

De l'image esthétique dans *La Cage* : un hommage à Philippe Mory

Charles Philippe ASSEMBE ELA, Ecole Normale Supérieure de Libreville
philassembe@yahoo.fr

Résumé

Le cinéma gabonais est arrivé tardivement sur la place publique. D'emblée, les controverses n'ont cessé d'alimenter la critique. Y'a-t-il un cinéma gabonais ? Quelle en est la signature et qui en sont les signataires ? Le cas de *la Cage* est particulièrement instructif. Œuvre réalisée à quatre mains (Philippe Mory et Robert Darène, 1962), il investit l'imaginaire traditionnel de « Mami Wata » en ménageant la création artistique dans un double écart : avec le cinéma dit « présidentiel » (Bachy, 1986) d'une part, et avec le « procès colonial », d'autre part. L'étude des séquences, des scènes, des personnages et régimes narratifs du film *La Cage* voudrait :

- dégager la dynamique du symbole anthropologique.
- montrer les jeux des médialités et d'intermédialités de l'image cinématographique ;
- déterminer les régimes esthétiques de l'image cinématographique.

Mots-clés: Description érotique, Image esthétique, Mami Wata, Personnage conceptuel, Imaginaire artistique.

Abstract

The gabonese cinema appeared belatedly on the public stage. Right away, controversies have never ceased to fuel criticism. Is there a gabonese cinema ? Under what name does it exist and who is its signatory ? The case of the *La Cage* is particularly instructive. A film made by a handful (Philippe Mory and Robert Darene) explores the traditional imaginative world of the "White Lady" by contriving artistic creation by two people on the hand the so-called presidential cinema, and a step away from the colonial proceedings on the other hand. The study of characters, scenes and poetic systems of *La Cage* seek to

- Bring out the richness of the symbolic imagery of Mami water ;
- Show the effect of media and intermedia through the cinematographic picture ;
- To define the aesthetic system of the film *La Cage*.

Keywords : Erotic description, Aesthetic image, Mami water, Conceptual character, Artistic imaginary, Artistic imaginary.

Introduction

La naissance du cinéma (dans la première moitié du XIX^e siècle)¹ est l'objet d'une polémique qui n'a rien perdu de son actualité. Le contexte, celui de la naissance des industries culturelles (T. Adorno et Horkheimer, 1944), lie son essor au marketing (B. Stiegler, 2015). De nos jours, l'histoire de l'art consacre le concept d'arts visuels au détriment des anciens arts de l'image que sont la statuaire (c'est notre cas), la peinture, la gravure... Cette prouesse est attribuée à un artifice ingénieux reposant sur le double jeu des luminosités et de mise en relief des corps et des figures sur un plan. Plus qu'une technique de fabrication des images, un art de raconter des histoires, d'exprimer les sentiments avec les signes (E. Rohmer, 1968)². C'est le pari de Mory et Darène de composer une fresque postcoloniale à partir d'un mytheme transculturelle : la « Dame blanche ». En soi, le film constitue un précieux album d'images documentaires déployant ce que Jean Renoir appelle des « impressions d'époque » (Rohmer, *ibid.*), des figures, des imaginaires... A quel régime esthétique le film *La Cage* ?

1. « Le Mimoteph* » et la mimésis.

1. 1. Les traditions des légendes de Dames blanches

La naissance du cinéma marque l'avènement de « l'art du temps » (E. Rohmer, 1990). Le film franco-gabonais *La Cage* met la grammaire de l'image cinématographique des années 1960 au service de l'imaginaire artistique et culturel des peuples et civilisations du Gabon. A la rhétorique de l'image-mouvement du premier cinéma hollywoodien (G. Deleuze, 1983), l'inscription de l'imaginaire traditionnel de *Mamy Wata* interroge l'image cinématographique, non comme reconstitution du mouvement des corps par la juxtaposition des instantanés. Le film *La Cage* questionne l'image comme ce « qui donne à voir », un signe engendrant ayant pour loi, le principe de la répétition et de la différence. D'après que pour G. Deleuze, « une image ne vaut comme telle que par les images qu'elle a créées » (1985). Dans les années 1920, une fiction diffusionniste³ exhume la légende de la *Dame blanche*⁴ de Brandberg (J.-L. Le Quellec, 2006). A la suite de Frobenius, Senghor verra l'expression d'un cliché culturel :

En Egypte, la séductrice, c'est Yamasrouni, la nubienne à la peau foncée. A l'inverse, en Afrique noire, la séductrice c'est Mami Wata (de l'anglais Mamy Water), la déesse de l'eau, que l'art populaire du Sénégal nous présente comme une grande

¹ Par la capture du mouvement avec les premiers essais de J. Plateau (Phénakistiscope, 1832), de décomposition du mouvement avec les images animées d'E. Muybridge (Zoopraxiscope, 1876) et le premier film de deux secondes des L. A. Le Prince (1886).

² Entretien avec J. Renoir et H. Langlois.

* Néologisme formé de la racine « *mimo de mimésis-mimique* » et suffixe égyptien « *teph* » dieu-homme de l'illusion.

³ La fresque est exploitée par le paléontologue Abbé Breuil qui l'identifie à « Isis sous sa forme crétoise de Diane », d'après un texte d'Apulée.

⁴ Icône rupestre Bushman découverte par l'allemand Reinhard Mack en 1918.

femme, claire de peau, avec une longue chevelure. (L. S. Senghor, 2006, p. 6.)

Mami wata est une légende transculturelle. Au Canada, erre le fantôme de Mathilde Robin, héroïne d'élégie qui se jeta dans la chute de Montmorency sur la côte du Beauport. Au Gabon, un panier de masques blancs alimente l'imaginaire de la *Dame Blanche*. La plupart trône comme des idoles : *Mbwandah mukudji*, *Ngon'tang*, *Ngonde*... *Mougumi* réitère la légende des femmes sirènes et génies tutélaires des eaux de la Ngounié et de la Nyanga (D. Mpoumba, 2012)... Le masque *Nlô Ngon'tang*, « la tête de jeune fille blanche » (B. Helali, 1999, p. 92), s'abreuve dans la théogonie fang. Celle-ci évoque les temps où la lune était la mère des enfants mebere me gbwa : *nyngone mebere*, *zame ye mebere*. Masque heaume à trois visages, il est porté à l'occasion du culte des morts : *le biere*. Les peuples *Tsogho* et *Kande* vénèrent *Ngonde*, la déesse lunaire qui, renvoie aux arts divinatoire et thérapeutique, d'après la racine du *bwété misoko* : *Disumba* (J. Bonhomme, 2005, p. 14-15). Du nord au sud, la patine blanche travestit les visages des danseurs rituels.

Une première série d'explication convoque l'imaginaire de la mort. Certains allèguent le mystère de l'esprit tourmenté des jeunes filles décédées (L. Perrois, 1988). Quelques suppléments de tradition orale en marquent la teneur. *L'Olende des Mbochi/Atege*⁵ révèle la terrible identité de la belle *Agnassa* (M. Okoumba-Nkoghe, 1989, p. 21). Une autre série d'explication relaie étiologie et discours de la faute. Dans *Mumbwanga*⁶ (J. Kwenzi Mikala, 1997), *Maroundou-ma-De Zambi* est d'une beauté si effroyable qu'elle constitue une épreuve pour son propre frère *Bwanga* (C. P. Assembe Ela, 2009). Dans la théodicée fang, *Nyngone mebeghe* sacrifie *Zame Ye mebeghe*, le dieu des arts et des techniques pour (R. Bureau, 1996, p. 294) s'allier le pouvoir de « l'évur ». Le parallélisme avec le péché adamique est évident. Or, l'imaginaire traditionnel réclame le pouvoir d'« apaiser les esprits » agités (Orango-Berre, 2002, p. 37). *Ombre-Djouké* épouvante les hommes à cause de ses stériles désirs (L. Owondo, 2002 [1985], p. 25).

Dans *La Cage*, le mytheme fonctionne à la manière d'un collage : une femme fantôme aux motifs de *la Belle au bois dormant* surimprimée sur une fresque murale.

1. 2. Mami Wata : un personnage conceptuel

A l'imaginaire artistique et culturelle des peuples et civilisations du Gabon, *Mory* et *Darène* créent un personnage cinématographique : *Mami Wata*. Ce personnage puise dans l'interpolation de l'image sur deux femmes : *Oyane*, la femme promise et *Isabelle*, la femme fantôme. Personnage adjuvant, *Oyane* apparaît sous deux traits : la jeune infirmière pleine de vie, la compagne et la danseuse au visage maquillé de *pembe*⁷. Elle devient l'antidote qui guérit Philippe de ses visions. En contrepoint, *Isabelle* est un personnage opposant. Elle apparaît sous les décombres de l'amour et empêche *Philippe* de matérialiser son projet de mariage. Tantôt elle porte

⁵ Peuples du Haut-Ogooué, sud Est Gabon.

⁶ Récit épique *Punu*.

⁷ Poudre blanche.

une robe légère comme un songe ou un mirage, tantôt elle est toute de noire vêtue... Couleur de la pénombre et image de la femme fatale qui embrume l'âme de Philippe. Dans tous les cas, son existence est à la fois chimérique, iconique et énigmatique.



Figure 1. A l'entrée, un Ekekek⁸. Figure 2. A l'intérieur, de nombreuses babioles, dont au premier plan, un masque blanc, en toile de fond, une fresque murale ; au bas une figurine byer au bas. Dans l'ensemble, Isabelle existe comme décor de scène d'intérieur.

Chimérique, son apparition est de l'ordre du fantasme amoureux. Iconique, elle développe une étrange familiarité avec des personnages littéraires, des postures et des figures picturales. Son existence réelle repose sur le désir d'être aimée. Désir que les réalisateurs interprètent par cette scène imaginaire de la *Belle au bois dormant* investie par Marina Vlady : « Depuis que vous êtes arrivés, c'est comme si je sortais d'un long sommeil » (R. Darene-P. Mory, 1962). Énigmatique, on ne sait si c'est une *ex voto* ou une *madone*, ses apparitions dépassent le cadre de la réalité. Au village, personne n'est au fait de sa présence. Dans la forêt, elle erre à travers le feuillage comme une ombre. Dans la case de Michel, sa double existence se résume à un être diaphane. Tantôt souris blanche, tantôt fantomatique. *Isabelle* tient sa réalité à partir d'un décor de scène aux allures de cabinet de curiosité. Dans la multitude des figures qui concourent à son existence, il y a l'être de l'imaginaire des populations indigènes, celui de la vision traumatique de *Michel* et le produit de l'affect du jeune médecin de brousse. La réalité de cette existence est attestée par les voix, les dialogues, le support de papier ... Elle est double : « Pareil à un arbre magique, d'un côté j'existe. D'un autre côté, je n'existe pas » (*Ibid.*). Chez Michel, cette existence alterne avec les blancs, les silences, les absences et les déformations.

1. 3. Désir et affect

Dans l'imaginaire populaire, *Mami Wata* est un « sortilège ». Avec Michel, une image symptôme libère la charge traumatique du « désespoir et de la solitude » qui l'habite. C'est l'histoire d'un amour perdu. En vain, il cultive l'illusion de retrouver l'objet de sa flamme. Les prises de « mixture maison » engendrent cette image

⁸ Masque fang.

percept qui chosifie Isabelle. Or, la vision de Philippe est de l'ordre de l'affect. Au sens deleuzien, il s'agit de la puissance d'affirmation de la vie (G. Deleuze, 1991, p. 76) dans ce monde aussi incertain que celui de la cohue des Indépendances, les parades de la garde présidentielle noient les cris de liberté et l'ignorance côtoie l'obscurantisme. On refuse la vaccination par peur de la pique, mais on veut bien se faire vacciner pour se protéger de *Mami Wata*. Brumes ou puérités de grands enfants ?



Figure 3. La Cage : quatrième vision. Philippe pare Isabelle de collier de perles. Magnifique plan poitrine, cette image-tableau remplit à souhait les valeurs de l'image-iconique. 1/ Tel Pygmalion et Galatée (Ovide, Métamorphoses Livre X), Philippe pare le cou d'Isabelle de perles comme pour donner vie à cette figure. 2/ Le principe de composition repose sur la règle des tiers. Deux lignes de forces invisibles divisent l'image en trois tiers. La tête de l'homme, les yeux et l'oreille gauche de la femme forment une ligne de force. A droite l'horizon. 3/ Comme Léonard de Vinci, le photographe a placé la tête sur un point fort, laissant l'air circuler en direction du regard.

La liste de puérité est longue : travailler au péril de sa vie, changer de nom par caprice de sa femme, se soigner au son du tam-tam, échanger sa compagne contre une chèvre, prendre une souris blanche pour sa compagne décédée... A la limite de l'incompréhension, Philippe s'en prend à « cette brume qui pèse sur l'Afrique ». Il y a de nombreux jeux de rôles inversés et des antagonismes. Ceux de Philippe et Michel, l'antagonisme du chat et de la souris... L'un invite à revisiter le paradigme de l'Afrique-fantôme. L'autre révèle l'imposture dans laquelle l'Afrique serait une femme en captivité.

2. Un précieux album d'images

2. 1. Synopsis

Le film comprend trois scènes du retour en alternance. Le retour au pays : phase 1. C'est le voyage : Paris-Libreville en ellipse. Il y a ensuite le retour au pays phase 2. C'est le voyage : Libreville-Monts de Cristal. Ce voyage dans l'arrière-pays dévoile le Gabon profond. Cette étape mêle récit d'aventure et odyssée spirituelle. L'aventure en brousse va avec le registre des dangers de la forêt. L'Odyssée dans « l'enfer vert » se termine avec la séquence trois qui consacre le retour à la vie. La renaissance de Philippe prend la forme d'une « naissance à l'envers » (A. Mary, 1983). C'est le retour au pays phase 3 : Monts de Cristal-Libreville. Il s'effectue dans un « mouvement de va-et-vient », retour sur soi bâti sur un jeu d'anamnèse garanti par le rituel de guérison. On se soigne de la *Dame blanche* pour guérir du mal de l'Occident.

La Cage contient un précieux album d'images. Il y a l'image archétype, du symbole ou de l'imaginaire collectif. Il y a aussi l'image symptôme : les regards de Michel. Il y a enfin des photomontages et des surimpressions aux postulats felliniens : l'image-sédiment, l'image-écheveau de signes, l'image-dédale de récits. Dans *La Cage*, l'image constitue « une nappe de souvenirs » (G. Deleuze, 1985) que l'on exhume avec des plans subjectifs, des affects, des intensités, des lenteurs et des vitesses. Au détour de l'image d'Épinal du roman colonial, intervient le pouvoir du cinéma à ployer le langage narratif au régime poétique de l'image. *La Cage* est un condensés d'images surimprimées les unes sur les autres construit autour d'une scène primitive : le Retour.

2. 2. Analyse des séquences

Le retour au pays de Philippe est une scène assez cocasse. Le jeune homme revient de France avec pour tout bagage son diplôme de médecine. De nombreux mouvements de caméra : travelling latéraux, horizontaux et verticaux composent un plan situation qui dresse les scènes selon un régime ternaire espace urbain/espace rural- forestier/espace urbain.

La première séquence est marquée par la descente de l'avion, l'accueil, la prise de service à l'hôpital, les retrouvailles des amis au port à bois et des parents aux villages indigènes... Le décor urbain comprend : l'aérogare, l'hôpital, le port à bois... Le ton du film est donné par le contraste entre la pompe de la parade présidentielle, l'air empesé de la fanfare et les mots polémiques et persifleurs du jeune médecin. Deux points participent au motif du retour : les retrouvailles avec Oyane, la bien-aimée et la prise de service. Les retrouvailles avec Oyane, Charles l'ami d'enfance et les parents, la fête au village côtier... tournent la page de la vie de bohème. L'ambiance festive et la pastorale à la *Paul et Virginie* marquent le passage de la fresque coloniale à la vie quotidienne. La prise de service à l'hôpital invite à regarder le voyage de Philippe comme le début d'un parcours d'initiation. La mission dans les

Monts de Cristal donne le clap au récit d'aventure cousu d'accidents forestiers, scènes de genre, obstacles et mystères de la forêt. Il s'agit d'épreuves initiatiques à surmonter. *Mami Wata* en est l'ultime.

Il y a les mouvements de caméra embarquée dans l'hélicoptère. Il y a aussi des travellings qui décrivent la forêt des Monts de Cristal avec de sublimes panoramiques en plongée. La multiplication des vues joue avec des accélérations des perceptions et des visions comme une ivresse d'initiation. Un plan séquence décrit le chantier. Il dévoile des plans parallèles autour desquels l'architecture du chantier s'organise comme un *mbanja*⁹ avec trois espaces : la tête, la cabane de Michel ; devanture ou côté cour, le quartier résidentiel avec ses installations ; arrière ou forêt, le chantier d'abattage, le village indigène...

Les scènes de genre se construisent autour de « quiproquos » et coups de gueule. Parmi ceux-ci, on dénote les jeux de miroir des rapports blancs-noirs inversés, les accidents de chantier, la vaccination avortée, les anthroponymes décalés dont le fameux « Institut Pasteur » pour Philippe, le « sorcier blanc » pour Michel, « l'enfer vert » pour les Monts de Cristal... Les scènes sont émaillées de peinture de mœurs : sorcellerie, rituels, croyances... Les « quiproquos » sont entretenus et alimentés par les tensions et les drames. Les comiques de situation portent sur le burlesque des scènes villageoises : incompréhension de la population indigène autour du vaccin, procès de la femme adultère.... Ils sont conflictuels ou tendus avec le contremaître et le chef de chantier. Avec ce dernier, les questions privées prennent le dessus sur les rapports professionnels. Les points d'accrochage ne sont pas tant les accidents de chantier qui interpellent sa vocation médicale, mais bien la superstition et les impostures dans lesquelles Michel se complait. Ils constituent un drame romantique avec l'histoire d'Isabelle.

Trois plans dominent cette séquence : la vaccination, la magie et les visions. On se fait vacciner contre *Mami Wata*. On guérit aux sons du tamtam, du tambour et du xylophone. Les visions sont de deux ordres : celles provoquées par ingestion de la « liqueur d'illusion et d'hallucination » et celles générées par les lieux. Dans la première catégorie, il y a la prise de la poudre d'iboga lors du rituel *bwiti*. Les deuxième et quatrième apparitions d'Isabelle à Philippe dans la cabane de Michel sont de cet ordre. Visible à Philippe, invisible à Michel quand elle n'est pas une souris blanche, Isabelle s'approprie l'identité de *La Belle au bois dormant*. Un cauchemar prolonge la violente altercation des courtisans. Rentré, Philippe entend les voix d'Isabelle. Elles réclament vengeance et libération.

⁹ Temple bwiti.



Figure 4. Seconde vision, Isabelle (Marina Vlady) dans *l'œil de Philippe*, (Contrechamp).
L'amour se lit dans ses yeux et par ce « sourire léger » qui effleure sa lèvre supérieure.
(Darene-Mory, La Cage).

La deuxième catégorie comprend le pouvoir des lieux enchanteurs. Les première, troisième et cinquième apparitions sous les palétuviers et le pont de bois mettent Philippe à l'épreuve de soi-même. Il doit s'arracher à soi et survivre à ses obsessions. Le départ des Monts de Cristal signe son retour à la vie normale.

Les décors et les motifs de la séquence II sont des motifs du récit d'initiation : la forêt, les voix, les chants et rites. Le milieu est saturé de symboles thériomorphes : le boubier, les accidents, les maladies, les mystères... Le pilote parle d'« enfer vert ». C'est une forêt dévoreuse. Ne revient que celui qui a survécu aux épreuves : le breuvage magique, la sorcellerie et enfin cette vieille légende de la femme blanche. Tableau dysphorique de la forêt des Monts de Cristal auquel appartient l'imaginaire du *bwiti*. Il y a antagonisme entre le *bwiti* des forêts et le *bwiti* syncrétique. Messianique, le second sauve Philippe du premier. L'intensité dramatique vire au contraste de l'indigène et de l'européen-résident avec les allures de *ministrel show*. Le blanc joue le noir et le noir joue le blanc. La duplicité magie blanche/magie noire dénonce les procédés folkloriques et accessoires que les Blancs présentent comme la réalité de l'Afrique.

La troisième séquence éclaire cette duplicité. Après avoir été victime de la magie blanche, Philippe n'a pas basculé à la magie noire du *bwiti* de la forêt. Un vrai faux départ avorté pour des raisons professionnelles se prolonge en scène d'explication Isabelle/Philippe/Michel. La levée du sortilège avec le *bwiti* syncrétique indique la guérison. Le retour à la vie réelle entrevoit Philippe convolé en juste noces avec la belle Oyane, après une courte folie-visionnaire.

3. Jeux de l'image

3. 1. L'étrange étrangeté de Philippe

Prendre *Mami Wata* pour un personnage conceptuel nous a permis d'exploiter la construction du récit en jeu de miroirs. *Philippe* s'écrie : « C'est drôle, j'ai l'impression que c'est vous qui êtes le noir et moi le blanc » (P. Mory-R. Darene, 1962). Ce jeu de miroirs explique les rapports d'étrangeté de Philippe avec lui-même et avec son

pays. Ils sont directs et indirects. Indirects quand l'antagonisme Michel/Philippe se fait par personne interposée. Il en va du médecin chef à l'hôpital général de Libreville, du contremaître et son épouse. Ils sont directs lorsque l'affrontement oppose les deux principaux protagonistes. Michel présente Philippe par le toponyme moqueur « l'institut pasteur » comme pour mieux marquer son étrangeté au milieu qu'il revendique être le sien. Les scènes suivantes : refus de la vaccination et vaccination après détour au *banja*^{*}, voyance, croyance au surnaturelle et animisme... concourent à peindre l'étrangeté de Philippe à lui-même. L'imaginaire qui structure le récit y participe. Il comprend l'ambiance d'époque et le décor de scène primitiviste auxquels Philippe veut se dérober.

En 1909, G. Apollinaire écrivait : « les Nègres ont figuré avec une rare pureté leurs passions les plus paniques » (J. Riesz, 2007). Mory et Darène n'échappent pas au genre. L'invocation des pratiques sorcellaires et le recours à de nombreux clichés anthropologiques exploitent les motifs de l'art nègre. Il y a le cliché du nègre paresseux reproduit la caméra déambulatoire. Il y aussi la torpeur du village répétant la nonchalance des hommes. Puis des alternances : celle de l'ambiance émaillée de gazouillement de fêtes, celle des scènes de rue commerçantes et de scènes de plage. Ambiance contrastée par des rapports antagonistes de la ville et de la forêt. Le récit constitue un défilé d'activités : les premiers chantiers forestiers, les manies des hommes, les mœurs curieuses, les mascarades, les croyances... *La Cage* est une véritable *imathèque* du Gabon des années 1960.

3 2. Jeux avec l'image

A quel régime esthétique le cinéma de Mory et Darène soumet-il l'image ? Trois éléments permettent de répondre à cette question. Le premier est poétique, le second, allégorique et le troisième, archaïque. Déterminons d'abord le dernier pour mieux saisir les deux premiers.

Le régime archaïque dévoile *Mami Wata* sous la figure d'une femme fantôme, une image revenante. La troisième apparition révèle un ensemble de visions et auditions non langagières. Elle montre la structure de l'imaginaire. Il y a dans les visions de Philippe quel que de chose de déjà là, qui se dérobe et greffe au psychisme, mais qui lui coexiste et ne peut lui survivre. Le régime poétique est dans la narration bien menée. Au lieu de l'intrigue aristotélicienne, on assiste dans *La Cage* à une technique d'éclatement de l'action en effet de halo. Depuis l'aéroport, l'arrivée de Philippe est un tableau de rêve éveillé à la limite d'une incompréhension. Le reste du film est un prolongement dans l'espace et la durée de ce rêve incompris. Cette poétique de l'espace se forme à l'aide de marqueurs d'intensité scéniques et de plans subjectifs qui font vivre les événements de l'intérieur. Les gros plans, les mises en reliefs et le sens du détail insignifiant participent de la création de l'image cinématographique. Comme chez Fellini, l'image est enchâssée de micro-événements où les uns interprètent les autres.

* Temple rituel Bwiti.

Mory et Darène allégorisent sur l'image. Mais elle reste tout aussi bien un dépôt. La scène d'intérieur définit le film par l'image artistique. Le gros plan sur Isabelle au détour de la toile remplit tout à fait sa fonction « d'image affective » (G. Deleuze, 1985). Les merveilleux plans subjectifs montrent Isabelle dans l'œil de Philippe et font vivre le fantasme amoureux dans son intensité. Le tableau lui-même, par son emplacement, équivaut à une fresque murale rappelant le culte de la Vierge. Mais il ne s'agit pas d'une idole. Sa perception détache la figure de son cadre. Le regard, la tenue du *dramatis personnae* (M. Fried, 1990) et le paysage en arrière-plan rappellent la *Joconde*. Comme, Fellini, Mory et Darène font parler l'image au détour de l'image. L'image cinématographique est ainsi un langage dont le matériau est l'image littéraire et picturale.

L'image cinématographique opère comme un signe interprétant. Par exemple, la robe noire d'Isabelle dans l'une de ses apparitions en forêt (troisième) remplace la blanche à pois des deuxième et quatrième apparitions (scène d'intérieur). Elle complète sans équivoque les postures de la *Madone* de Vinci. Par ailleurs, la forme ombre/blanche flottante, qui surgit en photomontage de l'arrière-plan de la forêt, recompose la première apparition et affermit le caractère mystérieux de cette femme : *Mami Wata* !

3. 3. Poétique de l'image

La Cage prête à un jeu de relai où l'image n'est plus simplement un langage qui appelle une vérité, mais une image qui fait parler une autre. C'est une image allégorique, voire interprétante. L'apparition d'une femme blanche dans la forêt est tour à tour l'objet d'une suite d'interprétations : *Belle au bois dormant-Mami wata, Bimbo* des plages... Image affabulation, fantasme sexuel et symbole de l'imaginaire collectif s'enroulent sans se confondre... Chez Darène-Mory, l'image-archive est archaïque, artistique et simple illusion.

Le portrait d'une blonde aux cheveux d'or trouve un contrepoint chez Oyane*. Le fard rituel fait d'elle une poupée noire à face blanche. Ce jeu de substitution blonde/brune est à la source du désenvoûtement de Philippe. Il consacre ainsi l'image-artifice. Au niveau de l'image phantasme, le tandem Michel/Philippe instruit parfois un jeu d'identité à partir d'une expérience commune, celle de l'obsession ou de l'envoûtement. Michel parle de l'emprise d'Isabelle sur Philippe comme d'une captivité « au fond du verre ». Ce jeu de miroirs s'épuise par un délire onirique (dans la quatrième vision de Philippe) (M. Foucault, 1983). Elle se veut un grand rêve affectif renvoyant au vécu singulier (neuvième vision).

Dans l'ensemble, ces trois régimes d'images structurent le film sur le mode, non pas du conflit, mais de la disjonction et de « l'interpolation » (W. Benjamin, 1998). Les visions de Philippe sont toujours liées à un lieu ou à un souvenir : exotique (souvenirs de plage...), lieux public (souvenirs de rue, marchés...), lieux mystérieux (souvenirs de forêt, cour d'eau...), lieux privés (cabane de Michel- chambre de Philippe). Dans les lieux publics et privés, l'image a une propriété obsessionnelle et fantasque. Dans la forêt noire, les ronces et lits de rivières, l'image se rapporte à une hantise, à une présence revenante, à une archive témoignant du temps mort du

* Promise de Philippe.

passé. Un passé enseveli. Un passé qui se cherche dans la mémoire de Philippe/Michel. Qu'en est-il de ce passé ?

4. L'image esthétique

4. 1. L'image optique sonore pure

Il n'est pas de doute, *La Cage* est un grand cri de détresse poussé par Philippe quant à l'indigence de l'Afrique. La peinture des scènes de vie quotidienne marque le point de rupture d'avec le récit d'aventure. Pour sortir du récit exotique, *Darène* et *Mory* échangent le cliché colonial contre l'image optique sonore pure. Dans l'analyse cinématographique deleuzienne, il s'agit des propriétés esthétiques d'une représentation visuelle. Elle s'oppose à l'image sensorimotrice du premier cinéma hollywoodien qui fonde l'image-action dans le prolongement de l'image-perception (G. Deleuze, 1983, p. 84-86). L'image optico sonore pure se réclame du nouveau cinéma : néoréalisme italien et *l'Ecole du regard*. Avec le premier, G. Deleuze convoque la naissance d'une : *nouvelle forme de réalité, supposée dispersive, elliptique, errante ou ballante, opérant par blocs, avec des liaisons délibérément faible et des évènements flottants, Le réel n'est plus représenté ou reproduit, mais « visé »*. (G. Deleuze, 1985, p. 225). Avec le second, il s'approprie le « principe de description érotique » de A. Robbe Grillet pour qui montrer un objet, c'est le *décrire avec soin* d'autant plus que *décrire, c'est dérober du regard : c'est le rendre fantastique*.

Mory et Darene jouent de l'image comme une réalité visée. Ils peignent tour à tour la présence d'Isabelle par traits ou par détour allégoriques. Dans le bois, les propriétés de l'image d'Isabelle sont spatiales : flottantes, errantes ou ballantes : sans ancrage avec l'environnement immédiat. Dans la case, elle existe comme décor de scène et objet de composition picturale. Par allégorie, *Mamy Wata* est tantôt femme blanche qui ensorcelle, souris blanche apprivoisée, chèvre blanche querellée ou être de noces romancées.

Dans l'ensemble, les représentations d'Isabelle épuisent les quatre propriétés de l'image esthétique (G. Deleuze, 1985, p. 66-67) : le privilège de l'œil, la description optique, la subjectivité totale et l'image nappe de souvenirs (G. Deleuze, 1984: séance 11). En son temps, Baudelaire dénonçait l'identité que les daguerréotypistes entretiennent entre le beau et l'étonnant (C. Baudelaire, 1885). Pour G. Deleuze, la description de l'objet repose sur la faculté de l'œil à « gommer » l'objet et à le recréer au moyen des lignes, des plans et des architectures, des déplacements des lignes, de nouveaux assemblages. La disparition de l'objet appelle à la subjectivité totale en référant à l'attention flottante, au délire existentiel : à l'imaginaire. La mémoire nappe de souvenirs est contraction de moments. Elle comprend une parole commentant le regard. Isabelle se montre dans l'œil enflammé de Philippe. C'est un délire tissé de dialogues imaginaires. Ce dialogue à trois, appartient aux temps contractés.

4. 2. Le contrat esthétique

Dressé isolé sur un recoin à l'arrière site du village-chantier, la case de Michel apparaît sous les coups d'une peinture églogue. Quelque pré-bocage, des nuages de fumée s'élevant par-dessus la cheminée procure au morceau la facture romantique qui semble dessiner l'avenir de Philippe et d'Oyane. Image nostalgique du couple

que fut Isabelle et Michel avant sa disparition évoquée. Mais ce n'est pas à travers ce plan de scène que la cabane s'offre à nos yeux. Du moins, la case de Michel/Isabelle n'est que l'ombre-vie des noces annoncées. Le décor, les scènes de vie et l'atmosphère gothique de l'ancre nuptiale sont dénotés par la présence d'un *Ekekek** au motif noir/blanc élevé sur la façade principale de la terrasse. A l'intérieur, un tableau aux allures de toile murale suggère, par son emplacement, une relation de dévotion à l'image. Relation d'idolâtrie qui dit la religiosité païenne dévolue à cette femme. S'agit-il d'un culte de la Vierge ou d'un symbole du sacré féminin ? Rien ne le dit, si ce ne sont ces allusions furtives à *Galatée* et à la *Joconde*. *La Cage* est une foire aux idoles.

Pas de culte de la Vierge, mais culte de la féminité renforcé par un fétiche placé au bas-côté de la toile. La description optique se joue dans les regards croisés de Michel-Philippe sur Isabelle. L'image esthétique intervient dans une opération de mise en abîme. Le jeu de plan et de mise en reliefs de la huitième scène d'apparition se montre au détour d'un dialogue à trois voix : le monologue éclaté de Philippe ! Philippe est tenu à l'épreuve de dire si la réalité de son moi n'est qu'un être de chimère, à l'instar d'Isabelle et de Michel qui n'appartiennent pas à la même temporalité existentielle, mais continuent de faire partie de son vécu. L'épreuve est donc celle d'un déchirement intérieur. Le sublime est un sublime d'écriture. Cette voix éclatée correspond au contrat esthétique.

4. 3. La place du spectateur

Sur le plan de l'organisation de la scène, on a : au centre, Philippe, à sa droite Isabelle et à sa gauche Michel. La mise en plan est dans le rapport des trois *dramatis personnaes* (M. Fried, 1990). Isabelle et Michel sont tenus en opposition par Philippe, dans un jeu de champ et de contre-champ. Philippe, de profil, en léger décalé par rapport à l'un et à l'autre, s'entretient avec Isabelle à l'adresse de Michel.

Isabelle est présente sur un mode d'apparition flottante. Apparition renforcée par la couleur de la robe blanche et les propriétés aériennes qui s'en dégagent. Michel, d'apparence réelle, n'y est plus. Le dialogue et les motifs pour lesquels il apparaît dans la dispute étant derrière lui, il appartient à son passé ; un passé que semble s'être détournée la femme dans la toile (allusion à la *Joconde*) ; un passé mort qui envahit Philippe et Isabelle. Ainsi, Michel est à gauche, de l'autre côté du monde. Comme si toute possibilité de réelle communication directe avec lui était vaine. Pour signifier que l'avenir est dans le présent qu'il représente et que Michel est l'ombre de son passé fulgurant, Philippe martèle : « *Dis-lui, dis-lui que c'est moi que tu aimes* » ; « *répète, dis-lui...* ». Ce moment terrible de délire visionnaire reconfigure la problématique de l'amour en une épreuve ; l'épreuve de vérité. « *To be or not to be* », disait Hamlet. Instant dramatique. Instant de sublime shakespearien ! C'est à travers elle que Philippe pose la question de sa propre vérité, la vérité de son être, selon qu'il apparaît tantôt comme un être de fiction par rapport à Isabelle, tantôt comme ou un être d'avenir qui survit à cette dernière : Oyane.

Ce dialogue imaginaire comprend deux moments. Le moment où Philippe est hors du champ et le moment où il est dans le champ. Dans le premier moment,

* Masque épouvantail Fang, ethnologie du Gabon.

Isabelle est en arrière-plan, en face de Michel. Philippe est dans l'entre deux. Mais dans un second mouvement, Isabelle et Michel apparaissent en arrière-plan et Philippe en avant plan. Ils n'appartiennent pas au même cercle ontologique. Mais seulement, à l'impossibilité de faire partie physiquement de cette réalité, il y entre au détour des voix... Voix sonore et anonyme marqué du timbre de l'émotion. Voix impersonnelle. Voix humaine. La tienne, la mienne, la nôtre : celle du spectateur...

Le spectateur fait virtuellement partie de la scène imaginaire. On la reconstruira à partir de la solitude de Philippe, l'objet fantasmé, le statut sorcellaire de l'image.

Conclusion

L'appropriation cinématographique de Darene-Mory de la légende de *Mami Wata* a frayé un sentier que semble emprunter les jeunes générations d'artistes : peintres populaires (L. Touya, 2003) et cinéaste (D. Mpoumba, 2012)... Avant de nous quitter avec fracas, Mory a fait de sa vie un cinéma. Et sa fin tragique n'aura été qu'une séquence de vie. Telle une légende sans tête ni queue, sa stèle hiératique trônera toujours dans l'histoire comme son art fait pour éprouver le temps. Le temps d'une vie. La sienne. La vôtre. La nôtre !

Références bibliographiques

- ASSEMBE ELA Charles Philippe, 2009, « Le Mbwanda, une vénus de la Beauté dans l'art traditionnel gabonais », *Les Savoirs en créations*, Libreville, Raponda-Walker.
- BACHY Victor, 1986, *Le Cinéma au Gabon*, Bruxelles, Editions OCIC.
- Baudelaire Charles, 2016 [1885], « *Le Public moderne et la photographie* », *Cœuvres complètes de Charles Baudelaire III*, Paris, Calmann Lévy.
- BONHOMME Julien, 2005, *Le Miroir et le crâne*, Paris, CNRS.
- BUREAU René, 1996, *Bokaye Essai sur le bwiti fang*, Paris, L'Harmattan.
- HELALI Brigitte, 1999, *La Guinée Equatoriale aujourd'hui*, Paris, les Editions du Jaguar.
- BENJAMIN Walter, 1988, *Sens unique*, Paris, Les Lettres Nouvelles/ Maurice Nadeau.
- DELEUZE Gilles et Guattari Félix, 1991, *Qu'est-ce-que la philosophie ?* Paris, Minuit.
- DELEUZE Gilles, 1983, *Cinéma 1 L'image-mouvement*, Paris, Minuit.
- , 1985, *Cinéma 2 L'image-temps*, Paris, Minuit.
- FRIED Michael, 1990, *La Place du spectateur*, Paris Gallimard.
- KWENZI MIKALA Jérôme, 1997, *Mumbwanga récit épique*, Libreville Raponda Walker.
- LE QUELLEC Jean-Loïc, 2006, « L'Abbé Breuil et La Dame Blanche du Brandberg-Naissance et postérité d'un mythe », *Les Nouvelles de l'Archéologie*, n°4^e trimestre.
- MARY André, 1983, *La Naissance à l'envers*, Paris, L'Harmattan.
- PERROIS LOUIS, 1988, *Musée national du Gabon- Masques du Gabon*, Libreville, Les cahiers pédagogiques, Ed. de Mars.
- OKOUMBA-NKOGHE Maurice, 1989, *Olendé, une épopée Gabonaise*, Paris, L'Harmattan.
- ORANGO-BERRE, 2002, *Arts premiers du Gabon*, Libreville, Raponda-Walker.
- SENGHOR Léopold Sédar, 2006, *Les Noirs dans l'Antiquité méditerranéenne*, Dakar, Ethiopiennes, 1^{er} semestre.

TOUYA Lucie, 2003, *Mami watta la sirène et les peintres populaires de Kinshasa*, Paris, L'Harmattan.

OWONDO Laurent, 2002 [1985], *Au bout du Silence*, Hatier International.

RIESZ János, 2007, *De la littérature coloniale à la littérature africaine : prétextes, contextes, intertextes*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud ».

Filmographie

DARENE Robert, MORY Philippe, 1962, *La Cage*, SOPACIA, EDIC Film.

MPOUMBA Donatien, 2012, *Mougoumi*, Dominique Donatien studio.

ROHMER Eric, 1968, *Louis Lumière*, IPN.

-----, 1990, *Interview avec Serge Daney*.

Webographie

DELEUZE Gilles, 1984, *Cinéma : l'image-mouvement et l'image-temps*, séance 11, [en ligne] sur <https://www.youtube.com/watch> (consulté le 3 octobre 2013).

STIEGLER Bernard, *Pour un numérique humain et critique*, [en ligne] sur <https://www.youtube.com/watch> (consulté le 10 mars, 2016).