

Perspectives anthropologiques : images, tradition et cinéma en Afrique noire au sud du Sahara

Jean-Michel Vidal

Volume 11, numéro 1, automne 2000

Écritures dans les cinémas d'Afrique noire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/024836ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/024836ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vidal, J.-M. (2000). Perspectives anthropologiques : images, tradition et cinéma en Afrique noire au sud du Sahara. *Cinémas*, 11(1), 97–112.
<https://doi.org/10.7202/024836ar>

Résumé de l'article

Il existe dans les cultures africaines au sud du Sahara (mais aussi dans de nombreuses autres cultures de par le monde) une adhésion très forte aux images, même et surtout si elles transforment la ou les réalités auxquelles elles prétendent ressembler. Cet article part du principe que les images sont toujours codées culturellement, à la fois par ceux qui les font naître, par ceux qui les véhiculent et par ceux qui les reçoivent. Le cinéma africain, qui désormais inclut des réalisatrices, permet au public africain, inconsciemment ou pas, de négocier avec son environnement culturel, matériel et politique en perpétuelle mouvance.

Perspectives anthropologiques : images, tradition et cinéma en Afrique noire au sud du Sahara

Jean-Michel Vidal

RÉSUMÉ

Il existe dans les cultures africaines au sud du Sahara (mais aussi dans de nombreuses autres cultures de par le monde) une adhésion très forte aux images, même et surtout si elles transforment la ou les réalités auxquelles elles prétendent ressembler. Cet article part du principe que les images sont toujours codées culturellement, à la fois par ceux qui les font naître, par ceux qui les véhiculent et par ceux qui les reçoivent. Le cinéma africain, qui désormais inclut des réalisatrices, permet au public africain, inconsciemment ou pas, de négocier avec son environnement culturel, matériel et politique en perpétuelle mouvance.

ABSTRACT

African cultures from the Sub-Sahara (as well as many other cultures worldwide) evince a very strong interest for images, all the more so if these transform the reality (-ies) to which they claim some resemblance. This article takes as its premise the fact that images are always culturally encoded, be it by those who create them, those who circulate them or those who receive them. African cinema, which now involves female directors, enables African audiences, unconsciously or not, to negotiate with their ever-changing cultural, material and political environment.

Que cela soit en Afrique noire au sud du Sahara ou partout ailleurs dans le monde, l'*Homo sapiens sapiens*¹ a de tout temps

entretenu un rapport privilégié avec les images. Des premières peintures rupestres découvertes dans les grottes de Cro-Magnon jusqu'aux imageries aujourd'hui retransmises par satellite, l'homme a toujours aimé représenter le monde qui l'entoure ou tout simplement se représenter à l'intérieur de celui-ci. Jusqu'à récemment, l'anthropologie socioculturelle, lorsqu'elle abordait le champ des représentations visuelles, parlait d'ethnographie, de documentation, d'esthétisme, de représentations picturales, mais c'était rarement qu'elle portait ses réflexions sur les images elles-mêmes, leurs signifiants et leurs signifiés culturels. Nous pouvons aisément affirmer que seule l'anthropologie religieuse s'est vue contrainte de prendre en compte l'effet du symbolisme et des différents signifiants associés aux imageries religieuses. Aujourd'hui, nous savons tous que les images ont une grande influence aussi bien sur nos comportements, nos identités collectives et individuelles que sur nos normes et nos valeurs. Les publicistes et autres « marketeurs » ont compris cela bien avant les anthropologues.

Notre réflexion tout au long de cet article porte sur la signification des images en Afrique et, à travers celles-ci, du cinéma africain au sud du Sahara. Cette réflexion porte aussi sur le sens ou les sens que ces images et ce cinéma peuvent prendre socialement et culturellement pour celui et celle qui les reçoit et pour celui ou celle qui les crée. Notre cadre théorique s'inspire donc largement du cadre théorique utilisé en anthropologie interprétative (Turner et Bruner, 1986), qui lui-même a subi l'influence du courant philosophique herméneutique et phénoménologique dont Roland Barthes est un représentant. Bien que le cinéma africain illustre notre propos, notre intention n'est pas ici de faire une analyse cinématographique comparée prenant en charge la vaste filmographie africaine, mais plutôt d'essayer de dégager à l'intérieur de celle-ci ce qui nous semble récurrent et partagé. Cet article se propose donc de comprendre l'impact de la circularité phénoménologique des images et du cinéma en Afrique et en dehors de l'Afrique (principalement en Occident).

Images, tradition et culture

Il y a consensus, aujourd'hui, sur le fait que les images ont une influence. Les questions que l'anthropologie se pose mainte-

nant sont les suivantes : pourquoi, comment et de quelle(s) façon(s) cette influence s'exerce-t-elle ? L'ère de la mondialisation nous a fait entrer dans un monde dont on peut dire *grosso modo* qu'il prend plaisir à se regarder observer autrui. Les phénomènes de mondialisation entraînent inmanquablement avec eux un projet narcissique dans lequel les images occupent une place essentielle, et ce, quel qu'en soit le support : télévision, cinéma, magazines, Internet, etc. Partout dans le monde, aussi bien en Occident qu'en Afrique, nous sommes aux prises avec les images. Elles sont partout, elles nous assaillent de toutes parts : dans la rue, dans l'autobus ou le métro, à bord du train ou de l'avion, sur les vêtements que nous portons (même les pagnes africains n'échappent pas au logo). Pourtant, parmi ces images qui se multiplient à l'infini dans notre quotidien, certaines émergeront, s'imposeront à nos yeux comme étant les images iconiques d'un monde qui se globalise. Ces images iconiques sont des images que nous partageons avec tous les peuples de la Terre, comme le souligne Manuel Vâsquez Montalbàn (1998), qui établit des parallèles entre trois figures emblématiques de notre monde contemporain : Che Guevara, lady Diana et mère Teresa. Pourtant, précise-t-il, rien *a priori* ne relie ces trois personnes (aujourd'hui décédées). Cependant, chacune représente une image iconique d'un bout à l'autre de la planète, pour des millions de personnes. Ces trois personnages, chacun à sa façon, ont largement utilisé leur image. Ces nouvelles images iconiques mondialisées conservent le caractère religieux intact des images iconiques d'hier. Elles gardent leur rôle de mystification et de sacralisation (Wilden, 1981). Pourtant, les images sont aussi des agents de propagande, de commercialisation, de subversion. Qu'elles soient iconiques et sacralisées ou subversives et mercantiles, nous rejoignons le pouvoir ambigu et pernicieux des images ainsi que le risque pour tout un chacun de s'y réduire, voire de s'y brûler si la vigilance défaille.

Il est intéressant de remarquer que traditionnellement, en Afrique noire au sud du Sahara, les images étaient tenues sous haute surveillance, et ce, bien avant que l'islam, qui les a aussi condamnées, ne se répande en Afrique (VII^e siècle). Classiquement associées aux représentations magico-religieuses, les images

en Afrique offrent aux initiés une sorte de métalangage dont le but essentiel est de représenter l'invisible, mais aussi de rendre différent le quotidien visible, ce qui assure aux initiés un pouvoir social indéniable. Pour les non-initiés, les représentations picturales permettent « d'imager » cet autre réel, de le sacraliser, de l'accepter et de s'y soumettre.

Les anthropologues et les africanistes ont longtemps associé les cultures africaines au sud du Sahara à des cultures de l'oralité. Cette perspective a eu pour conséquence de négliger cet autre langage souvent trop visible : celui des images et des représentations picturales qui foisonnent sur tout le continent africain sous forme de statuettes, d'objets fétiches, de bas-reliefs sur les murs des habitations et de tissages aux motifs hautement symboliques. Cet autre langage, cette autre forme de communication symbolique, y est encore et toujours extrêmement vivante. Cette forme de langage visuel, qui ne s'entend pas mais se donne à voir, s'apparente sans aucun doute au cinéma. À ce titre, le cinéma en Afrique noire s'inscrit dans ce continuum langagier et cette forme particulière de communication visuelle qui y a de tout temps existé.

Les images africaines traditionnelles et contemporaines (dont le cinéma africain se fait le porte-parole) nous apprennent qu'elles ont un pouvoir à la fois collectif (politique et social) mais aussi individuel (expérientiel). Elles sont en mesure d'enfermer, d'emprisonner celui ou celle qui se laisse prendre à leur jeu. Certaines représentations picturales africaines (statuettes, masques) peuvent être vues uniquement par certains initiés tant leur pouvoir est destructeur — il peut entraîner la stérilité, la malédiction, la folie et la mort (Créhalet, 1999). À l'inverse, elles peuvent avoir la faculté de libérer, d'épanouir, de permettre l'entrée dans d'autres lieux et d'autres espaces. Les images et les représentations picturales africaines qui manipulent des symboles culturels forts (tels les mythes fondateurs et originels) reproduisent les dispositifs de nos plaisirs (reproduction, sexualité, féminité, naissance) en mettant en scène une diversité de métaphores culturellement comprises et partagées seulement par certains groupes d'individus.

Toutefois, les traditions africaines nous rappellent que nous risquons de nous « brûler » aux images dès que, fascinés, nous

oublions qu'elles ne sont pas la réalité mais une transformation de celle-ci. Les images africaines sont souvent des messages codés, des leurres nécessaires, d'où la nécessité de connaître l'art de les maîtriser. Cet art consiste, nous apprennent les traditions africaines, à s'en nourrir et non pas à s'y réduire. C'est pourquoi ces images se transforment souvent en représentations picturales hautement symboliques, c'est-à-dire qu'elles ne représentent pas seulement l'objet ou l'être qu'elles sont censées reproduire. Certaines de ces images, d'ailleurs, ne sont « accessibles », permises qu'aux seuls initiés. Y accéder commande des rituels très codifiés, établis selon un usage strict et en fonction d'un calendrier très précis. Très tôt, les artistes africains ont su utiliser et mettre en œuvre cette extraordinaire force évocatrice des images. Car voilà, les images ne font qu'évoquer. L'image ne peut pas être la réalité, elle est une représentation de cette réalité soumise à son tour au jeu des interprétations diverses.

À cet égard, Roland Barthes, dans *La Chambre claire* (1980), fait une distinction en ce qui a trait à la phénoménologie de la photographie. Barthes distingue le *studium* du *punctum*. Le *studium* désigne, nous dit-il, « cet affect moyen qui a l'extension d'un champ » (p. 47). C'est, précise-t-il, ce que nous percevons usuellement d'une photographie en fonction de notre savoir, de notre culture. La photographie peut être plus ou moins stylisée, plus ou moins réussie selon l'art ou la chance du photographe, mais l'émotion que celle-ci nous procure passe par le relais de la culture. Car le *studium* porte en lui une connotation culturelle qui fait que le spectateur participe à ce qui lui est donné à voir (figures, mimes, gestes, décors et actions). Reconnaître le *studium*, c'est rencontrer les intentions du photographe, entrer en harmonie avec elles, les approuver ou les désapprouver, mais toujours les comprendre, les discuter. Car le *studium* (qui relève de la culture) est un contrat non dit, ou trop dit parfois, passé entre le créateur et les spectateurs.

L'élément qui vient « casser » ce *studium*, c'est le *punctum*. Le *punctum*, nous dit Barthes, est ce qui en dehors de toute connotation culturelle vient « [...] comme une flèche me percer, me toucher » (p. 49). Le *punctum* d'une image et ici d'une photographie, c'est « [...] ce hasard qui en elle "me point", mais aussi

me meurtrit, me poigne» (p. 49). Nous entrons donc avec le *punctum* dans la dimension individuelle, personnelle et expérientielle de l'image. Le *punctum*, c'est donc ce supplément de sens, cet autre sens qui relève cette fois-ci de mon histoire familiale propre et qui fait que l'image ou la photo me parle. Le *punctum* est dicté par la subjectivité individuelle la plus absolue. « C'est ce qui reste de l'image lorsque je ferme les yeux [...], rajoute Barthes, c'est un supplément qui vient se rajouter à la photo mais qui "cependant y est déjà". Il pourvoit la photo d'un champ aveugle » (p. 89).

Le *punctum*, c'est ce qui dans une photo échappe à l'intentionnalité du photographe, ce qui n'appartient en fait subjectivement qu'à celui qui la regarde, c'est-à-dire au spectateur. Ainsi, si le *studium* est ce qui culturellement, collectivement marque une photographie, lui donne un sens, le *punctum* se rapporte pour sa part à la dimension individuelle et expérientielle de celui qui regarde cette photographie.

Tout comme Barthes, nous pensons que les interprétations induites par les images sont personnelles et individuelles, mais qu'elles sont pourtant socioculturellement déterminées, en ce sens qu'elles puisent leurs signifiants dans le groupe culturel d'appartenance. Voilà pourquoi vouloir à tout prix décalquer « la » réalité par le biais de l'imagerie est un leurre. Les images sont vouées à être éternellement une ou des représentations fantasmées de cette réalité. Les images ou leurs représentations (masques, statuettes, motifs de teinture, etc.) se retrouvent dans une circularité phénoménologique — Barthes parle à propos de la photographie d'une phénoménologie « désinvolté » (p. 47) —, celui qui les crée et celui qui les lit se trouvant pareillement liés aux lois de l'interprétation.

Transposée au cinéma, cette circularité phénoménologique des images nous permet de faire le départ entre les intentionnalités du réalisateur, ses engagements esthétiques, sociaux ou politiques — qui sont à ranger du côté du *studium* — et les réactions du public, ses interprétations au moment de la réception du film — qui relèvent du *punctum*.

Images et cinéma en Afrique

Avec la modernité, l'utilisation, le rôle et l'intentionnalité des images se sont quelque peu transformés. Cependant, les résultats obtenus par le cinéma sont parfois similaires à ceux obtenus par des imageries fixes. Avec le cinéma, nous assistons à une extraordinaire explosion des images, qui désormais bougent, s'agencent selon une trame narrative prédéterminée en fonction de l'intentionnalité du réalisateur. Et si, de manière générale, le cinéaste réalisateur est perçu par son public comme un conteur d'histoires, il se perçoit plutôt comme un faiseur d'images.

En anthropologie, nous pensons que les aspects narratif et visuel sont des langages indissociables, des langages qui de tout temps et dans toutes les cultures ont été étroitement liés. Nous pensons aussi qu'au cinéma s'opère toujours une négociation culturelle entre récits filmés et auditoires, et que cette négociation établit des langages populaires compétitifs et contradictoires (Simonis, 1992). En effet, le cinéma et les films en général, qu'importe le genre (documentaires, fictions, reportages) et le format (court, moyen ou long métrage), permettent au public de clarifier son environnement culturel, historique, matériel et politique en constante évolution, de négocier avec lui. Souvent aussi, le cinéma ouvre le public à d'autres signifiants d'une même réalité. Tout comme les images qu'il articule, le cinéma permet alors au public de découvrir d'autres sens, d'autres signifiants à partir des signifiés du film ou du récit filmé — comme Barthes lorsqu'il contemple une photographie. Ainsi, le réalisateur, contrairement à ce que nous pourrions penser, n'est pas à l'origine de son film et des messages qu'il contient. Le réalisateur répond à sa perception des représentations symboliques et sociales du public qu'il vise. De plus en plus, nous pouvons constater à la suite de Hay (1993) à quel point le public apprend les codes du cinéma, apprend à lire les images et donc à interagir tout en utilisant fréquemment cet apprentissage dans sa vie de tous les jours. Ainsi, à l'instar des images fixes, le cinéma subvertit l'expérience quotidienne, car le pouvoir des images d'un film n'est en fin de compte rien d'autre que le pouvoir de l'imagination du spectateur. C'est une des raisons essentielles, d'ailleurs, pour laquelle le cinéma s'apparente à toute œuvre de création. En effet,

derrière tout film se cache un réalisateur, un cinéaste et un artiste.

Cinéma africain et identité

L'intentionnalité des cinéastes africains, leur *studium* dirait Barthes, repose sur une position ambiguë. Suivant le public visé et l'intention du réalisateur, les langages narratifs et visuels (dans lesquels les métaphores et les métonymies sont centrales) auront des sens fort différents. S'agit-il pour eux de conquérir un vaste public et de se tailler une place dans les festivals internationaux du monde entier, à l'exemple de Souleymane Cissé dont le film *Yeelen* a obtenu le Prix du jury au Festival de Cannes en 1987 ? Ou s'agit-il de répondre à leurs propres désirs et à leurs engagements envers le très vaste public africain ? C'est que paradoxalement le cinéma africain a plus de mal à se donner une visibilité en Afrique que dans les festivals occidentaux. L'auditoire n'est pourtant pas le même. Mais les enjeux financiers et politiques reliés à la production cinématographique et à sa diffusion en Afrique sont des facteurs importants quant à la limitation du cinéma africain sur son propre continent.

C'est par la porte des festivals que le cinéma africain entre en Amérique du Nord. Sa diffusion dans les salles commerciales est quasi inexistante. Pourtant, chaque année le Festival Vues d'Afrique de Montréal remplit ses salles, un public nombreux s'y presse. La diaspora noire, qui constitue la plus grande partie de ce public, vient se réchauffer devant des images qui réactivent en elle la mémoire collective de son déracinement, de ses origines d'ailleurs, de l'autre côté de l'océan, des images qui font que même vivant ici, on n'est jamais tout à fait mort là-bas. Loin de plonger dans une nostalgie pleurnicharde évoquant une tradition perdue, le cinéma africain d'aujourd'hui, celui qui nous arrive tout droit du festival de Ouagadougou, est un cinéma de plus en plus partisan, politique et engagé. Le cinéma africain, à quelques exceptions près, semble s'enraciner dans une perspective de critique sociale néoréaliste qui, tout en lui donnant son identité propre, lui a permis de dénoncer le colonialisme, l'urbanisation à outrance, les rapports entre le monde urbain et le monde rural, la religion, le risque de la perte identitaire, puis le

néocolonialisme. Tous les cinéastes africains, de Ousmane Sembène à Djibril Diop Mambety en passant par Souleymane Cissé, ont une approche sociopolitique de leur art.

Loin de se dissiper, cette perspective adoptée par les réalisateurs africains semble s'affirmer au fil des ans avec toujours plus de vigueur. Le cinéma africain contemporain nous interpelle en se faisant le miroir des remous, des profondes transformations que l'Afrique expérimente aujourd'hui. C'est dans cette mouvance faisant état des nouvelles réalités africaines qu'un nouveau cinéma africain voit le jour. Si « pendant des années le cinéma africain a conjugué le verbe "filmer" au masculin » (Lequeret, 1998), dorénavant les femmes africaines s'approprient le cinéma et par là même les images que celui-ci donne à voir. Ainsi, le panorama cinématographique africain court la chance de se voir transformer (McCreadie, 1983). Très peu diffusées et encore moins entendues, ces réalisatrices africaines affirment qu'elles vont enfin pouvoir donner la parole aux femmes dans un cinéma africain qui semblait les avoir oubliées et ainsi leur imposait le regard de « l'univers réputé, à tort ou à raison, misogyne du cinéma africain » (Lequeret). Outre qu'il est plus facile de filmer une femme africaine lorsqu'on l'est soi-même, nous constatons que les images de ces jeunes réalisatrices ont, tout comme celles de leurs collègues masculins, des intentions politiques et sociales. Cependant, nous assistons chez les cinéastes africaines à une sorte de ras-le-bol, à un discours nouveau. Ainsi, la réalisatrice sud-africaine Cindy Wilson affirme :

J'en avais assez d'entendre les officiels, ces gens qui s'expriment « au nom de », des hommes qui parlent au nom des femmes, des Blancs qui parlent au nom des Noirs. Je voulais permettre à ces gens qui subissaient l'histoire de parler, leur rendre la parole en quelque sorte (Lequeret).

Sur ce, la Malienne Kadiatou Konaté, au cours d'une longue entrevue pour *Le Monde diplomatique*, renchérit :

Nous courons à la catastrophe, si nous continuons à regarder les femmes des pays développés et que nous tentons de plaquer cela sur nos propres vies, nos propres

sociétés [...] Le cinéma est la meilleure façon d'éduquer. Dans un pays à 80 % analphabète, c'est important pour moi de m'adresser aux gens dans un langage quotidien [...] Notre histoire ne nous est pas suffisamment enseignée. Filmer, c'est aussi une manière de rétablir le lien entre générations, parce qu'il ne faut pas compter sur l'Europe pour rendre compte de notre passé (Lequeret).

Sadi Faye fait écho à ces propos : « Mon continent est catalogué continent de misère, de famine, de remous. J'essaie d'imposer d'autres images de l'Afrique. Je fais parler ceux et celles qu'on n'a jamais écoutés, ceux qui sont concernés, les paysans par exemple » (Lequeret).

Il est clair que ces cinéastes africaines expriment le désir de faire un cinéma qui donne la parole à ceux et celles qu'on entend rarement en les situant dans leur propre communauté, leurs combats quotidiens, leurs aspirations et leur contexte culturel. Un peu comme si elles ne s'intéressaient qu'au *punctum* de leur public.

Les cinéastes africains, les hommes comme les femmes, sont plongés aujourd'hui dans des réalités sociales, politiques et économiques qu'ils ne peuvent ignorer. Leur engagement devient total. De nouveau, les images sont prises d'assaut, pourrions-nous dire. Qu'elles soient sociales, politiques ou esthétiques, leurs images servent : elles démontrent une intentionnalité. Les images que propose le cinéma africain reflètent les préoccupations des réalisateurs (leur *studium*), mais aussi et surtout celles du public africain qui s'y reconnaît et cherche par elles à interpréter sa réalité (*punctum*). De plus, contrairement à ce qui se passe dans le monde occidental, les cinéastes africaines tendent à démontrer qu'elles ne s'opposent pas à leurs confrères cinéastes masculins, mais qu'elles contribuent à élargir et à approfondir cette perspective populiste d'un cinéma qui est désormais le leur. À ce titre, l'engagement de ces cinéastes africaines déborde celui de leurs confrères masculins : s'il repose sur la même base, celle de la solidarité collective, il ne s'ancre pas dans l'opposition des sexes, comme c'est souvent le cas en Occident.

Tout cela explique peut-être que les films des auteurs africains rejoignent difficilement le vaste public occidental, qu'ils sont

très peu diffusés dans les salles de cinéma ou sur les chaînes de télévision nord-américaines. Les images du cinéma africain sont conçues par des Africains et pour des Africains. Ces films et ces images se situent très loin des réalités sociales et culturelles occidentales, mais aussi des champs d'intérêt du public nord-américain (exception faite peut-être du sociologue, de l'anthropologue ou du cinéaste intéressés par l'Afrique), très loin enfin des impératifs de marketing et d'uniformisation culturelle du cinéma occidental, du moins de celui de type hollywoodien, le plus populaire.

Double discours des images sur l'Afrique

Le paradoxe des images africaines se trouve redoublé par le fait que les images véhiculées par les médias occidentaux et les films réalisés par les cinéastes africains présentent des réalités différentes de l'Afrique noire contemporaine. Dans les premières (pour la plupart journalistiques ou documentaires), on retrouve pêle-mêle les enfants affamés², le sida, les conflits armés, les génocides ainsi que les problèmes écologiques et environnementaux liés à la désertification et à la déforestation du continent africain³. Dans les secondes (pour la plupart des œuvres de fiction), on retrouve d'autres réalités, tout aussi douloureuses que les premières, mais faisant état de conflits sociaux, culturels et identitaires reliés pour la plupart à des problématiques lues sur l'horizon du colonialisme et du néocolonialisme : despotisme, entrave à la liberté d'expression, violence quotidienne, urbanisation anarchique, déséquilibre entre le monde rural et le monde urbain, syncrétisme religieux, pour ne citer que quelques-uns des thèmes récurrents du cinéma africain. En fait, la cohabitation souhaitée et parfois douloureuse entre la tradition et la modernité se trouve au cœur de nombreux films africains. La présence de réalisatrices africaines dans ce qu'il convient d'appeler le nouveau cinéma africain vient renforcer cette tendance.

Ce décalage entre les images occidentales de l'Afrique (qui versent le plus souvent dans le sensationnalisme) et les films des réalisateurs africains (le plus souvent à tendance politico-culturelle et identitaire) renseigne surtout sur l'écart qui se creuse entre des réalités et des priorités perçues différemment

des deux côtés. En effet, de part et d'autre de ce fossé, il existe des points de vue très contrastés entre les images d'une Afrique perdue ou qui se perd, meurtrie ou qui se meurt — telle qu'elle est perçue par les médias occidentaux, telle qu'elle est projetée sur les grands et petits écrans en Occident — et les images des cinéastes africaines et africains qui appellent une Afrique jeune, naissante, vivante, qui participent d'une Afrique tentant de se libérer du poids du passé et essayant de renaître grâce à de nouveaux repères identitaires et culturels. Certes, les réalités africaines proposées par le cinéma africain sont souvent de dures réalités à l'intérieur desquelles figurent des dénonciations politiques, sociales et religieuses souvent virulentes et peu nuancées ; la différence entre ces films africains et les images occidentales reste toutefois marquée. Cette différence trouve son origine dans le traitement des images, mais sont surtout en cause leurs intentionnalités et le public qu'elles sont censées toucher.

Le cinéma africain est un cinéma qui renseigne avant tout sur les modes de communication ayant cours en Afrique. Les trames narratives de ces films ont ceci d'africain qu'elles peuvent prendre la forme soit de récits mythiques (Yeelen, 1987), soit — et ici, la liste est longue — de récits d'aventures s'ancrant dans le burlesque et la dérision (*Le Mandat*, Sembène, 1963 ; *Le Franc*, Mambéty, 1974). Aucun réalisateur africain n'a, à ce jour, échappé à ces genres cinématographiques. L'humour et l'autocritique occupent une place centrale dans le cinéma africain, tout autant d'ailleurs que dans la vie quotidienne en Afrique. Dans les salles de projection africaines, et ce, aussi bien dans le monde rural que dans le monde urbain, il existe une négociation culturelle constante entre les films et les auditoires. Cette négociation s'établit sous forme de joutes verbales dans lesquelles le public réagit en répondant aux images qu'il voit. Un peu comme si le *punctum* du public était systématiquement sollicité, interpellé par le *studium* des réalisateurs. Nous nous retrouvons ici devant une réalité phénoménologique dédoublée des images. La première fait état d'une circularité entre ce que Barthes en parlant de la photographie qualifie de *studium* et de *punctum*. La deuxième, peut-être plus fine, moins aisée à déceler, mais que le cinéma africain révèle fort bien, fait état de l'importance de

l'influence du *punctum* du public (et non de la critique spécialisée) sur le *studium* du réalisateur.

Cette communication langagière qui s'établit entre le réalisateur, son film et le spectateur, permet à ce dernier de se situer par rapport à ce qu'il voit, mais aussi d'y réagir en communiquant aux autres spectateurs et aux acteurs à l'écran ses propres réflexions, ses impressions, ses commentaires. Il va de soi que, à la différence de ce qui se passe au théâtre, les réactions émotives du public ne peuvent en aucun cas transformer directement les intentions du réalisateur en modifiant tel ou tel aspect de la trame narrative du film. Nous pensons pourtant que si les réactions du public ne modifient pas la trame du film, elles complètent l'intentionnalité du réalisateur. La possibilité d'une communication réelle entre ces instances que sont le cinéaste, le film et le public permet l'éclosion de langages compétitifs, parfois contradictoires certes, mais jamais violents car l'humour et la plaisanterie en sont les moteurs. C'est en partie à travers le filtre de l'humour et de la dérision que le public africain redécouvre une autre réalité, qui lui permet par le jeu des discours de mieux maîtriser la réalité de son environnement soumis, comme chacun le sait, à de profondes et continues transformations.

Tout cela, les cinéastes africains le savent bien. Et ils sont passés maître dans l'art de la satire. Le pouvoir de leurs images ne réside donc pas dans la seule force évocatrice des réalités qu'ils représentent et parfois même qu'ils dénoncent (contrairement aux images occidentales sur l'Afrique). Ce pouvoir tient plutôt à une forme particulière de communication et à l'invention d'un nouveau langage cinématographique qui reprend les modes de communication et d'interaction traditionnellement usités en Afrique noire. Ces modes de communication traditionnels ont fait l'objet d'une recherche approfondie en anthropologie linguistique. On en a dégagé une forme : la « relation à plaisanterie ».

Curieusement, ce nouveau genre cinématographique africain, celui qui aboutit souvent à des fictions tragicomiques, n'est pas sans rappeler le cinéma italien « néoréaliste » d'après la Deuxième Guerre mondiale, cinéma lui aussi très proche des problématiques populaires de l'époque et aujourd'hui apprécié

par tous les cinéphiles pour sa valeur historique, sociale et artistique. On entrevoit donc à quel point la nouvelle vague du cinéma africain, celle qui maintenant doit compter sur les réalisatrices africaines, est prometteuse. Elle nous donne à voir des œuvres cinématographiques fortes, dans lesquelles la fiction défie systématiquement la réalité africaine tout en incitant les spectateurs africains à interagir socialement et culturellement dans la salle de cinéma et, aussi, en dehors de celle-ci. À ce titre, cette nouvelle vague cinématographique africaine est plus que jamais subversive, crainte par les autorités gouvernementales africaines et très peu comprise hors de son contexte culturel et social.

Conclusion

Grâce à l'exemple du cinéma africain, nous nous rendons compte qu'au-delà du discours esthétisant, les images qu'il véhicule sont prises d'assaut en Afrique, non seulement par les réalisateurs, mais aussi et surtout par les spectateurs eux-mêmes. Les images servent, elles ont une intentionnalité, qu'elle soit sociale, politique, esthétique ou tout simplement mercantile, séductrice et complaisante. Les images et les films ont un pouvoir remarquable et ambigu. La réflexion qu'il convient de poursuivre maintenant peut être formulée sous forme de question : pourquoi adhérons-nous si fortement aux images, puisqu'elles transforment les réalités auxquelles elles prétendent ressembler ? Nous tenterons ici une réponse qui à son tour prendra une forme interrogative : cela signifie-t-il que l'*Homo sapiens sapiens* ne peut aborder sa réalité que transformée ? Par là, nous voulons dire que les images nous aident à aborder et à comprendre la réalité, et aussi à nous y inscrire. C'est ainsi que nous concevions les images traditionnelles africaines au début de cet article. Tout se passe comme si la ou les réalités qui nous entourent avaient besoin d'être fictivement représentées pour nous aider à les accepter. En somme, la compréhension du monde qui nous entoure, visible ou invisible, passerait par la ou les représentations de celui-ci. Le cinéma en général, et la nouvelle vague du cinéma africain plus particulièrement, nous permet, grâce aux images qu'il véhicule, de réaliser l'impact et le pouvoir des images sur le contrôle de nos vies et de nos quotidiens. Cet impact et ce pou-

voir des images sont alors nécessaires, essentiels même, à notre quotidien. Car les images, en manipulant et en déployant du sens, nous obligent par une phénoménologie libre, dégagée dans ses attitudes et ses mouvements — « désinvolté », dirait Barthes —, à mieux comprendre, à critiquer, à refuser ou à accepter nos univers socioculturels mais aussi, dans le même temps, ce que nous sommes à l'intérieur de ceux-ci. Voilà pourquoi le monde des images, dont fait désormais partie le cinéma, constitue en anthropologie socioculturelle un terrain d'études extrêmement riche.

Université de Montréal et McGill University

NOTES

1. *Homo sapiens sapiens* désigne, comme on sait, l'homme et la femme d'aujourd'hui, à distinguer de *Homo sapiens neandertalensis*.

2. À ce sujet, l'article de Kleinman consacré aux photographies de Kevin Carter, reporter au *New York Times*, est suffisamment éloquent. En photographiant un vautour et une petite fille mourante côte à côte (photo parue dans le *New York Times* du 26 mars 1993 et ayant obtenu le prix Pulitzer en juillet 1994), Carter ne pose pas un acte bénin qui vient seulement nous renseigner sur la famine au Soudan. Nous savons tous que cette photo a été prise par un photographe professionnel occidental, que le cadrage et la lumière sont parfaits et qu'il ne s'agit nullement d'un cliché instantané. Nous savons, consciemment ou non, que le photographe est devenu le sujet de sa photographie, de sorte que la photo nous contamine, nous culpabilise plus qu'elle ne nous affecte. D'une tragédie locale saisie en un cliché posé, Carter nous propose une image de famine culturellement et idéologiquement conforme à sa culture, la culture nord-américaine. Ce type de cliché ne peut que renforcer les *a priori* néocolonialistes véhiculés sur l'Afrique par l'Occident. Car en fait, du contexte local, Carter ne nous apprend strictement rien. À quelle ethnie soudanaise appartient cette petite fille? A-t-elle encore ses parents ou de la parenté? A-t-elle été sauvée? Sinon, le vautour l'a-t-il dévorée? Que font durant ce temps les membres de sa communauté? Une telle photographie, conclut Kleinman, est dans l'impossibilité de susciter une quelconque empathie. L'incommunicabilité est alors absolue au sein même du geste de montrer.

3. Les images télévisées nord-américaines de l'émission hebdomadaire « Vision mondiale » sont un exemple de cette idéologie misérabiliste tiers-mondiste occidentale.

OUVRAGES CITÉS

Barthes, Roland. *La Chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris : Gallimard et Seuil, 1980.

Créhalet, Yves. *Le Masque et la marque*. Paris : Autrement, 1999.

Hay, James. *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*. Bloomington : Indiana University Press, 1987.

- Kleinman, Arthur. « Social Suffering ». *Daedalus*, vol. 125, n° 1 (1996), p. 11-23.
- Lequeret, Élisabeth. « Un monde de combats, de rêves et de désirs. L'Afrique filmée par des femmes ». *Le Monde diplomatique*, août 1998.
- McCreadie, Mary. *Women on Film : The Critical Eye*. New York : Praeger, 1983.
- Simonis, Yvan. « Pouvoirs de l'image ». *Anthropologie et Sociétés*, vol. 16, n° 1 (1992), p. 7-19.
- Turner, Victor et Edouard Burner. *The Anthropology of Experience*. Urbana : University of Illinois Press, 1986.
- Vásquez-Montalbàn, Manuel. « Des mythes révolutionnaires au mythe tendre. Lady Di, adultère, vierge et martyre », *Le Monde diplomatique*, août 1998.
- Wilden, Anthony. « Ideology and the Icon : Oscillation, Contradiction, and Paradox. An Essay in Context Theory », dans Paul Bouissac, Michael Herzfeld et Roland Posner (direction), *Iconicity : The Nature of Culture. Essays in Honor of Thomas Sebeok*. Tübingen : Staebuffenberg Verlag (1981), p. 251-302.