Alexie TCHEUYAP, *Postnationalist African Cinemas*

Manchester, Manchester University Press, 2011, 269 p.

Alain Cyr Pangop

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6740>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.6740

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2012

Pagination : 307-310

ISBN : 978-2-8143-0120-7

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Alain Cyr Pangop, « Alexie TCHEUYAP, *Postnationalist African Cinemas* », *Questions de communication* [En ligne], 21 | 2012, mis en ligne le 18 décembre 2012, consulté le 28 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/6740> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.6740>

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

original anglo-saxon, mais de les répertorier aussi dans l'index des films cités sous leur titre français. Cela sera sans doute d'une très grande aide aux lecteurs qui auront l'envie, après avoir lu cet ouvrage, de découvrir ou de redécouvrir certains de ces films. En conclusion, *Les stars du rock au cinéma* est un livre à mettre entre toutes les mains, qui plaira à tous, sauf bien sûr à ceux qui n'aiment ni le rock'n'roll ni le cinéma ce qui, avouons-le, les priverait de plus d'un plaisir.

Justine Houyaux

UMONS, Charleroi (Belgique)

justinehouyaux@yahoo.fr

Alexie Tcheuyap, *Postnationalist African Cinemas*.

Manchester, Manchester University Press, 2011, 269 p.

Professeur de français et d'études francophones à l'université de Toronto (Canada), le critique Alexie Tcheuyap commet un outil de traçabilité du cinéma postnationaliste en Afrique. La perspective critique qu'il adopte d'emblée s'appuie sur les thèses de Pierre Bourdieu et d'Achille Mbembe, ainsi que sur le marxisme selon Mike Haynes. Aristote, Olivier Barlet, Lindive Dovey, Josef Gugler, Roy Armes, Maryse Condé, Petty Sheila, Sada Niang, Francis Nyamjoh, Isidore Okpewho, O'Regan sont les autres penseurs associés à l'étude d'un *corpus* bien échantillonné en une vingtaine de longs métrages. Les cinéastes les plus convoqués sont Sylvestre Amoussou, Souleymane Cissé, Désiré Écaré, Med Hondo, Gaston Kaboré, Gabriel Soro, Ibrahim Sow. *Grosso modo*, il apparaît que l'imaginaire postnationaliste est ici confronté à de nouveaux paradigmes : la construction de la nation qui a préoccupé les pionniers du cinéma africain, avec la question de la reconstruction des territoires ayant connu des guerres successives, suite à des crises multiformes. Avec Alexie Tcheuyap, on observe que la fragmentation de l'expérience et l'apparition d'associations transnationales ont révélé les crises nationales : la reproduction de formes culturelles alternatives s'est accélérée et a accentué les places où la construction de la nation et les cris des peuples ne sont plus des priorités. L'auteur appelle les récits de ce contexte « postcoloniaux » parce qu'ils vont thématiquement au-delà du mode de résistance : conflits oedipaux en version africaine ; frères ennemis et familles en crise.

À travers plusieurs tragédies analysées, la crise dans la communauté métaphorise une faiblesse profonde constituée de désir et de pouvoir (p. 134). Le critique analyse alors ces conflits en établissant le lien entre

les films et le mythe d'Édipe, auquel s'ajoutent d'autres mythes comme celui biblique de Caïn et Abel ou encore celui de Jacob et Ésaü. Il met en exergue la nationaliste « croisade contre le loisir » qui est en réalité un mythe basé sur des assertions problématiques. Dans le même temps, il déconstruit le mythe de l'impossible fiction criminelle africaine par les cinéastes africains. Mythes et tragédies venant des contextes étrangers sont présents dans *Yeelen*, *La Genèse* (Cheikh Oumar Sissoko, Mali, 1999) *Ndeysaan, the price of forgiveness* (Mansour Sora Wade, Sénégal, 2001) *Adanggaman* (Roger Ngoan M'balla, Côte d'Ivoire, 2000), *Tilai* (1990) et *La colère des dieux* (2003). Les films illustrent le potentiel transnational et transethnique du mythe. À l'analyse des éléments filmiques de la performance orale et les stratégies élaborées dans les récits, on vit des héros épiques provenant des crises sociales. Les cinéastes pionniers vont tous à la reconquête d'une histoire falsifiée, perdue, et cherchent à réhabiliter les identités détruites ou menacées. Mythes, crimes et formes comiques traduisent le fait que les sujets postcoloniaux ne sont pas justes de passifs consommateurs de produits culturels issus de réseaux globaux. À ce sujet, Alexie Tcheuyap convoque Jean Derive qui est le spécialiste de l'épopée africaine et pour qui la performance orale joue un rôle crucial dans la conservation de la mémoire, là où les griots disparaissent de plus en plus. Les films *Keita*, *Yeelen*, *Ndeysaan* et *La colère des dieux* en sont les lieux de perception. Là où le sexe, le rire et l'alcoolisme prévalent, l'autorité postcoloniale régresse du pouvoir triomphant qui marque le déclin des films du crime qui subvertissent les lois de ce genre. Chez Alexie Tcheuyap, le corps dans ses dimensions performatives, chorégraphiques, discursives et significatives, occupe une place prépondérante. Surtout, lorsque le chercheur explore la sexualité, mais aussi lorsque le corps subit les affections du « commandement » postcolonial triomphant dont certains films annoncent le déclin. Cette notion de « commandement » repéré chez Achille Mbembe (2001) traduit l'autorité dont les dérives et abus de pouvoir sont multiples et se déclinent à travers de nombreux crimes sociaux et intimidations. Elle affirme le déclin de la patriarcale autorité postcoloniale prophétisée par Frantz Fanon et décrit par Kenneth Harrow.

On remarquera aussi qu'en Afrique, l'autorité est détenue par les plus âgés, même si ces derniers tiennent le leadership de la majorité déviante. De plus, le peuple n'a point de considération pour ceux qui ne détiennent aucune autorité. L'autorité narrative des figures apparaît dans les constructions épiques

africaines, alors que Borges et Zumthor observent son périllement dans les sociétés occidentales. De plus, Alexie Tcheuyap étudie le développement de la fiction criminelle (le polar; voir chapitre 3) qui n'a pas pour autant la prééminence dans le film africain. Il démontre les facteurs théoriques et historiques qui, sous les pressions idéologiques, a rendu virtuellement impossible de considérer le film africain de fiction criminelle selon les théories des genres. On y notera une absence d'investigation d'enquête policière réelle. Plus loin (chapitre 4), l'auteur y trouve une corrélation sexuelle : les crimes sont toujours mêlés à la fornication. Avec *Sango Malo*, les scènes de bar montrent comment avec l'importation de la prostitution de la ville, les patrons remplacent la culture locale et les loisirs par la danse, la fornication et l'alcoolisme. Les œuvres des réalisateurs tels que Mahamed Camara, Mansour Sora Wade, Jean-Pierre Bekolo, Daniel Kamwa, Safi Faye, Henri Duparc, Désiré Écaré, Henri-Joseph Koumbi Bididi, Dani Kouyaté et Mwenze Ngangura entre autres, déconstruisent le mythe d'une culture « pure » unitaire. Avec eux, la notion de « nation » perd son épaisseur. Ils inscrivent les forces culturelles du sud dans une formation transnationale, plutôt que dans un milieu « ethnique ». Le pouvoir tel qu'analysé est toujours en relation avec les oracles. Alexie Tcheuyap fait valoir que dans *Le cercle des pouvoirs* de Daniel Kamwa par exemple, tous les mécanismes de l'occultisme sont basés sur l'agression réelle et visible. D'ailleurs, il consacre son chapitre final à l'intérêt scientifique contenu dans les pratiques occultes comme manifestation de la modernité postcoloniale. La conception moderne du précepte de justice y devient obsolète et devrait être réinventée par les individus dont les actions supposées criminelles les protègent d'un système corrompu. Toutefois, l'Afrique est vue comme étant hors de la modernité des autres.

En appui, Peter Geschiere est le sociologue le plus cité pour ses analyses du phénomène de sorcellerie ; Andrew Horton (1991) pour sa théorie de la comédie cinématographique, Ngandu Nkashama pour sa théorie des arts de la scène et ses analyses postcoloniales des polars filmiques africains. Chez Alexie Tcheuyap, les nouvelles configurations polygénériques et culturelles qui distinguent les films comme *Yeelen* (Souleymane Cissé, 1987), *Ndeysaan, the price of forgiveness* (Mansour Sora Wade, 2001), *La colère des dieux* (Idrissa Ouédraogo, 2003) empruntent des motifs de la tragédie classique, font écho à la saga épique dans de batailles gigantesques qui établissent un ordre nouveau, protègent un pouvoir évanescant, revisitent un passé perdu ou

résolvent la crise dévastatrice. *Yaaba, Delwende* et *Wend kuuni* suggèrent que l'Africain est condamné à de pratiques « primitives » et de croyances telles que lorsque le groupe fait face à la crise, une victime est choisie et la violence focalisée sur elle. Parfois le bourreau y masque sa perversion. Dans tous les cas de figure, l'objectif des films est de résoudre la crise. D'ailleurs, dans la plupart des films, on est toujours en quête de la cause de la mort d'un personnage important. On la recherche dans le bio-pouvoir dont parle Michel Foucault (1997). Dans *Guelwaar*, on observe la présence de la mort dans la tradition africaine. Le car de transport « S'enfout la mort » dans *Sango Malo* sémiotise les objets modernes qui portent les éléments nécrologiques. Le costume blanc dans *Caramel* connote le funeste. Dramatiser ou examiner le crime dans le cinéma postcolonial africain devient, dans cette lancée, synonyme de faire l'économie politique de la mort et sa redistribution à travers les différentes strates de l'échelle sociale. Le critique se pose la question de savoir pourquoi les cinéastes créent des héros alternatifs qui ne sont pas de militants, mais des acteurs sociaux tout simplement. Au fond, les cinéastes sont de plus en plus intéressés par des fictions de détective, un genre populaire pas seulement dans la gigantesque industrie vidéo du Nigeria, mais aussi en Afrique francophone où le crime devient un conducteur majeur d'intrigue. À partir de *50 ans de cinéma maghrébin* de Denise Brahimi (2009), Alexie Tcheuyap revient sur le fait que le western n'a jamais pris racine dans le Maghreb, en dépit de ce que le désert y présente un espace géographique de tournage propice à cela. Toutefois, il cite Boubakar Diallo du Burkina Faso dont les films attirent une large foule, comme le plus célèbre développeur d'intrigues de crimes s'inspirant de fameux détectives dont les plus notoires sont Hercule Poirot, Maigret et Columbo. Au lieu d'une fin heureuse des héros stéréotypés et moraux, les cinéastes travaillant dans ce genre optent pour l'ambiguïté et l'irrationalité. Quoi qu'il en soit, dans le polar noir comme dans maints films de crime, le meurtrier est recherché et le rôle du spectateur est de combler le vide en répondant à la question que l'enquête policière doit résoudre : qui est le tueur ? Ainsi Alexie Tcheuyap montre-t-il la porosité de la culture africaine dans les films. Il y explique surtout que le héros, lorsqu'il est présent, ne prend plus la forme d'un militant rebelle ou d'un révolutionnaire, mais la forme d'un sujet ordinaire dont l'inaptitude à maîtriser son propre destin peut s'avérer fatale. Le critique cherche aussi à déterminer les modalités selon lesquelles, en empruntant à Njabulo Ndebele, les cinéastes s'engagent à la redécouverte de l'ordinaire qui admet le rire, la danse, les crimes, le vain héroïsme,

l'amour tragique, le sexe ou les mythologies sorcières. Dès le chapitre I, il affirme que les films africains, préoccupés au départ par la construction de la nation, ne sont pas pour autant incompatibles avec le rire, la bouffonnerie, ainsi que le carnavalesque dont Mikhail Bakhtin avait déjà prouvé la force libératrice.

En dépit du carnaval médiéval et de la bouffonnerie urbaine, décrits dans *Yaaba* (Idrissa Ouédraogo, 1989) ou *Finzan* (Cheikh Oumar Sissoko, 1989), le sujet postcolonial aujourd'hui est participant de ce qui lui était interdit : expérimenter la liberté de rire. Il y a une prolifération de formes comiques qu'Alexie Tcheuyap s'emploie à étudier les objectifs, les constructions structurelles et sémantiques, ainsi que les plaisirs esthétiques qui en découlent. Selon Henri Duparc, le peuple rit et pense après. Mais le rire diffère selon les peuples, comme nous l'avons déjà démontré dans *Rire des crises postcoloniales* (2009). Ce rire qui fait oublier les tragédies quotidiennes et sert de repoussoir au pouvoir oppressif qui prévaut dans les films. L'auteur use du comparatisme ici pour montrer qu'un film de trois heures ne peut suivre les détails d'une vie entière sans intégrer des « voice over », c'est-à-dire l'intégration d'un griot et le réalisme de l'image cinématique, non perceptible dans les épopées hollywoodiennes telles que *Gone with the win* et *Ben-Hur*. La mémoire est minimale dans les comédies, mais dans les constructions épiques, le rapport au passé est primordial pour montrer une mémoire mise en danger. Dans *Keita*, Djeliba le dernier protecteur de la mémoire africaine dans un monde transformé, défend la combinaison de l'occident et de l'éducation africaine. À la suite de penseurs africains tels que Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Tiérou, Mbembe et Monga, Alexie Tcheuyap analyse la danse sur scène dans la syntaxe et le discours filmiques. Il aboutit à la conclusion selon laquelle l'inclusion de la danse dans les comédies constitue une étape importante dans la redéfinition du cinéma d'Afrique en tant que vieux et rigide paramètre à questionner ou à rejeter. Les films incorporent la musique locale dans plusieurs circonstances, comme c'est le cas dans les séquences inaugurales de *Xala*, *Delwende*, *Life is Rosy*, *Karmen Guei*, *Bal poussière* et *Sango Malo*.

Dans la plupart des films, la musique sert de loisir, et surtout, facilite l'émergence d'un discours subversif sans avoir un rôle fondamental dans le discours politique. On peut le dire, Alexie Tcheuyap travaille à déterminer les fondements théoriques des films africains qui ont jusque-là reproduit les archétypes hérités du cinéma militant et des institutions culturelles. Balayant les intentions du cinéma colonial

qui était de distraire, aliéner et dominer les peuples à travers la perpétuation de discours coloniaux déguisés en loisir, les cinéastes dans l'histoire récente ont significativement reconsidéré la fonction sociale et esthétique du cinéma moderne. Pourtant, à l'exception de l'Algérie où la culture est financée par l'indépendant État socialiste résolument nationaliste, la plupart des cinéastes obtiennent paradoxalement leur soutien financier de la métropole que leurs œuvres critiquent. Dans les instances culturelles (ministères de la culture, de la coopération, etc.) notamment, l'autorité postcoloniale s'autoreprésente. En prenant appui sur *Black African Cinema* de Frank Ukadike (1994) qui déconstruit méthodiquement et avec persuasion les composantes philosophiques, historiques, littéraires et culturelles du discours colonial comme étant pleins de « représentations vicieuses visant à déstabiliser les valeurs traditionnelles authentiques », le livre d'Alexie Tcheuyap décrit les modèles qui caractérisent le cinéma d'Afrique, bien que l'auteur reproche à son co-critique d'épouser les vues parfois dogmatiques de l'association FEPACI (Fédération Panafricaine du Cinéma). Cette dernière avait déjà planifié que pour assurer le rôle majeur dans le processus de développement, la culture devait être populaire, démocratique et progressive par le biais des personnages inspirés de ses réalités et répondant à ses propres besoins ; elle devait être aussi solidaire des défis mondiaux. Alexie Tcheuyap revient sur ce qui semble s'établir au sein de la FEPACI comme un dogme, à savoir que le film africain tout comme la littérature, n'est pas fait pour le plaisir, mais s'affirme uniquement comme un cinéma de contestation. Pourtant, l'auteur constate que le procès narratif dans *Keita* va au-delà de la contestation des fondements occidentaux de l'histoire et des cultures africaines, avant de conclure que de nos jours les conceptualisations de la nationalité, de l'identité, de la race et des contestations sociales en Afrique apparaissent parfois complètement absents. Ce faisant, le critique trace toujours un parallèle entre le local, le national et le global, que ce soit pour le film, la production ou le spectateur. Les œuvres mettent ainsi l'accent sur l'entité matérielle. Au-delà des sites internet qui constituent des vitrines pour les cultures africaines contemporaines, on peut observer avec Alexie Tcheuyap que, malheureusement, les cultures africaines deviennent populaires seulement par l'entremise d'une piraterie virale. Il y a chez les cinéastes un désir d'affiner la spécificité africaine face à un Occident qui unifie la culture. Le schéma actantiel de leur production met dans l'axe du désir toutes les passions qui animent les sujets postcoloniaux. À la lumière de *Xala* et de *Sango Malo*, Alexie Tcheuyap

fait valoir que les identités sont en conflits entre deux communautés qui semblent bien communiquer, mais qui échouent à comprendre les mécanismes du choix d'une langue au détriment de l'autre. Au demeurant, l'auteur questionne la différence relevée par Partha Chatterjee (1993) concernant l'imagination nationaliste en Asie et en Afrique, à ne pas confondre avec la « différance » de Jacques Derrida. Seulement, pour Kenneth Harrow, la différence n'est jamais trop grande pour exprimer l'Autre. Il y a une croissance active et progressive des efforts fournis pour identifier de nouveaux marchés, pour traverser des frontières et positionner les productions filmiques dans l'économie globale ou dans les rationalités culturelles qui incluent l'identité et l'altérité. Dans un contexte d'identités multiples, transnationales, hybrides, de décalages, il est difficile d'imaginer que les productions africaines soient restées indemnes des influences exogènes. Elles vont vers l'émergence d'un style cinématographique hybride destiné à interroger les constructions devenues instables dans le contexte de la globalisation. Parmi les bénéfices de l'exposition à l'éducation occidentale mondialiste, on retient finalement que les artistes africains peuvent emprunter ou se connecter à d'autres cultures.

Alain Cyr Pangop
Université de Dschang, Cameroun
pangopalain@yahoo.fr

Laurent VÉRAY, *Les images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création.*

Chasseneuil-du-Poitou/Paris, Éd. SCÉRÉN, CNDP-CRDP, coll. Patrimoine, 2011, 320 p.

Cet ouvrage, qui a un caractère quasi encyclopédique, interroge la façon dont les images photographiques ou cinématographiques (du moins animées) sont devenues, au cours du XX^e siècle, un mode d'appréhension inédit du passé, nouvelles sources d'archives pour les historiens. Avec une grande érudition (des centaines de kilomètres de pellicule ont été visionnées par l'auteur) et une grande précision technique sur la fiabilité des supports – l'inflammabilité du nitrate, utilisé au début du siècle ; l'incertitude dans laquelle nous sommes de la pérennité des supports numériques, aujourd'hui largement utilisés – , il accompagne le destin de ces images : leur mode de conservation, de restauration, surtout, la façon dont elles sont utilisées et le rapport qu'on entretient avec elles. Il propose une chronologie du traitement de ces images. Très rapidement, les « actualités filmées » projetées dans les cinémas durant les années 1910-1920 sont devenues des « images documentaires »,

des « archives » dont la particularité serait, par rapport aux documents écrits, d'avoir une force émotionnelle beaucoup plus grande et de répondre à l'ambition de Jules Michelet : la résurrection des morts du passé. Dans nombre d'images, la façon dont le personnage filmé (ouvrier sortant d'une usine ou soldat des tranchées) regarde la caméra, créé-t-elle pour le spectateur un effet troublant d'identification. De plus, le cinéma permettrait de « revoir agir les siens longtemps après qu'on les aura perdus » (p. 10). Ainsi en est-il de Siegfried Kracauer, souvent cité dans ce livre, évoquant la « réalité fantomatique de ces images », ou du metteur en scène Antoine s'imaginant la douleur des « parents reconnaissant dans les poils passant sur l'écran des enfants morts et disparus » (p. 59). La sonorisation de ces images apporterait un supplément d'authenticité à cette présence des morts. L'ouvrage insiste longuement sur le développement spectaculaire de ce souci de filmer lors de la Première Guerre mondiale – l'auteur a lui-même produit un beau film expérimental, *L'Héroïque cinématographe* (2003), constitué d'archives sur cette guerre –, sentiment d'assister à un événement exceptionnel, anticipation, peut-être, de la disparition des êtres qu'on filme. Dans l'après-guerre, ces images ont servi à des fins pacifistes (elles ont témoigné de l'extraordinaire dureté des conditions dans lesquelles ont vécu les combattants, difficilement imaginables par l'Arrière) ou à des fins politiques (légitimité, pour la France, des demandes de réparation adressées à l'Allemagne).

Simultanément, on sait combien il est difficile de filmer ce qui fait l'essentiel de la guerre : l'intensité et la violence des combats (les opérateurs doivent se protéger), l'expérience sensible des combattants. Aussi, à partir de cette matrice initiale, Laurent Véray insiste-t-il tout au long de son ouvrage sur le caractère nécessairement lacunaire de toute image, et l'importance du hors-champ, du halo d'invisibilité dans le visible. C'est en 1898 que Boleslas Matuszewski, photographe polonais installé à Paris, a entrepris la démarche de créer un « musée ou dépôt de cinématographie historique ». Il s'agissait de transmettre aux générations futures une représentation exacte des événements. Exacte, car la caméra serait un « témoin oculaire véridique et infallible » (p. 27). Rendant hommage à ces propos et faisant une histoire des principaux fonds d'archives audiovisuelles (présentés en annexe de l'ouvrage), Laurent Véray rappelle que toute image témoigne, certes, du réel passé mais tout autant des intentions de celui qui l'a captée. Il note également que l'intérêt de ces images – qui nous viennent parfois de très loin