

Présentation

De B'béri Boulou Ebanda

Volume 11, Number 1, Fall 2000

Écritures dans les cinémas d'Afrique noire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/024830ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/024830ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Boulou Ebanda, D. B. (2000). Présentation. *Cinémas*, 11(1), 7–10.

<https://doi.org/10.7202/024830ar>

Présentation

De B'éri Boulou Ebanda

Les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme, et les mots écrits les *shmeion* des mots émis par la voix. Et de même que l'écriture n'est pas la même chose chez tous les hommes, les mots parlés ne sont pas non plus les mêmes, bien que les états de l'âme dont ces expressions sont les *shmeion proto* (indices primordiaux) soient identiques chez tous, comme sont identiques aussi les choses dont ces états sont les images.

Aristote, *De l'interprétation*

C'est naturellement que j'ouvre ce numéro de *Cinémas* avec cette pensée d'Aristote qui marque en soi le fondement d'une théorie de la sémiotique intégrant à la fois une réflexion sur la parole, l'image et l'écriture. Tout comme cette déclaration qui fait encore couler beaucoup d'encre, les objets de ce projet étaient délicats. Il s'agissait au départ de savoir comment poser les questions concernant l'écriture dans les cinémas d'Afrique noire. Comment poser des questions par rapport à une cinématographie qui a elle-même évolué à contre-courant d'un discours théorique qui le construisait comme objet? Et à partir de ce point, les interrogations ne manquaient plus; au contraire, elles abondaient! Néanmoins, elles avaient un facteur commun qui se présentait comme une urgence: faire une relecture de ce qui avait déjà été produit sur cette question. Et à la suite de cette relecture, proposer

d'autres conditions et possibilités qui impliqueraient des connaissances intrinsèques à l'Afrique et à sa cinématographie.

Les notions de cinéma de village, d'assimilation à une esthétique du néoréalisme italien, et les définitions d'une esthétique du cinéma d'Afrique noire ou négro-africain, de cinéma de la lenteur et de cinéma de la parole, etc. nous ont donc interpellés. Il fallait savoir si ces concepts et termes étaient en adéquation avec leur objet d'analyse. Les textes qui caractérisent ainsi les traitements cinématographiques africains posent leurs questions à partir de quoi, de quelle science? Serait-on à cet effet capable d'analyser une création en dehors du discours qui la construit comme objet de connaissance? Le cinéma d'Afrique noire existerait-il, aurait-il d'autres significations en dehors de ce discours?

Il va sans dire que nous n'avons pas répondu à toutes ces questions qui marquent en soi le degré de difficulté de la commande que j'avais proposée aux auteurs de ce numéro de *Cinémas*. Toutefois, le débat est maintenant ouvert avec de nouveaux objets.

Il faudra donc à chaque fois rester vigilant. Par exemple, le choix des auteurs réunis pour ce numéro devait évoquer une politique discriminatoire positive dont le but était de présenter un renouvellement de la pensée sur les cinémas d'Afrique. C'est pour cette raison qu'ils viennent de milieux divers. Ils ont cependant en commun le désir d'explorer des horizons ayant échappé au discours dominant, malgré l'influence académique de leur formation respective. Chaque auteur postule (et le constat vaut aussi pour certains cinéastes africains) non plus l'application d'un discours unique, mais une ligne de fuite, une espèce de médiation à travers laquelle de multiples connaissances sur un objet émergent pour produire une réflexion. Ainsi, l'ensemble de leurs contributions offre-t-il une première leçon fortement significative. Comme le dit le proverbe africain, « un morceau de bois peut passer sa vie dans la rivière, mais il ne deviendra jamais crocodile ». Pareille lecture indique déjà une réception hautement active, c'est-à-dire qu'une action est engagée, qu'existe un espace de réappropriation et de rappropriation d'un soi se situant au-delà de l'interprétation et des applications discursives d'un objet.

L'article que j'ai choisi d'écrire en fait justement état. L'apprentissage de l'écriture cinématographique occidentale par les cinéastes

africains et l'étude des discours occidentaux par les universitaires africains ne peuvent exclusivement être lus comme une opposition, une négociation, encore moins une affiliation, une assimilation à un système dominant, celui de la transparence du *poétique*. Nous y trouvons autre chose. Outre une déterritorialisation reterritorialisant soi-même, son image, il y a aussi contre-pénétration, une réception active articulée autour des tactiques de rappropriation. Ces tactiques dépassent ainsi la simple acquisition de connaissances, car leur action finale est déterminante. On ne peut donc se contenter de voir une construction de la transparence occidentale dans tous les films d'Afrique noire : il faut aussi poser la question de l'écriture intrinsèque qui reprend son image dans l'action qu'elle met en jeu.

Tous les articles ont donc ouvert la discussion. Avec les embûches conceptuelles que croisent leur propre écriture et questionnement, ils posent tous la question des déterminations systématiques du langage du cinéma. Des mots comme « esthétique », « représentation », « réception », « langage », etc. reviennent encore. Mais ici, ils apportent de nouvelles dimensions, des colorations critiques et politiques invitant à d'autres relations avec le langage. Ils cherchent en effet une ligne. Ainsi, Catherine Koassiwa Topou se penche sur un cinéaste africain subvertissant les genres, Moustapha Dao, et s'interroge sur la légitimité des concepts de *mimesis* et de représentation dans le cas de ses films. Postulant non pas la recherche d'un autre vocabulaire, mais la considération d'une autre relation au langage dans l'analyse des films d'Afrique, elle apporte une réflexion critique sur l'esthétique, ouvrant ainsi les portes à la discussion. Joseph Paré se penche sur *Keïta ! L'héritage du griot*, un film du Burkinabé Dani Kouyaté. S'étant attardé sur les questions de l'« esthétisation » de la parole d'un sage, un gardien de la connaissance qu'on a à tort appelé « griot » — terme péjoratif —, Paré ouvre une réflexion sur l'espace qu'occupe la parole dans l'organisation narrative et scénique du récit filmé, celle-ci permettant un voyage dans le « fantastique », le « merveilleux ». La parole devient ainsi un élément structurant le récit, tout en ouvrant l'analyse sur des considérations initiatiques de l'Être africain. La parole est le fondement culturel de la vie quotidienne.

À partir de l'herméneutique proposée par Ricœur, Samuel Lelièvre s'attarde à examiner les possibilités d'une théorie d'inter-

prétation dans les cinémas africains. Prenant pour base une figure canonique, Souleymane Cissé, il singularise son texte en l'axant sur deux phénomènes particuliers : l'Afrique et la féminité en rapport avec leur mise en activité dans les films de Cissé. Mais ici, la féminité n'est plus simplement une « représentation » de la femme insistant sur la condition discursive féministe ; encore moins, l'Afrique ne se réduit plus exclusivement à une lecture tiers-mondiste ou anti-tiers-mondiste, les deux sont préalablement une activité montrant leur mise en activité quotidienne. Alexie Tcheuyap s'engage quant à lui dans une minutieuse étude comparative entre la syntaxe romanesque et les articulations syntagmatiques propres aux cinémas africains, un sujet jusqu'ici peu débattu. Il montre ainsi comment, au-delà d'une organisation narrative des romans africains adaptés au cinéma, est perpétrée une idéologie discursive renforcée par la technique cinématographique. Jean-Michel Vidal apporte une lumière particulière sur les perspectives anthropologiques des images en Afrique noire, en montrant comment le codage et le décodage de ces images manifestent un pouvoir à la fois collectif, politique et social formellement surveillé.

Pour sa part, Olivier Barlet analyse les malentendus en jeu à travers la vision occidentale du monde imposée aux cinémas d'Afrique par l'intermédiaire de la critique, des commissions de sélection des projets, etc. Les principales questions sous-jacentes à cette réflexion sont celles qui tentent de voir si les cinémas africains n'échappent pas d'eux-mêmes à ces structures politiques, une problématique manifestant une cinématographie impossible à enfermer dans une catégorie, dans un carcan qui tirerait en soi sa source des représentations formelles du colonialisme. Enfin, Walid El Khachab apporte à son tour une contribution exceptionnelle à ce numéro. Démontrant que le cinéma est arrivé en terre d'Islam alors que le mélodrame du théâtre d'ombres jouissait déjà d'un statut épistémologique fortement ancré dans la culture sociale, il fait alors un retour sur les théories du soufisme et crée une ouverture sur le cinéma non plus comme espace privilégié de médiation, mais comme un espace offrant des figures de médiation.

Concordia University