



II – « *Lions* » (2022) de Beru TESSEMA.
Accessoires et croyances : la scène comme monde.



« Hep ! C'est toi Tituba ? Pas étonnant que les gens aient peur de toi. Tu as vu la tête que tu as ?

*Celui qui me parlait ainsi était un jeune homme nettement plus âgé que moi, puisqu'il ne devait pas avoir moins de vingt ans, grand, dégingandé, le teint clair et les cheveux curieusement lisses. Quand je voulus lui répondre, les mots s'envolèrent comme pris de mauvaise volonté et je ne pus bâtir la moindre phrase. Dans mon grand désarroi, j'émis une sorte de grognement qui précipita mon interlocuteur dans une crise de fou rire et il répéta :
— Non, pas étonnant que les gens aient peur de toi. Tu ne sais pas parler et tes cheveux sont en broussaille. Pourtant, tu pourrais être belle.*

Il s'approcha hardiment. Si j'avais été plus habituée au contact des hommes, j'aurais décelé de la peur dans ses yeux, mobiles comme ceux des lapins et aussi mordorés. Mais j'en étais bien incapable et je ne fus sensible qu'au bravado de sa voix et de son sourire. Je parvins finalement à répondre :

— Oui, je suis Tituba. Et toi, qui es-tu ?

Il fit : On m'appelle John Indien. »

Marysa CONDE, « *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* », 1986.

Le masque présenté dans le film de Beru Tessema, appartient à une typologie de masques souvent appelés « *masques-lions* ».

Ces masques appartiennent à la tradition artistique Luba.

Les Lubas ou Baluba sont un peuple d'Afrique centrale établi principalement en république démocratique du Congo précisément dans les actuelles provinces du Kasai, Kasai-Oriental, Sankuru, Lomami, Kasai-Central et dans l'ex-province du Katanga.



BFI NETWORK, KG PRODUCTIONS AND SATURDAY FILMS PRESENT

LIONS

A FILM BY BERU TESSEMA

FEATURING MELODIE WAKIVUAMINA, KA-NEILEO COPE, KURT EGYIAWAN, MORGAN WATKINS, TODD CARTY, WINNIE IMARA, KATIE GEORGIOU, NAANA AGYEI-AMPADU
 "LIONS" A FILM BY BERU TESSEMA DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY NOÉ BACH EDITOR GABRIEL GONZALEZ COLORIST YOV MOOR CASTING HENRY GILBERT SOUND RECORDING
 PHILIPPE HENRY SOUND DESIGN NAJIB EL YAFI SOUND MIX OLIVIER GUILLAUME COSTUME & PRODUCTION DESIGNER PAIX ROBINSON ASSISTANT DIRECTOR ANDRAŽ KADUNC
 HAIR & MAKE UP DESIGNER STACEY FITZGERALD HAIR BRAIDING DESIGNER AMINATA (AMIE) KABBA PRODUCTION MANAGER LÉONIE BÉGE
 A KG PRODUCTIONS AND SATURDAY FILMS AND PRÉLUDES PRODUCTION WITH THE SUPPORT OF CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉ CO-PRODUCER THOMAS CARILLON
 LINE PRODUCERS PINKY GHUNDALE AND PRECIOUS MAHAGA PRODUCERS AMA AMPADU AND ALEXANDRE GAVRAS WRITTEN AND DIRECTED BY BERU TESSEMA

BFI NETWORK KG SATURDAY FILMS iPréludes

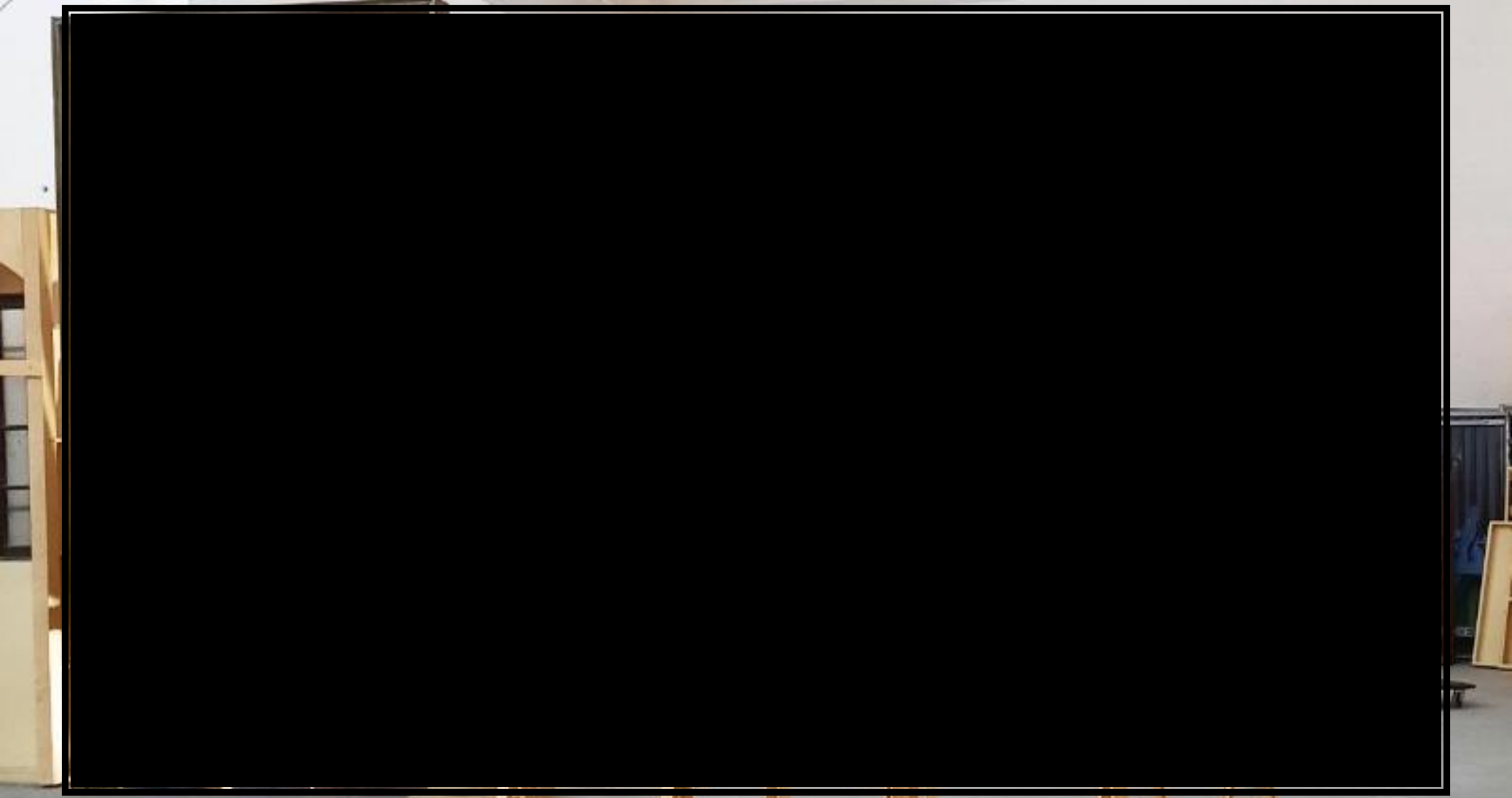
Images extraites du texte « *La part indomptée : les masques d'homme-faune des Luba* » de Julien VOLPER (MRAC Tervuren).



Fig. 10. Collection du MRAC (N°inv.EO.1953.74.7535).

H. 42cm. Largeur : 25cm.

Le diadème *nkaka* qu'arborait initialement le masque a maintenant presque disparu



« Lions » (2022) séquences d'ouverture.

A – FAIRE ECRAN : LE MASQUE.

Les premiers plans de la séquence d'ouverture de « *Lions* » relèvent d'une esthétique du suspense : caméra portée, image instable, champ contre-champ entre un prédateur et sa proie, recours au plan subjectif associant point de vue de l'« animal » et du spectateur, surdétermination de la figure enfantine de la victime par l'usage du cadre dans la cadre, etc.

Une succession de plans saisis caméra à l'épaule, assemblés en montage « *cut* » par des raccord de mouvement transforment l'espace de l'appartement en jungle préfabriquée, en terrain de jeu : il en va des mises en scènes comme des masques, elles transforment, transfigurent le lieu pour en convoquer un autre. L'autre scène, l'imaginaire de l'Afrique et plus spécifiquement du Congo s'invite dans la fiction sociale anglaise.

A l'instar de « *Bonne soirée* », un décor peut donc en cacher un autre dans « *Lions* » également. Et si la succession de pièces et d'accessoires déploient dans le monde théâtralisé du jeu un trépidant et aventureux parcours, ce dernier se dissipe d'un coup au détour d'un travelling-avant d'accompagnement qui débouche dans une cuisine et sur le mot « responsable » opposé au verbe « jouer ». Les masques tombent...



A ce stade, comparons deux définitions du terme « PERSONA » :

Le mot *persona* vient du latin (du verbe « personare », « per-sonare » : *parler à travers*) où il désignait le *masque* que portaient les acteurs de théâtres.

Ce masque avait pour fonction à la fois de donner à l'acteur l'apparence du *personnage* qu'il interprétait, mais aussi de permettre à sa voix de porter suffisamment loin pour être audible des spectateurs.





Dans sa psychologie analytique, Carl Gustav JUNG a repris ce mot pour désigner la part de la personnalité qui organise **le rapport de l'individu à la société**, la façon dont chacun doit plus ou moins se couler dans un personnage socialement prédéfini afin de tenir son **rôle social**. Le moi peut facilement s'identifier à la persona, conduisant l'individu à **se prendre pour** celui qu'il est aux yeux des autres et à ne plus savoir qui il est réellement.

Dans ce cas, la *persona* de JUNG est proche du concept de faux self de **Donald W. WINNICOTT**. Il faut donc comprendre la *persona* comme un « **masque social** », une image, créée par le moi, qui peut finir par usurper l'identité réelle de l'individu.

Le masque, dans « *Lions* », est utilisé de manière inverse : il ne s'agit pas, par le biais de la « Persona », de se conformer à l'attendu sociétal mais bien de lui résister...



Ça va, je portais mon masque.

« Il existe un type de masque assez connu du public mais dont l'étude ne fut jamais véritablement entreprise. Souvent appelés « masques lions » par les spécialistes, ils sont à l'opposé de l'idée généralement conçue de l'art luba. Il n'est pas ici question de visages doux et féminins perdus dans de lointaines, de si lointaines pensées oniriques. Ici les yeux sont ouverts, et ne rêvent plus, n'ont peut-être jamais rêvé. Les traits sont masculins autant qu'animaliers. Les muscles sont tendus, crispés par une dureté que peut atteindre le fauve, mais aussi hélas, trop souvent, l'Homme. Ces masques sont peu nombreux dans les collections publiques et privées, ils apparaissent comme une vision violente au milieu d'un art « domestiqué » par son raffinement. Ils sont le mauvais rêve, la part perturbatrice d'une esthétique paisible communément acceptée. »

Extrait du texte « La part indomptée : les masques d'homme-fauve des Luba » de Julien VOLPER pour le catalogue d'exposition du Musée Royale d'Afrique Centrale de Tervuren en Belgique.



Fig. 9. Collection Verheylen-Weghen (en 1971)
Image extraite de BAMERT, 1980, p. 267.
H. 30,5cm. Largeur : 29,8cm

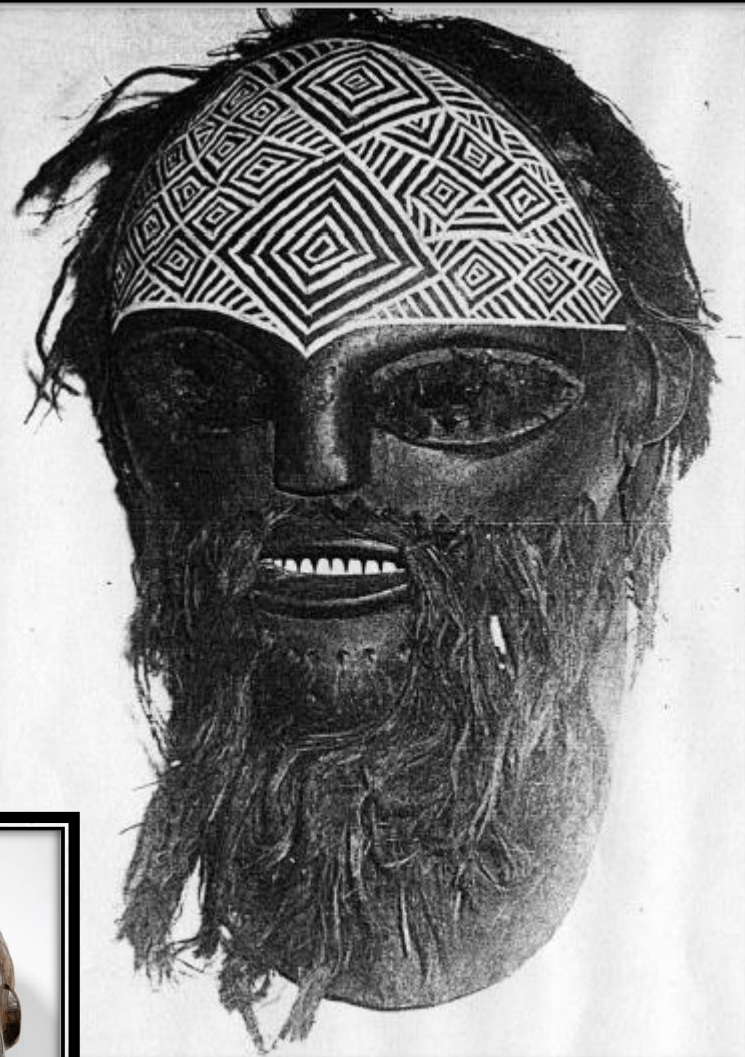


Fig. 13. Collection du Africana Museum
de Johannesburg (N°4179).
Archives photographiques du MRAC
(cliché non numéroté).

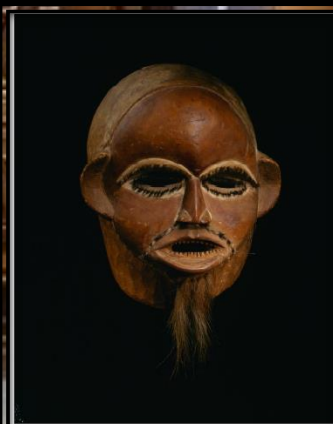


Fig. 2.
Collection C. H. Pirat.
H. 36cm. Largeur : 29cm



Fig. 3. Collection du Linden
Museum de Stuttgart
(N°inv. F. 53.355L).
H. 31cm. Largeur : 20cm.



B) Le décor dialectique comme clé possible du langage cinématographique.

« Lions » (2022)



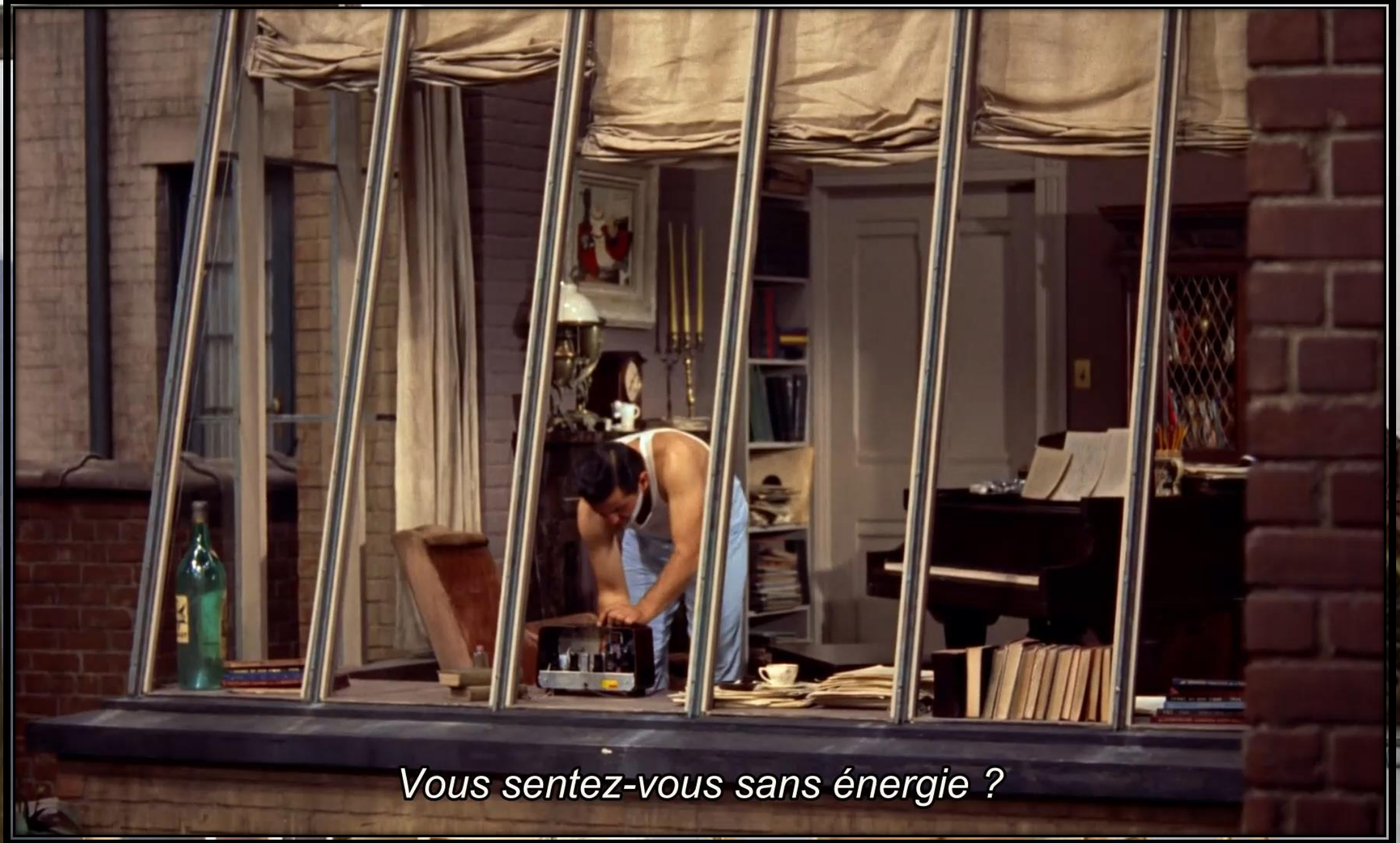
« 기생충, RR : Gisaengchung » (Parasite – 2019) de BONG Joon-Ho.

Il est aisé ici de mesurer combien le décors est un élément indissociable du récit cinématographique et de ses enjeux.

La visite de la maison des « maîtres », des « patrons », de la « classe dominante » est ainsi l'occasion de procéder à une double caractérisation simultanée des personnages, de proposer une dialectique et, au-delà, une problématisation des rapports sociaux.

Il faut toutefois noter que, si dans « *Parasite* », film de guerre dont les belligérants en présence ignorent leurs vraies natures, cette découverte sera le point de départ d'un affrontement radical, dans « *Lions* », la visite est présentée comme vectrice d'émancipation à venir pour la protagoniste...





Vous sentez-vous sans énergie ?

« *Rear window* » (Fenêtre sur cour – 1954) d'Alfred HITCHCOCK.

Le cinéma est un art de l'extériorité, de la surface du monde et des choses. En d'autres termes, le cinéma est condamné à « dire » l'intériorité des êtres par la manière dont il dispose devant la caméra des éléments qui lui sont extérieurs. En cela, il poursuit le projet ancien de la peinture.

Il va de soi que, dans cette optique, la notion même de décor ne doit pas être sous-estimé dans le potentiel expressif du langage cinématographique...

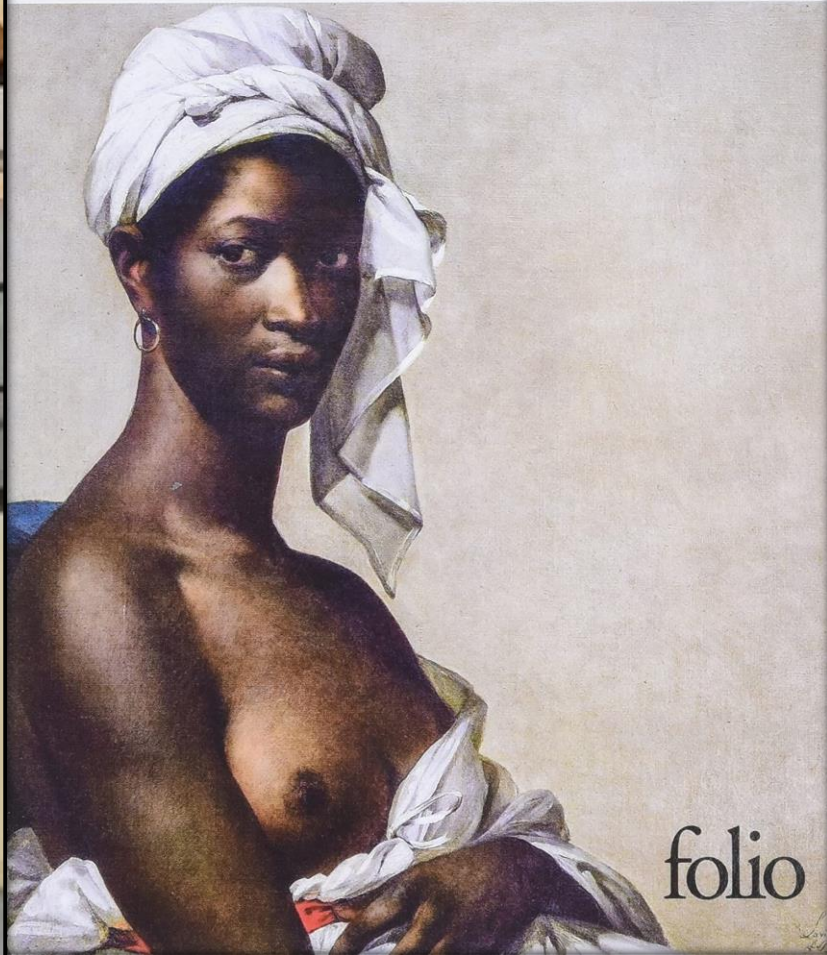
Selon Marcel MARTIN (« *Le langage cinématographique* », Paris, Cerf, 1962, pp.59-63), le décor a une triple fonction :

- 1) **Réaliste** : le décor n'a pas d'autre implication que sa matérialité même, il ne signifie que ce qu'il est.
- 2) **Impressionniste** : le décor est choisi, modifié ou reconstruit en fonction de la dominante psychologique de l'action, il conditionne et reflète l'état d'âme des personnages.
- 3) **Expressionniste** : le décor vise à créer une forte impression plastique en convergence avec la subjectivité des personnages. Il est fondé sur une exagération visuelle volontaire qui s'exprime par la déformation et la stylisation symbolique.



Maryse Condé

Moi, Tituba sorcière...

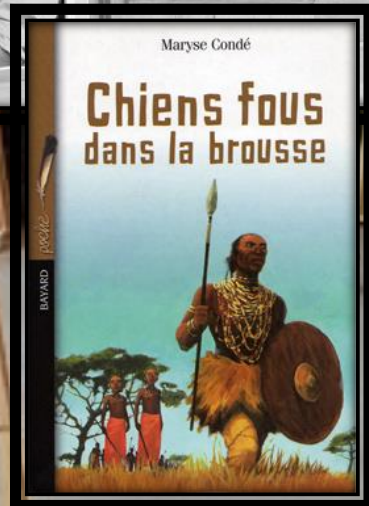
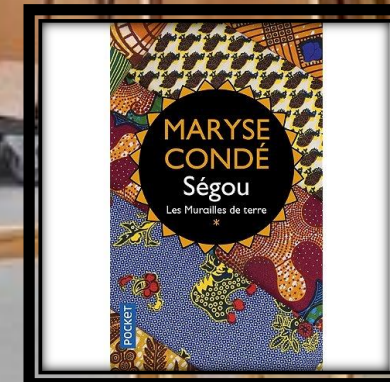
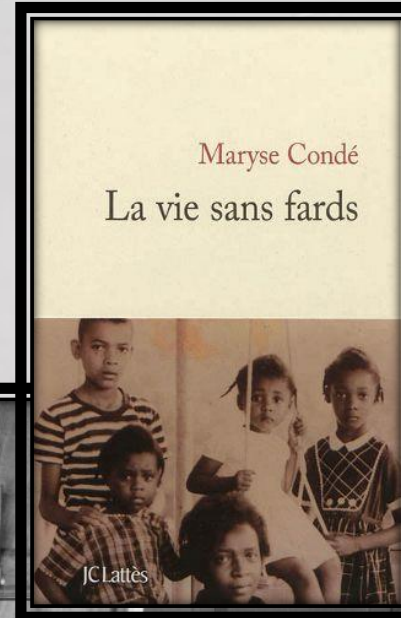


« Abena, ma mère, un marin anglais la viola sur le pont du Christ the King un jour de 16** alors qu'il faisait voile vers La Barbade. C'est de cette agression que je suis née... »

Ces premiers mots du roman de Maryse Condé constitue l'incipit de l'histoire de Tituba, fille d'esclave, qui fut l'une des sorcières de Salem.

L'autrice raconte comment Tituba acquit une réputation de sorcière à La Barbade, comment elle aima et épousa John Indien, comment ils furent tous deux vendus au pasteur Samuel Parris qui les emmena à Boston puis dans le village de Salem. C'est là, dans cette société puritaine, que l'hystérie collective provoqua la chasse aux sorcières et les procès tristement célèbres de 1692.

A travers le destin de Tituba, il s'agit de traiter de l'Histoire oubliée, corollaire d'une Histoire officielle qui n'a retenue que les sorcières blanches qui inspirèrent *Les sorcières de Salem*, d'Arthur Miller. Paru en 1986, le roman *Moi, Tituba sorcière...*, s'inscrit dans un vaste mouvement de réhabilitation des peuples issus d'Afrique initié, au mi-temps des années 1970, avec la publication de « *Roots* » (Racines) d'Alex Haley, prix Pulitzer 1977.





« Le modèle noir de Géricault à Matisse ».

Exposition au Musée d'Orsay – 26 mars-21 juillet 2019.

L'artiste peint son modèle, probablement une domestique, à la manière d'une femme blanche, dans une pose qui n'est pas sans rappeler l'illustre *Portrait de Madame Récamier* de David, exécuté la même année.

Il s'agit ici de jouer sur les contrastes, entre le modelé de la peau noire et la blancheur éclatante du turban et de la robe (dont les plis étudiés sont caractéristiques du style néoclassique).

La figure se détache nettement d'un fond neutre, sans décor. Représenté de trois quarts, le sein dénudé, le modèle féminin regarde le spectateur. L'approche du sujet n'est pas ici d'ordre typologique, l'artiste ne peint pas non plus une fantaisie exotique, mais un véritable portrait, d'une beauté énigmatique.



Marie Guillemine BENOIST,

Titre : « *Portrait d'une femme noire* »,

Ancien titre : « *Portrait de négresse* » (Titre du Salon de 1800),

Autre titre : « *Portrait présumé de Madeleine* », 1800,

Paris, musée du Louvre.

Le cinéma, art d'essence réaliste, technique de l'enregistrement du réel, est le lieu d'une confrontation forte entre ce réel et l'imaginaire qu'il suscite. Le « migrant », l'émigré, le sans-papier, le grand Autre de la société mondialisée est ici le point de départ imaginaire (« *Bonne soirée* ») ou le point d'arrivée inattendue (« *Lions* ») de deux films où le décor se présente comme l'élément déclencheur d'un propos sur les faux-semblants, les masques qui sont autant d'écrans sur lesquels nous projetons des visions du monde fantasmatiques hantées par le spectre d'un réel effrayant.



Ce réel s'incarne à l'écran dans le motif du lit de fortune, du foyer improvisé, interdit ou perpétuellement mobile, répété dans les deux films. Le décor de cinéma – reconstruit, à visée réaliste – devient la marque de personnages qui, justement, n'ont pas ou plus de lieux auxquels se rattacher. Dans son artificialité même, le décor « improvisé » incarne ce théâtre de la cruauté cher à Antonin ARTAUD, cette souffrance d'être au monde dans laquelle nous plonge un rapport social entièrement fondé sur la domination. Les « petits théâtres » à l'œuvre dans les deux films se déploient ainsi de la notion de « jeu » à celle de « gravité » indispensable – selon ARTAUD – pour échapper à l'« atmosphère asphyxiante dans laquelle nous vivons » (cf. « *Le théâtre et son double* » - 1938).

C) Montrer/cacher : de la vitre au miroir, le décor comme vecteur de révélation.



La vitre comme écran qui sépare et réunit tout à la fois, élément de décor ambivalent posant la question de notre rapport à l'image. La notion même de « double », de réversibilité se trouve au cœur de la révélation de « *Lions* »...



« *It's a free world* » (2008) de Ken LOACH.

Dans « Lions », le décor est utilisé comme un prisme à travers lequel le monde est perçu.

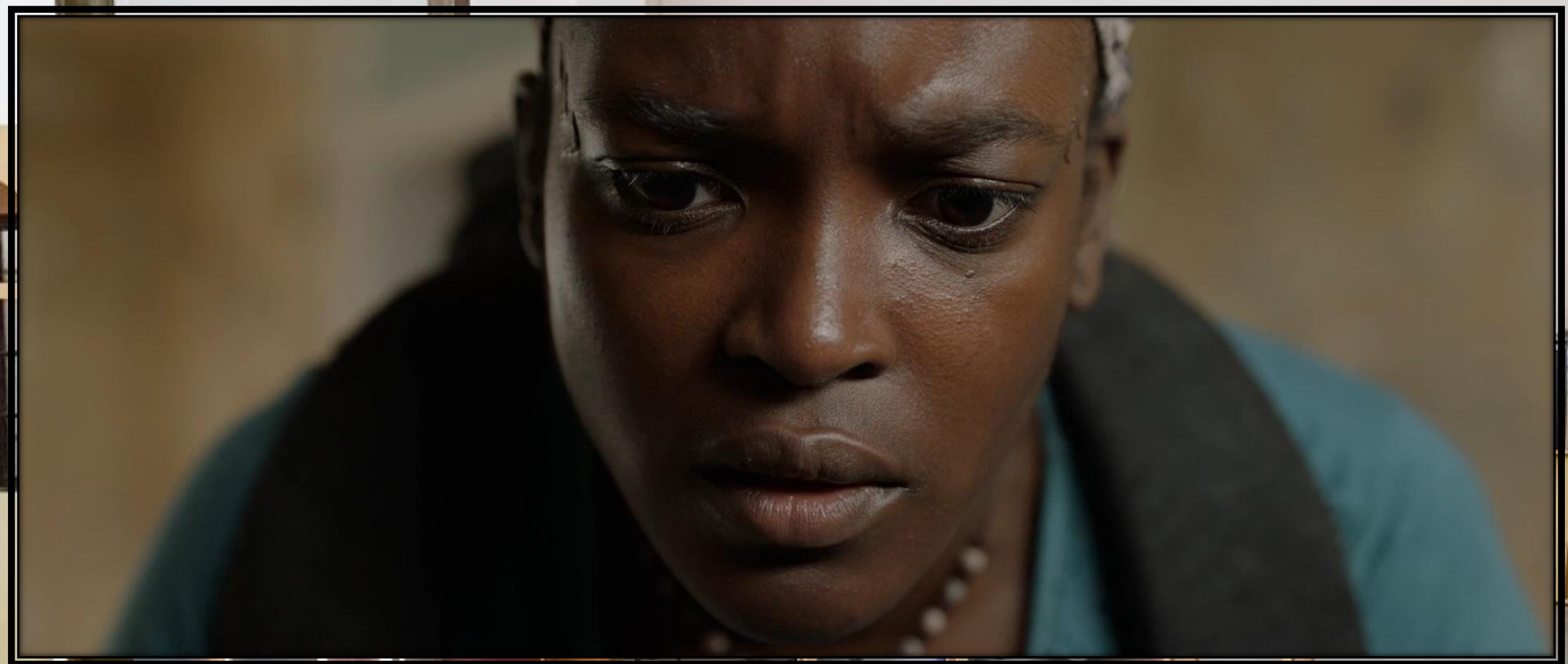
Symboliquement, c'est sur la fenêtre (place de la représentation et « ouverte sur le monde » depuis la Renaissance) que repose en grande part le dispositif visuel et narratif du film. La vitre qu'il faut nettoyer pour, au final, voir et non simplement regarder...

Et que voit-on vraiment derrière la vitre ? L'Autre en tant que mon semblable. C'est-à-dire celui qui, comme moi, a été (dé)placé par les mécanismes de domination élaborés par le pouvoir économique, hors de la vie. Cette dernière repose partiellement, dans le règne animal, sur la notion d'abri, de refuge, d'habitat. Les lions ont une tanière. Les opprimés tentent dans « Lions » de conserver cet habitat. Les oppresseurs, eux, ne possèdent plus de lieu à eux. Ils sont l'emblème d'une société dite de la « mobilité » : dans leur cas, ils vivent dans leur camion.

Cette révélation finale transforme à posteriori les vitres en miroirs et renvoie dos à dos les pauvres d'ici et d'ailleurs. Hors de la vie qui demeurer en un lieu sécurisé. Et dans la seule survie, qui se doit d'être toujours mobile...



Un prolongement possible : corps et décors dans le cadre du fantastique où décors et raccords sont synonymes et où nos arrière-mondes viennent prendre possession de nos lieux de vie quotidiens. Le décors comme révélation et de fait point d'acmé...



« *His house* » (2021) de Remi WEEKES.