



SARAH MALDOROR

Les chants d'ombre

par Alice Leroy et Raquel Schefer

Elle était l'amie d'Aimé Césaire et de Léopold Sédar Senghor, l'élève de Marc Donskoï et la complice de Chris Marker. Orpheline débarquée à Paris dans les années 1950, elle s'était donné un patronyme surréaliste, comme pour mieux déjouer les assignations et leur opposer son identité irrévérencieuse et généreuse. Maldoror portait à l'écran les « chants d'ombre » de la négritude et les luttes de libération des pays africains. Elle est morte le 13 avril dernier des suites de la Covid-19. Son œuvre foisonnante, riche d'une quarantaine de films de tous formats, reste presque invisible.

Ses débuts au théâtre, au sein d'une troupe formée avec trois amis étudiants, lui donnent le goût de l'adaptation et de la mise en scène. Ensemble, ils montent les œuvres de Césaire, de Genet et de Sartre – qui règle lui-même ses droits d'auteur à Gallimard pour la mise en scène de sa pièce *Huis clos*. À la librairie Présence africaine, qu'elle fréquente alors, elle rencontre ceux qui, autour d'Alioune Diop, vont faire de la négritude une identité et un mouvement : Césaire, Senghor, et un certain Mário Pinto de Andrade, poète lusophone et opposant au régime colonial portugais d'Angola, qui deviendra son compagnon. Entourée d'écrivains, Sarah Maldoror décide que sa langue à elle sera celle du cinéma. Ses films jetteront des ponts entre la littérature et les peuples, et voyageront par-delà les frontières. À l'IDHEC, elle préfère le VGIK à Moscou, parce que l'enseignement y est dispensé par Donskoï, auquel elle voue une admiration sans bornes. Un autre étudiant noir suit la formation avec elle, Sembène Ousmane. Le premier jour, ils sont envoyés tous les deux dans les églises orthodoxes. Maldoror s'insurge : « *Cela commence bien !* » Mais Donskoï insiste et lui intime d'apprendre à regarder. Quand il lui demande ensuite si elle a vu les douze apôtres sur les fresques qui ornent les murs, elle comprend : « *J'ai vu Judas, isolé au bout de la table, la peau sombre, le regard noir. Évidemment, c'était un juif. Et ces images étaient racistes.* »

En 1963, au terme de deux années passées en URSS,

Maldoror rejoint Alger, point névralgique des luttes anticoloniales, où Pinto de Andrade s'est installé pour coordonner la guerre de libération de l'Angola qui a débuté deux ans plus tôt. Alger, comme le résume si bien le film de Gordian Troeller et Marie-Claude Deffarge en 1972, est à ce moment-là la « capitale des révolutionnaires ». Dans son film *Festival panafricain d'Alger 1969*, William Klein saisit l'effervescence révolutionnaire de la capitale algérienne dans les années 1960 et révèle le rôle du cinéma, comme témoin et comme arme, au sein de ces guerres de libération. De Frantz Fanon aux Black Panthers, de l'OLP au Vietcong, sans oublier les exilés politiques portugais, espagnols et brésiliens, tous les révolutionnaires passent par Alger : « *Les chrétiens vont au Vatican, les musulmans à La Mecque et les révolutionnaires à Alger* », résume Amílcar Cabral, fondateur du Parti africain pour l'indépendance de la Guinée-Bissau et du Cap-Vert (PAIGC), un proche de Maldoror et Pinto de Andrade. C'est dans cette ville cosmopolite et révolutionnaire que débute la carrière cinématographique de Maldoror. En 1966, elle est assistante de Gillo Pontecorvo sur le tournage de *La Bataille d'Alger* et recrute les figurants des scènes tournées dans la Casbah. Le cinéma de résistance de Maldoror portera néanmoins un regard très différent de celui de Pontecorvo sur le monde en transformation des années 1960, en adoptant les formes d'une indiscipline poétique et politique qui commence par la transformation des modes de production.

À Alger, Maldoror se lie avec des militants du FLN et du Mouvement populaire de libération de l'Angola qui vont produire ses premiers films. Adaptés de deux nouvelles de l'écrivain angolais José Luandino Vieira, *Monagambée* (1969) et *Sambizanga* (1972) sont des histoires de taules et de torture. Ils retracent les débuts de la lutte armée en Angola en s'attachant moins à dépeindre le contexte historique que la cruauté absurde des bourreaux et la douleur muette des prisonniers. Le militant de *Monagambée* est soumis à la torture parce qu'un agent de la



PIDE, qui a surpris les mots d'amour qu'il échangeait avec sa femme, le croit coupable de diffuser des messages politiques dans la prison. Celui de *Sambizanga*, qui n'ignore rien des pratiques de la police coloniale, est battu dans la voiture qui l'emène en prison, sans avoir été présenté devant aucune justice. Dans ces deux films, la cinéaste oppose à la violence d'État non des actes de bravoure mais des gestes d'amour. La figure féminine y prend une dimension inédite : ni victime ni pleureuse, elle est celle qui réclame justice, Antigone africaine opposant à la puissance coloniale et aux murs d'enceinte de la prison sa colère sans armes.

Dans l'intervalle des tournages de *Monagambée* et *Sambizanga*, Maldoror rejoint les maquis de Guinée-Bissau pour y réaliser un film sur la guérilla menée par les partisans d'Amílcar Cabral. Tourné par une femme noire à la tête d'une petite équipe technique de l'armée algérienne dans une zone libérée, *Des fusils pour Banta* (1970) suit le parcours d'une jeune femme, Awa, et raconte la longue marche de celles qui vont retrouver leurs compagnons. Mais précisément parce qu'il met en avant la mobilisation des femmes, le film est confisqué par un responsable du FLN, et sa réalisatrice expulsée. Bien qu'elle ne voulût jamais être considérée comme une cinéaste féministe, ni même comme une cinéaste militante, Maldoror mettait les femmes au centre de ses récits. La disparition de ce film, aujourd'hui encore introuvable, est exemplaire de l'invisibilité d'une part considérable du cinéma révolutionnaire de cette période. Ses enjeux esthétiques et politiques, sa dimension ouvertement subjective ou encore le poids narratif accordé aux personnages féminins dans les films de Maldoror cadrent mal avec l'invention des romans nationaux des nouveaux États-nations africains et leurs cohortes de héros masculins.

Maldoror retourne néanmoins en Guinée-Bissau et au Cap-Vert, où Pinto de Andrade est devenu ministre de l'Information et de la Culture de la Guinée-Bissau après sa rupture avec le MPLA. En 1977, elle tourne *Fogo, île de feu*, dont les audaces formelles – caméra haptique, couleurs vibrantes des paysages

volcaniques et arides – anticipent certaines procédures formelles de *Casa de lava* de Pedro Costa, filmé à Fogo une quinzaine d'années plus tard. *Fogo, île de feu* éprouve l'espace-temps insulaire en entremêlant le rituel et le politique dans cette période qui suit l'indépendance, un motif revisité dans *Carnaval à Bissau* (1980), film qui met en valeur la puissance révolutionnaire du carnaval. Les images du carnaval de Bissau dans *Sans soleil* de Chris Marker (1983) proviennent du film de Maldoror, tourné par un jeune chef opérateur bissau-guinéen, Sana Na N'Hada. En 1979, à l'invitation de Maldoror et Pinto de Andrade, Marker était venu à Bissau passer plusieurs mois avec Sana Na N'Hada, Flora Gomes, José Bolama Cobumba et Josefina Crato, les quatre cinéastes bissau-guinéens qui avaient été

envoyés à Cuba par Amílcar Cabral pour y apprendre le cinéma révolutionnaire auprès de Santiago Álvarez. Pour Maldoror comme pour Marker, le cinéma n'était pas une affaire d'auteur, mais une histoire commune – de là vient sans doute la vocation internationaliste et transnationale de son œuvre, tournée en Afrique et en Europe, aussi bien qu'en Amérique latine (le Mexique, la Colombie, le Panama avec *Naissance de l'État*, de 1974, récemment retrouvé).

Aucune institution ni aucun festival en France n'ont encore consacré de rétrospective au cinéma de Maldoror. En Allemagne, l'Arsenal de Berlin a récemment restauré *Monagambée* tandis qu'en Espagne, le musée Reina-Sofia lui dédiait une rétrospective en 2019. Mais ses films perdurent aussi à travers ceux de jeunes cinéastes qui revisitent son travail : en 2011, Mathieu Kleyebe Abonnenc rendait justice à son film disparu avec *Préface à « Des fusils pour Banta »*, une installation dans laquelle il enquêtait sur la mémoire de la lutte de libération en Guinée-Bissau, à partir du script du film originel, du journal de tournage et de photographies de Suzanne Lipinska. Dans une démarche similaire, l'artiste portugaise Filipa César initiait en 2011 un projet de restauration et de numérisation des archives fortement endommagées de l'Institut national du cinéma et de l'audio-visuel de Bissau, avec l'aide de l'Arsenal et la complicité de Sana Na N'Hada, donnant lieu à la réalisation de son premier long métrage, *Spell Reel*, en 2017. Pour César comme pour Abonnenc, l'archive enclenche un travail de restauration de la mémoire, dans ses résonances actuelles plutôt que dans une commémoration vaine d'un passé révolu. Gageons que leurs démarches augurent d'une vie nouvelle pour ces films oubliés, et que l'audace et la générosité du cinéma de Maldoror nous libèrent de la litanie des silences de l'histoire. ■