

Barlet, Olivier. *Les Cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*. Paris : L'Harmattan, 1996, 352 p.

Gustave Boulou de B'béri

Volume 8, numéro 3, printemps 1998

Cinélekt 2

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/024764ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/024764ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

de B'béri, G. B. (1998). Compte rendu de [Barlet, Olivier. *Les Cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*. Paris : L'Harmattan, 1996, 352 p.] *Cinémas*, 8(3), 169–175. <https://doi.org/10.7202/024764ar>

BARLET, Olivier. *Les Cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*. Paris : L'Harmattan, 1996, 352 p.

Je pensais au départ faire une œuvre journalistique, simple description d'un phénomène afin de relier mes deux passions : l'Afrique et le cinéma. Mais la complexité du sujet, et sa richesse, m'ont vite rattrapé. Si je m'attaquais au regard occidental sur le cinéma africain, je ne pouvais rester simpliste, au risque de déboucher sur ce que je voulais condamner : les lieux communs et les faux-semblants (p. 5).

C'est avec cette déclaration qu'Olivier Barlet ouvre son livre sur le regard des cinémas d'Afrique noire. Une invitation à un véritable apprentissage du regard, qui nous incite à adopter de nouveaux outils d'analyse pour mieux comprendre l'Autre.

La plus grande objection à laquelle les analystes « non armés » font face quand ils observent d'autres cultures se présente toujours au niveau du regard qu'ils adoptent. Rares sont ceux qui arrivent à remettre en cause leur propre regard au profit d'une autre compréhension, celle pouvant aller au-delà de leur vérité. Face à une cinématographie différente, l'analyste croyant détenir la vérité universelle se trouve alors limité aux schèmes de son unique connaissance. L'apprentissage du regard sur les Autres devient donc essentiel. La démarche d'Olivier Barlet dans la réalisation de son livre est digne d'un exemple de conceptualisation de cet apprentissage. Sans abjurer ses bagages référentiels, il a écouté, observé, appris. Enfin, avec son « langage », il a relaté, tout en les citant, les sources intrinsèques à sa recherche. Cette démarche est spécialement intéressante dans un contexte d'études cinématographiques africaines, car elle s'inspire des parcours initiatiques de la transmission de connaissances de quelques cultures africaines. Le cinéaste africain abrite aussi ces mêmes prin-

cipes. Qu'il se revendique aujourd'hui d'un autre courant de pensée, qu'il rejette les bases de la charte d'Alger 1975 appelée « école du soir » de Sembène, dont le livre en présente quelques-unes (p. 74-77), il ne pourra néanmoins s'extraire de cette réalité fondamentale. C'est par les mêmes voies qu'il a reçu la connaissance de ses valeurs et qu'il s'est doté d'un pouvoir de transmission avec des outils de la modernité, bien sûr, et avec des points de vue divers. Mais ces différents points de vue sont aussi, pour l'analyste, les éléments qui déroutent souvent sa lecture, faute d'armes pour comprendre les applications esthétiques, sociologiques et langagières qui le guident.

Le livre de Barlet explore donc les interrogations des cinématographies d'Afrique noire sans se prétendre être « la vérité » absolue. Divisé en trois parties entièrement basées sur le regard, Barlet décortique l'histoire du regard sur le Noir en passant par les appréhensions coloniales et la réaction des artistes africains (p. 11-142) ; la structure narrative et ses implications culturelles (p. 143-238) ; les problématiques de productions touchant des points relatifs à l'économie mais aussi à l'instance de réception (p. 239-310). Une dizaine de pages, à la fin du livre, dresse aussi une liste d'événements destinés à la diffusion des films d'Afrique.

Partant des conceptions raciales remontant du Moyen Âge aux projections coloniales impliquant des regards ethnographiques, les lignes de la première partie du livre montrent comment les premiers regardants d'Afrique utilisaient une rhétorique découlant des codes proprement manichéens. À cet effet, Barlet cite une exposition de photographies : « L'Afrique au regard du cinéma colonial ». On pouvait, disait-il, y remarquer des éléments de cadrage de dos qui, par exemple, montrent « la puissance animale » en occultant le visage, symbole de l'être pensant ou, encore, le nu « état nature » opposé à l'habillé du colon « état de culture » (p. 14). Toutes ces considérations ont cependant eu un impact négatif auprès des populations africaines qui voulaient devenir comme le patron qui les méprisait pour leur naïveté. Les séquelles de cette manipulation intérieure sont, hélas, encore présentes dans l'Afrique d'aujourd'hui. C'est ainsi qu'on assiste, impuissant, à la même structure rhétorique mais, cette

fois-ci, par le biais de l'envahissement des médias et des moyens de communication incitant les jeunes générations à une identification qui ne rejoint pas leurs propres références. C'est pour lutter contre cette déculturation que la plupart des artistes africains saisissent en urgence le flambeau de la conscience des masses. Leurs réponses sont la revendication de l'authenticité de leur propre regard... (p. 18) et le rejet de tout paternalisme de l'Occident qui ne croit pas que l'Afrique soit à même de résoudre les problèmes contemporains (p. 23) auxquels elle doit faire face. La réponse est donc dans l'affirmation absolue de la culture. « Qui et Quoi sommes-nous ? » Cette admirable question d'Aimé Césaire trouve réponse auprès du pionnier cinéaste aénégalais Ousmane Sembène qui déclare : « Mon ambition est que mon cinéma soit le reflet de la réalité à laquelle je participe et que je contribue à façonner » (p. 29). Même si les jeunes générations semblent nier cette volonté, il n'en demeure pas moins qu'ils participent aussi à cette réflexion. « Je n'ai aucunement la prétention de représenter mon peuple [...]. L'Afrique n'inventera pas les thèmes. Ils sont préexistants ; ils appartiennent à l'humain. L'amour de deux enfants pour une grand-mère est universel, mais on ne parlera pas de la même façon » (p. 75-76), déclarait Idrissa Ouédraogo suite aux critiques négatives des Africains pour son film *Yaaba (Grand-mère)*, 1989). Malgré ces deux points de vue divergeants, on constate néanmoins cet engagement consistant à parler des problématiques sociales par le pouvoir du média, ce qui se fait de manière différente, mais qui confirme la première mission des cinéastes africains. Toutefois, dans cette affirmation culturelle et cette revendication de l'authenticité, les cinéastes feront face à des réalités politiques qui, à cause de leur prise de position, tenteront de geler leurs créations. Barlet (p. 42) retrace quelques victimes de cette manigance qu'on peut aussi voir dans le film de Ferid Boughedir¹. Face à ce piège, on peut dire que les cinéastes africains ont eu un autre défi à relever : celui de développer à leur tour un discours rhétorique masquant les vrais sens de leurs propos. Un peu comme le faisaient des cinéastes français sous l'occupation allemande, on ne dira plus ouvertement « ce maudit colon », mais plutôt « c'était avant l'arrivée des Blancs », comme l'affirme la

voix *off* du narrateur dans *Wënd Kûuni* de Gaston J. M. Kaboré (1982.)

Les derniers chapitres de la première partie du livre montrent une réflexion sur les possibilités d'un apprentissage commun. Sans rejeter l'Autre, le succès de toutes entreprises humaines réside dans la compréhension commune. Il ne s'agit donc pas tout simplement de s'ancrer dans la mémoire sans pouvoir faire face à la réalité. Autrement dit, dire adieu aux acquis d'une négritude qui privilégierait le retour aux sources au détriment de la nouvelle société serait une initiative négative. Même Césaire, un des pères de cette négritude, déclare : « Je fais systématiquement l'apologie de nos vieilles civilisations nègres [...]. Ce n'est pas une société morte que nous voulons faire revivre [...]. C'est une société nouvelle qu'il faut créer... riche de toute la puissance productive moderne, chaude de toute la fraternité antique » (p. 136). Mais plus que ça, plusieurs cinéastes, afin de sortir leurs créations des carcans de films de village, ont développé les regards des regardants, car leurs créations atteignent désormais un langage intégrant l'Autre. Un peu à la manière de Roberto Rossellini grâce auquel, comme le rappelle Jean Douchet : « [...] le cinéma revenait à sa fonction première, celle du regard : obliger à voir ou à entendre la révélation » (p. 140). En faisant ici un parallèle avec le cinéma des diasporas noires en Occident, on peut se souvenir que c'est dans cette perspective que la conquête des marchés encore fermés pourra se faire. Barlet élabore à cet effet deux courts chapitres offrant des exemples concrets d'artistes noirs ayant réussi dans un marché dont l'*establishment* n'aime pas toujours ce genre de cinéma (p. 128-133).

Pour la narration, l'auteur du livre se rend à ses sources. Avec des exemples de films, comme il le fait dans tout le livre, il se penche sur ce qui sert à l'expression du message poétique d'après les cultures africaines : la parole, les symboles, les images, etc. Dans le silence des images, les symboles parlent. Ils ne sont pas un langage marquant tout simplement une émotion. Ils sont porteurs de discours poétiques. À ce sujet, le Gabonais Imunga Ivanga précise que la vision judéo-chrétienne s'oppose à notre vision horizontale, fusionnelle, d'un homme inscrit dans la nature (p. 159). Autrement dit, dans une image, ce sont tous ces

composants qui forment la poésie africaine et qui marquent sa référence avec la tradition orale fondant la spécificité des films d'Afrique noire. Cette conception nécessitant une autre façon de montrer la révélation est ainsi en opposition avec la structure de regard de l'Occidental.

Sans en faire une réflexion théorique, Barlet mentionne toutefois quelques références linguistiques de l'oralité par rapport au langage cinématographique et indique des points essentiels à la compréhension de cet élément. Ainsi, en citant Saussure, il nous fait remarquer que ce n'est pas entre langage oral et langage écrit qu'une distinction doit être faite, mais entre langue et parole, c'est-à-dire entre un système de signes, outil logique et impersonnel, et le libre usage que chacun en fait pour communiquer avec les autres (p. 167). Au niveau de l'analyse narrative proprement dite, il se rend compte que la subjectivité personnelle (de chaque regardant) peut tenter de percevoir la cause profonde d'un film, sa réelle nécessité d'être et non sa genèse objective (p. 231). Les défauts des critiques occidentaux se trouvent ainsi dans ce manque de subjectivité. Nixon K. Kariithi déclarait plutôt que ce n'est pas tant la méconnaissance, somme toute compréhensible, des traditions africaines qui est en cause, mais surtout l'incapacité de lire un film étranger sans y appliquer sa propre grille d'interprétation. En effet, il pointe ici ce qu'on considère comme l'une des plus grandes problématiques liées à la critique des films africains. Cependant, cette problématique de lecture ne touche pas seulement les Occidentaux. La critique africaine revendiquant une perception hors de tout esprit de système se défend souvent de prendre position sur les films. Souvent, elle se cantonne à la transmission d'un *savoir*, laissant le public comme juge suprême du film (p. 237). Cet aspect de la lecture rejoint un cinéma qui se pose aussi des questions sur ses diversités culturelles, car même si l'émotion est privilégiée, comme le déclare Souleymane Cissé pour son film *Waati* (1995), la multiplicité des langues et des dialectes demande le développement d'un langage cinématographique unificateur des traditions des peuples. Autrement dit, des images cinématographiques qui, de façon universelle, parleraient un même langage. Peu de cinéastes africains réussissent aujourd'hui

à dépasser cette frontière. Faute de formation indispensable pour vaincre cette problématique, l'urgence d'avoir des penseurs théoriques sur les cinémas d'Afrique devient donc indispensable pour l'éducation des Autres mais aussi des Nôtres. C'est d'après des écrits d'Africains que d'abord les Autres pourront développer des connaissances suffisantes pouvant servir à faire des lectures en adéquation avec les propos de films. Par la même occasion, les Nôtres auront aussi un accès facile à d'autres cultures d'Afrique. À ce sujet, le cinéaste et secrétaire général de la FÉPACI (Fédération panafricaine du cinéma), Gaston J. M. Kaboré, dit qu'il faudrait que les anthropologues, les sociologues, les universitaires (africains) écrivent sur le cinéma pour le nourrir (p. 234).

La production cinématographique africaine fait partie du troisième volet du livre. Tout en soulignant les galères de productions liées aux manques de moyens financiers, la médiocre rentabilité des salles souvent en mauvais état, etc., l'auteur invite les paliers de financement à développer un véritable modèle de soutien à la création. Abondamment détaillé selon un point de vue qui intègre une fois de plus la diversité des publics africains, on peut y percevoir un grand recensement des problèmes auxquels font face les cinéastes africains. D'une part, ils ne réussissent pas souvent à couvrir les frais de production mais en plus, les espaces de diffusion leur sont souvent fermés, même à la télévision. Ce dernier média qui semblait être l'outil par excellence pour l'éducation des peuples est plutôt devenu la nouvelle arme du Nord pour coloniser le Sud. Les directions des chaînes africaines sont souvent des pions qui, faute de budget, participent à l'aliénation culturelle de leur peuple en acceptant de diffuser des programmes gratuits de l'Occident aux dépens des créations africaines.

En fin de compte, on peut mentionner que ce livre n'est pas une recherche théorique axée sur une problématique particulière sur les cinémas d'Afrique noire. En opposition aux *Regards sur le cinéma négro-africain* d'André Gardies et Pierre Haffner (Bruxelles, OCIC, 1987)², axé sur une étude théorique de sujets précis et sur l'analyse de quelques films, le livre de Barlet apparaît comme un panorama remarquable sur les cinémas de l'Afri-

que noire. Il introduit des interrogations et des réflexions qu'il faut se faire au regard de ces créations et il est à cette occasion un outil riche de références. Avec des points de vue parfois très personnels et par ailleurs valables, Barlet éclaire le lecteur sur ces cinémas sans l'inviter à une fascination dramatique pour les thèmes qu'ils exploitent. Un défi que l'auteur relève lui-même avec beaucoup de finesse. Du début à la fin, il n'a pas cessé d'interroger son propre regard. Ses témoignages assimilés à ses réflexions trouvent ainsi une place dans les propos liés à une réalité qu'il a cherché non seulement à visiter mais aussi, avant tout, à comprendre.

Gustave Boulou de B'éri

Université de Montréal

NOTES

1 *Caméra d'Afrique* (1983), documentaire vidéo montrant entre autre un face à face entre les instances politiques (France) ne voulant plus financer des films dénonçant les maux du colonialisme et les artistes africains revendiquant le droit à la liberté de création.

2 Les auteurs de ce livre analysent les enjeux esthétiques, les espaces et la **quête des identités** dans les cinémas d'Afrique noire et y développent des **théories de lecture sémiologiques et sociologiques**.