial est un individu qui essaie de « sauver les meubles » au milieu de conflits à répétition qui le frappent sans susciter le genre de cause ou de logique binaire qui mériterait un engagement. Dans ce contexte Haroun installe sans ménagement la réalité postcoloniale contemporaine devant sa caméra pour en donner une vision certes déconcertante mais dépourvue de compromis. Il faudrait néanmoins noter que cette vision désabusée ne conduit pas nécessairement au désespoir. Haroun insiste, dans une interview, sur le fait que « la vie n'est pas un spectacle. » C'est, après tout, le sens de la phrase de Césaire empruntée par Haroun pour donner un titre à son film. Il poursuit : « [...] il faut s'engager pour transformer notre quotidien dans la vie de la cité [et] ne pas se croiser les bras²⁵ ».
- 21 Il y a donc une lueur d'espoir. Adam perd un fils mais il sera bientôt grand-père. Une vision paisible, réparatrice de la continuité est donc possible. Il reste que, comme dans *Rome, ville ouverte*, l'espoir est tempéré par la perte d'un innocent pour qui il n'y a pas de lendemains qui chantent.

BIBLIOGRAPHIE

BALLINGER Alexander et GRAYDON Danny, *The Rough Guide to Film Noir*, Harmondsworth, Penguin Books, 2007.

BAZIN André, *What Is Cinema?*, vol. 2, Berkeley, University of California Press, 1971.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, éditions du Cerf, 1990.

BROCKA Lino, *Manille/Maynila : Sa mga kuko ng liwanag*, Philippines, Cinema Artists, 1975.

CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1956.

CHAHINE Youssef, *Gare Centrale (Cairo Station-The Iron Gate)/Bab El Hadid*, Égypte, Talhami, 1958.

CINÉ-CLUB DE CAEN, « 9 - Le néoréalisme », s.d. <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/neorealisme.htm#nr2>, consulté le 15 juin 2016

COUSINS Mark, *The Story of Film*, Royaume-Uni, More4 (Channel 4), 1 octobre 2011.

DELEUZE Gilles, « Au-delà de l'image-mouvement », in *L'Image-Temps*, Paris, éditions de Minuit, 1985. <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/livres/image-etemps.htm>, consulté le 15 juin 2016

DELEUZE Gilles, in « Ciné-club de Caen », s.d. <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/livres/image-etempsv2.htm>, consulté 15 juin 2016

DELEUZE Gilles, *L'Image-Mouvement*, Paris, éditions de Minuit, 1983.

DERRIDA Jacques et STIEGLER Bernard, *Échographies de la télévision : entretiens filmés*, Paris, Galilée, 1996.

DE SICA Vittorio, *Le Voleur de bicyclette*, Italie, Produzioni De Sica, 1948.

DE SICA Vittorio, *Sciuscià*, Italie, Giuseppe Amato prod, 1946.

EISENSTEIN Sergei, *Le Cuirassé Potemkine*, URSS, Goskino, 1925.

GEORGE Terry, *Hôtel Rwanda*, Royaume-Uni, États-Unis, Italie et Afrique du Sud,

United Artists, 2004.

GOUDET Stéphane (dir.), *L'Amour du cinéma : 50 ans de la revue Positif*, Paris, Gallimard, 2002.

HAROUN Mahamat-Saleh, « Entretien avec Olivier Barlet, *Africultures* - Critique - Un homme qui crie de Mahamat-Saleh Haroun », 16 mai 2010. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9479>, consulté le 16 juin 2016

HAROUN Mahamat-Saleh, « Plus l'Afrique est oubliée, plus il faut la ramener au souvenir du monde : entretien d'Olivier Barlet avec Mahamat-Saleh Haroun à propos de "Un homme qui crie" », 25 mai 2010, p. 2. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9501>, consulté le 16 juin 2016

HAROUN Mahamat-Saleh, *Un homme qui crie*, France et Tchad, Pili Films, 2010.

HAROUN Mahamat-Saleh, *Daratt/Saison sèche*, Tchad et France, Chinguitty Films, 2006.

HAROUN Mahamat-Saleh, *Abouna/notre Père*, France et Tchad, Duo Films, 2003.

HAROUN Mahamat-Saleh, *Bye Bye Africa*, France et Tchad, Images Plus, 1999.

HILLIER Jim (dir.), *Cahiers du Cinéma*, vol. 1 *The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Londres, Routledge, 1985.

HITCHCOCK Alfred, *Fenêtre sur cour/Rear Window*, États-Unis, Paramount Pictures, 1954.

HONDO Med, *Soleil O*, France et Mauritanie, Grey Films, 1970.

HOVEYDA Fereydoun et RIVETTE Jacques, « Interviews with Roberto Rossellini »,

in HILLIER Jim (dir.), *Cahiers du Cinéma*, vol. 1 *The 1950s: Neo-Realism*, Hollywood, New Wave, Londres, Routledge, 1985, p. 209-219.

MAHER Kevin, « A Screaming Man », *The Times Saturday Review*, 7 mai 2011, p. 7.

OMS Marcel, « Rossellini : du fascisme à la démocratie chrétienne », *Positif* 28, 1958, p. 12-16.

OZU Yasujiro, *Tokyo Story*, Japon, Shôchiku Eiga, 1953.

ROSSELLINI Roberto, *Rome, ville ouverte*, Italie, Excelsa Film, 1945.

ROSSELLINI Roberto, *Paisà*, Italie, Organizzazione Film Internazionali (OFI), 1946.

ROY Arundhati, *The God of Small Things*, Londres, HarperCollins, 1997.

SEMBENE Ousmane, *Borom Sarret*, Sénégal, African Film, 1963.

SEMBENE Ousmane, *Mandabi/Le Mandat*, Sénégal, Comptoir français du film Production (CFFP), 1968.

SEMBENE Ousmane, *Xala*, Sénégal, Films Domireew, 1975.

SEMBENE Ousmane, *Certificat d'indigence*, Sénégal, ministère de la Culture, 1983.

SEMBENE Ousmane, *Guelwaar*, France, Allemagne et Sénégal, Channel IV, 1993.

SEMBENE Ousmane, *Bamako*, Mali, Chinguitty Films, 2006.

NOTES

1 MAHER Kevin, « A Screaming Man », *The Times Saturday Review*, 7 mai 2011, p. 7.

2 CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1956, p. 91.

3 HAROUN Mahamat-Saleh, « Entretien avec Olivier Barlet, *Africultures* – Critique – Un homme qui crie de Mahamat-Saleh Haroun », 16 mai 2010. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9479>, consulté le 16 juin 2016

4 *Ibid.*, p. 2.

5 BALLINGER Alexander et GRAYDON Danny, *The Rough Guide to Film Noir*, Harmondsworth, Penguin Books, 2007, p. 265.

6 BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, éditions du Cerf, 1990, p. 263.

7 BAZIN André, *What Is Cinema?*, vol. 2, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 60.

8 DELEUZE Gilles, « Au-delà de l'image-mouvement », *op. cit.*, sans pagination.

- 9 BARLET Olivier, in HAROUN Mahamat-Saleh, « Entretien avec Olivier Barlet, *Africultures* – Critique – Un homme qui crie de Mahamat-Saleh Haroun », *op. cit.*
- 10 HOVEYDA Fereydoun et RIVETTE Jacques, « Interviews with Roberto Rossellini », in HILLIER Jim (dir.), *Cahiers du Cinéma*, vol. 1 *The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Londres, Routledge, 1985, p. 215.
- 11 COUSINS Mark, *The Story of Film*, Royaume-Uni, More4 (Channel 4), 1 octobre 2011.
- 12 CINÉ-CLUB DE CAEN, « 9 – Le néoréalisme », s.d. <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/neorealisme.htm#nr2>, consulté le 15 juin 2016
- 13 HAROUN Mahamat-Saleh, « Plus l'Afrique est oubliée, plus il faut la ramener au souvenir du monde : entretien d'Olivier Barlet avec Mahamat-Saleh Haroun à propos de "Un homme qui crie" », 25 mai 2010, p. 3. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9501>, consulté le 16 juin 2016
- 14 BARLET Olivier, in HAROUN Mahamat-Saleh, « Entretien avec Olivier Barlet, *Africultures* – Critique – Un homme qui crie de Mahamat-Saleh Haroun », *op. cit.*, p. 1.
- 15 *Ibid.*, p. 2.
- 16 HAROUN Mahamat-Saleh, « Entretien avec Olivier Barlet, *Africultures* – Critique – Un homme qui crie de Mahamat-Saleh Haroun », *op. cit.*, p. 4.
- 17 HAROUN Mahamat-Saleh, « Plus l'Afrique est oubliée, plus il faut la ramener au souvenir du monde : entretien d'Olivier Barlet avec Mahamat-Saleh Haroun à propos de "Un homme qui crie" », *op. cit.*, p. 2.
- 18 DERRIDA Jacques et STIEGLER Bernard, *Échographies de la télévision : entretiens filmés*, Paris, Galilée, 1996.
- 19 HAROUN Mahamat-Saleh, « Entretien avec Olivier Barlet, *Africultures* – Critique – Un homme qui crie de Mahamat-Saleh Haroun », *op. cit.*
- 20 Bien que le personnage d'Adam soit joué par Youssouf Djaoro, célèbre acteur tchadien qui incarnait déjà le principal protagoniste dans *Daratt* (Haroun 2006). Djaoro s'est vu décerner le prix Hugo d'argent au 46^e Festival international du film de Chicago (2010).
- 21 BAZIN André, *What Is Cinema?*, *op. cit.*, p. 51.
- 22 *Id.*

23 *Ibid.*, p. 54.

24 DELEUZE Gilles, « Au-delà de l'image-mouvement », *op. cit.*

25 HAROUN Mahamat-Saleh, *Un homme qui crie*, France et Tchad, Pili Films, 2010, version DVD, informations supplémentaires.

AUTEUR

Hélène Gill

Université de Westminster, Londres

IDREF : <https://www.idref.fr/251313794>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/14529058>