Tomaselli, Keyan G. — *Encountering Modernity*

Samuel Lelièvre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/14331>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.14331

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 23 novembre 2011

Pagination : 1026-1029

ISBN : 978-2-7132-2299-3

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Samuel Lelièvre, « Tomaselli, Keyan G. — *Encountering Modernity* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 204 | 2011, mis en ligne le 16 décembre 2011, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/14331> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.14331>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© Cahiers d'Études africaines

Tomaselli, Keyan G. — *Encountering Modernity*

Samuel Lelièvre

RÉFÉRENCE

TOMASELLI, Keyan G. — *Encountering Modernity. Twentieth Century South African Cinemas*. Amsterdam, Unisa ; Rozenberg, Unisa Press, 2006, 183 p., bibl.

- 1 Keyan G. Tomaselli est professeur et directeur du département Culture Communication and Media Studies à l'University of KwaZulu-Natal, à Durban (Afrique du Sud). Son livre le plus connu, *The Cinema of Apartheid* (1988), traitait des liens entre le régime d'apartheid et l'industrie cinématographique sud-africaine, en s'appuyant principalement sur une analyse de l'économie politique à l'origine du développement de cette industrie. Après ces premiers travaux, Tomaselli avait orienté ses centres d'intérêts vers les *cultural studies*, ainsi que vers les études sur les médias et la communication afin d'être davantage en phase avec les réalités sociales, culturelles ou politiques dans l'Afrique du Sud contemporaine. Aussi, l'un des *leitmotiv* de ce livre est de s'opposer aux approches littéraires traditionnelles qui rechigneraient à se salir les mains avec des objets peu académiques et qui feraient perdurer des inégalités en maintenant une distinction idéologique — qui avait autrefois eu maille à partir avec l'apartheid — entre « culture populaire » et « haute culture ».
- 2 Avec *Encountering Modernity. Twentieth Century South African Cinemas*, Keyan Tomaselli souhaite revenir plus directement à la question du cinéma en Afrique du Sud, tout en faisant parfois référence à d'autres films du continent. On pourrait diviser son ouvrage en trois parties : une première partie rendant compte de l'évolution personnelle de l'auteur ; une deuxième partie tentant une analyse critique des approches dans ce domaine de la recherche ; une dernière partie voulant mettre plus directement en application la perspective de l'auteur avec les films et objets considérés, notamment en Afrique du Sud.

- 3 Dans le chapitre 1 (« Approaching Modernity : Antecedent South African Cinema Studies »), Tomaselli rapporte son expérience, ainsi que celle de ses précurseurs et homologues, tels que Gutsche, Blignaut, Botha, van Aswegen, Hees, Davis, Maingard, ou Masilela. Tomaselli nous dit vouloir aller à la rencontre de l'Afrique, notamment en raison d'une (relative) exclusion de l'Afrique du Sud de la plupart des travaux sur les cinémas africains. Il veut, ensuite, aller à la rencontre de la culture, en faisant référence à Fanon qui préférerait utiliser l'expression de « cultures nationales » plutôt que celle de « cultures africaines ». La modernité est alors abordée en tant que rupture. Tomaselli rapporte l'exemple du cinéma afrikaner avec sa distinction induite entre *Kultuur* et *Zivilisation* et les contradictions qu'elle draine. Il s'agira dès lors, pour l'auteur, de s'acheminer vers une conception de la modernité qui contournerait cette rupture, en faisant notamment référence à des expressions africaines de modernité. Selon Tomaselli, l'approche à la fois moderniste et critique à l'égard du nationalisme afrikaner de Thelma Gutsche ne trouvera un prolongement que récemment. Un autre auteur, Hans Rompel, militait en faveur d'une consolidation culturelle du nationalisme afrikaner, une approche pouvant être considérée comme anti-moderniste. Tomaselli va qualifier de « réflexif » le chapitre 2 de son livre (« Contradictory Subjectivity : Engaging Modernity, Movies, Apartheid and Post-modernism ») dans la mesure où il revient plus directement sur son parcours personnel et le fait que « comme tous les Sud-Africains, je vis dans un monde qui est à la fois pré-moderne, moderne et post-moderne ». Comme il le rappelle, Tomaselli est né l'année de l'instauration de l'apartheid (1948), et a vécu comme un homme blanc privilégié de la classe moyenne tout en s'opposant simultanément à celle-ci. Ce n'est qu'une fois étudiant qu'il a pu avoir les outils conceptuels pour comprendre ce qu'il ressentait au sujet de l'apartheid. Mais un sommet a été atteint quand il a assisté, depuis les États-Unis, à la libération de Mandela. Il revint en Afrique du Sud dans une société totalement différente. Tomaselli parle d'une contradiction personnelle à travers son intérêt pour le « post-modern expanded cinema » (par référence à l'œuvre de Gene Youngblood) et sa critique du post-modernisme. Il développe, dans le même temps, un intérêt pour la représentation des peuples autochtones dans les médias sud-africains et occidentaux. Il confirme, par ailleurs, sa critique de l'hégémonie du texte (issu des Literary Studies), en considérant que les « Cultural Studies [...] sont le site où les dimensions scientifiques (au sens de C. S. Pierce) et socioculturelles de l'expérience humaine se croisent » (p. 27). Dans le chapitre 3 (« Grappling with the New South Africa : Towards a New Cinematic Repertoire »), l'auteur revient plus directement sur une série de films de transition entre l'ère de l'apartheid et l'ère post-apartheid, avec des auteurs comme Bensusan, Devenish ou van Rensburg qui ouvriront la voie à un nouveau cinéma sud-africain.
- 4 Tomaselli voudrait, avec le chapitre 4 (« Sign Wars : Theories of Cinema and Social Struggle »), aborder plus directement le problème de l'inadéquation entre la plupart des théories du cinéma (résumées par l'expression de *Screen theory*, par référence à la revue *Screen*) et les cinémas africains. La *Screen Theory* est pour Tomaselli un amalgame de théorie psychanalytique, de sémiologie du cinéma, parfois par le biais d'emprunts au marxisme. Or, la sémiotique doit être distinguée de la sémiologie en tant que la première rapporte le signe à une structure triadique (signifiant, signifié, et interprétant) ; selon Tomaselli, la « sémiotique inclut les contextes ; la sémiologie exclut les dimensions non-narratives telles que les contextes dans lesquels le spectacle a lieu. En sémiologie, les films sont étudiés pour leur propres valeurs (textuelles). Le public-interprète (autre que le chercheur en cinéma) est absent » (p. 55). L'auteur

considère ainsi que « l'anthropologie visuelle offre une voie sémiotique en dehors de la psychanalyse » (p. 56). Tomaselli considère, *grosso modo*, qu'il fallait dire la différence de la sémiotique également du point de vue de ce qu'il appelle le « *workerism* » en tant que cette orientation idéologique se situait dans une perspective différente de celle du « *culturalism* », le tout afin de pouvoir défier « les grands récits qui légitimaient l'ordre de l'apartheid » (p. 61). À partir de ce point, Tomaselli revient à la question d'un *Third Cinema* en ce qu'elle induirait une critique de la psychanalyse. Le chapitre 5 (« Orality in African Cinema : Reasoning, Representation and Relativism ») (co-écrit avec Arnold Shepperson et Maureen Eke) est le plus théorique du livre. Les auteurs situent la différence entre Afriques et Europe sur un plan ontologique, n'hésitant pas à en appeler à Heidegger (était-ce nécessaire ?) et à Arendt. Le paragraphe introductif est assez ardu de ce point de vue, le propos étant de critiquer une conception moderne et occidentale afin de remplacer la recherche de « l'universel » par celle du « général » (pp. 72-73), sauf que bien entendu, la modernité n'est pas réductible à une sorte de querelle des universaux. On pourra cependant se souvenir de la confusion qui est parfois établie entre cinéma anthropologique et cinéma pornographique comme d'un exemple ironique d'une conception *comportementaliste* selon laquelle « l'image de quelque chose est ce qui détermine son interprétation » (p. 74). Tomaselli revient de nouveau sur la question de la psychanalyse afin de situer sa légitimité dans la société lettrée occidentale, le fait qu'il faille toujours produire du nouveau qui règle l'économie du cinéma (et l'économie en général). Partant du constat qu'il y a un décalage problématique entre l'universalité affirmée du développement psychologique et des formes narratives dans les théories de Lacan ou Propp, les auteurs se lancent alors dans une réappropriation de la conception wittgensteinienne du langage comme *forme de vie* pour reconstruire ce qui apparaît quand un film est exhibé dans un contexte non occidental. Au total, cela sert à revenir à l'idée d'un *Third Cinema* et à la question des cinémas africains. Le chapitre 6 (« "Blackness" : Theoretical Perspectives on Cinema in Africa ») souhaiterait, à la fois par opposition et dans le prolongement du chapitre précédent, tenter de construire une théorie du cinéma en Afrique.

- 5 La dernière partie du livre se concentre davantage sur le cas sud-africain. La question de la modernité réapparaît à partir de la page 109 du chapitre 7 (« Imaging Africa : Gorillas, Actors and Characters ») quand il s'agit de préciser que cette modernité inclut nécessairement un rapport à l'histoire et plus précisément à une histoire « révisionniste » — un terme qui ne revêt aucune connotation négative particulière en anglais et qui ici doit être compris par rapport à l'utilisation idéologique de l'histoire qu'a pu faire le cinéma au cours de l'apartheid. Le chapitre 8 (« Popular Memory and Historical Films : Capital and Culture ») revient, dans le prolongement du précédent chapitre, sur des thématiques et l'histoire du cinéma durant l'apartheid. Le chapitre 9 (« Evil Englishmen, Pure Afrikaners and Gender Politics »), le dernier de ce livre, se révèle être plus intéressant car se rapportant plus directement à la situation sud-africaine, en faisant le lien entre l'ère de l'apartheid et l'ère post-apartheid, notamment à travers des thèmes récurrents de la culture afrikaans, lesquels témoignent, comme le dit Tomaselli d'un rapport à des référents spatiaux et géographiques, en particulier à travers les relations entre *insiders/outsiders*.
- 6 Dans l'ensemble, la lecture du livre de Keyan G. Tomaselli est rendue difficile par le fait qu'on passe souvent d'un registre sémantique à un autre sans crier gare, d'une référence à un exemple ou à un film singulier à une réappropriation d'une théorie. Pour autant qu'il ne peut pas rendre compte de tous les aspects — pour ne pas dire du

foisonnement — des travaux de son auteur, on pourrait être tenté de considérer cet ouvrage comme une publication de circonstance. De mon point de vue, le principal problème de l'approche de Tomaselli, c'est qu'à parfois trop vouloir recontextualiser les objets étudiés, il risque de ne rester, précisément, qu'un contexte ; la dimension proprement esthétique des films et des pratiques considérés demeurant en quelque sorte hors d'atteinte — indépendamment du fait que cette dimension esthétique peut ne revêtir que peu d'épaisseur quand l'objectif visé n'est parfois que d'imiter un cinéma d'action standard d'inspiration américaine. On sera néanmoins reconnaissant à l'auteur d'avoir décrit, à travers un livre très riche et qui condense en moins de 200 pages beaucoup de strates différentes, les conditions d'un engagement personnel en faveur de la démocratie, c'est-à-dire, dans ses termes, de la modernité, en liaison avec les raisons aussi bien institutionnelles que politiques de l'émergence des *cultural studies* en Afrique du Sud, et d'un intérêt plus personnel de l'auteur pour la question du cinéma et des médias.