

JULIE DE LORIMIER

Université de Montréal, Canada

julie.de.lorimier@umontreal.ca

ORCID: 0000-0003-0400-4052

SORTIR DE L'OCULOCENTRISME ET PRATIQUER LA PENSÉE  
COMME UNE ACTIVITÉ CORPORELLE  
LEAVE OCULOCENTRISM AND PRACTICE THINKING AS A BODILY ACTIVITY  
SALIR DEL OCULOCENTRISMO Y PRACTICAR EL PENSAR  
COMO ACTIVIDAD CORPORAL

MOTS-CLÉS:

cinéma,  
oculocentrisme,  
animisme, Djibril Diop  
Mambety, Mati Diop.

S'inspirant de l'animisme comme manière d'être au monde, nous explorons la possibilité pour le médium audio-visuel de sortir de son « oculocentrisme » pour accéder à une modalité du regard donnant davantage lieu aux doutes propres à l'écoute qu'aux certitudes du voir. Pour les chamans amazoniens, s'abstenir de nommer ce qui se présente à eux sous forme de visions évite d'être aveuglé par un savoir préalable; on doit plutôt, pour accéder à la connaissance, maintenir et habiter l'écart entre soi et l'inconnu. Faisant écho à cette expérience singulière de l'altérité, certains films, notamment ceux de Djibril Diop Mambety et de Mati Diop, suscitent une forme d'écoute mettant en cause la nature de ce qui est vu, ouvrant un espace de transformation où pensée et corporalité sont intimement liées.

KEYWORDS:

Cinema, Oculocentrism,  
Animism, Djibril Diop  
Mambety, Mati Diop.

*Inspired by animism as a way of being in the world, we explore the possibility for the audio-visual medium to leave its "oculocentrism" and access a modality of gaze that arouses the doubts specific to listening more than the certainties of seeing. For Amazonian shamans, refraining from naming what comes to them in the form of visions avoids being blinded by prior knowledge; one must rather, to reach the knowledge, maintain and inhabit the gap between oneself and the unknown. Echoing this singular experience of otherness, certain films, those of Djibril Diop Mambety and Mati Diop in particular, arouse a form of listening which questions the nature of what is seen, open-*

*ing a space of transformation where thought and corporeality are intimately linked.*

**PALABRAS CLAVE:**  
cine, oculocentrismo,  
animismo, Djibril Diop  
Mambety, Mati Diop.

Inspirándonos en el animismo como forma de estar en el mundo, exploramos la posibilidad de que el medio audiovisual salga de su “oculocentrismo” y acceda a una modalidad de mirada que despierta más las dudas propias del escuchar que las certezas del ver. Para los chamanes amazónicos, abstenerse de nombrar lo que les llega en forma de visiones evita el ser cegados por conocimientos previos; para acceder al conocimiento, deben mantener y habitar la brecha entre uno mismo y lo desconocido. Haciéndose eco de esta singular experiencia de alteridad, ciertas películas, en particular las de Djibril Diop Mambety y Mati Diop, suscitan una forma de escucha que cuestiona la naturaleza de lo visto, abriendo un espacio de transformación donde pensamiento y corporeidad están íntimamente ligados.



*Sud* (France, 1999) de Chantal Akerman

Quand on regarde une image, il y a toujours au départ une période de décodage. L'image commence à m'intéresser une fois que cette période est dépassée, c'est-à-dire au moment où, généralement, on vous l'enlève.

Tels furent les mots de la monteuse Claire Atherton, interrogée au sujet de son rapport à la durée lors d'une projection de *Sud* de Chantal Akerman.<sup>1</sup> Dans ce film, qui est fait de lents et longs travellings en des lieux (le sud des États-Unis) chargés de la mémoire récente et moins récente de crimes racistes atroces, la durée des plans amène en effet à se questionner, soupeser, imaginer. Il faut dire que ce ne sont pas n'importe quels plans : ceux-ci enregistrent et donnent à voir un paysage ayant en quelque sorte lui-même enregistré ces histoires terribles, et qui les contient virtuellement. Dans la durée, s'ouvre donc la possibilité d'une révélation, d'un espace de résurgence : on entre progressivement en résonance avec ce qui se déploie sous nos yeux, l'image devenant de moins en moins l'objet du regard et de plus en plus le lieu d'un échange — ce qui ne va pas sans un certain trouble, une exigence. Mais, comme le fait remarquer la monteuse, selon l'approche la plus répandue, on coupe généralement avant que ce type d'événement ne survienne. On juge la durée utile à un « décodage » suffisante, sans forcément vouloir d'une image qui insiste et réclame notre présence active, comme s'adressant à nous pour qu'on y réponde — ou qu'on en réponde. Pourtant, à l'instar de Claire Atherton, le débordement de l'image hors du domaine codifié est ce qui m'intéresse le plus au cinéma. Mieux, au-delà de la « codification » qui renvoie à une sémiologie de l'image aujourd'hui désuète, c'est plutôt au dépassement de la *représentation* qu'appellent les remarques d'Atherton, représentation par laquelle, de manière plus fondamentale, le sujet se place devant un objet tenu à distance (Heidegger: 99-146). L'aspiration à ce dépassement se traduit pour moi par cette incessante question : comment le médium audio-visuel peut-il instaurer un rapport à l'altérité? Comment peut-il nous confronter à l'inconnu et à l'inattendu, à ce qui ne se laisse pas objectiver, saisir et fixer, et conserve son caractère d'événement? Comment peut-il susciter cet échange vivant avec l'image, qui nous interpelle tout en échappant au saisissement et à la fixation? Ou, mieux, qui nous interpelle intensément en raison même de cet échappement?

<sup>1</sup> Dans le cadre de « Chantal Akerman, ici et là-bas », une rétrospective s'étant déroulée du 5 au 9 novembre 2019 au Cinéma Moderne à Montréal, en présence de la monteuse d'Akerman, Claire Atherton.

Dans *Sud*, lenteur et durée permettent notamment à la nature de s'imposer. Visible et audible, celle-ci envahit et domine le plan telle l'herbe les lieux abandonnés, et le trouble éprouvé n'y est pas étranger; tout se passe comme si la matière organique, sa touffeur et le silence assourdissant<sup>2</sup> qui l'accompagne devaient sourdre de l'écran pour ébranler notre habituel rapport à l'image comme à un intangible sans conséquence concrète sur notre propre être. La nature devient agissante, une entité dotée de pouvoirs auxquels on se retrouve exposés et qui nous affectent directement —ou s'agit-il davantage des pouvoirs animistes de l'image de la nature, de son image-son? Certains ont déjà suggéré, notamment Jean Epstein, que l'animisme est intrinsèque au cinéma (Epstein: 131-152); chercherait-on donc à en limiter les puissances altératives? Quoi qu'il en soit, la tendance que remarque Atherton à objectiver l'image en la réduisant à sa fonction informative, utilitaire, est sans doute le signe d'une réticence plus large à entrer en rapport avec l'altérité que l'animisme— comme manière d'être au monde autant que comme propriété du cinéma —est en mesure de confronter, et c'est l'avenue que j'entends explorer ici.<sup>3</sup>



<sup>2</sup> Un silence au sens d'absence de toute parole humaine mais qui est très audible, la végétation semblant comploter avec les insectes pour en sécréter l'épaisseur.

<sup>3</sup> Le présent texte s'est élaboré à partir d'une communication réalisée lors du colloque Arts et médias de l'Université de Montréal (2019) dont le thème était « Le doute – matière à être et à penser ». S'y retrouvent, condensées dans une trajectoire qui met l'animisme à l'avant-plan, plusieurs préoccupations traversant mes recherches doctorales qui portent plus largement sur la capacité du médium audio-visuel à instaurer un rapport à l'altérité et où la critique du dualisme et de la pensée catégorielle (notamment de l'opposition entre documentaire et fiction), l'exploration des rapports entre espace cinématographique, écoute et musicalité ainsi que de la notion de corps sont développées davantage. L'animisme, au sein de ces recherches, est l'une de ces pistes, qui s'alimentent les unes les autres.



Hyènes (Sénégal, 1992) de Djibril Diop Mambety

Les hommes ressemblent à des buffles et leur rassemblement évoque un troupeau, tandis que hyènes et chouettes forment un conciliabule à la faveur de la nuit, dans un montage qui conviendrait aussi bien à des sujets humains.

Dans le film *Hyènes* du cinéaste sénégalais Djibril Diop Mambety, il est frappant de constater que les humains sont parfois montrés comme des bêtes, et les animaux intégrés au montage comme des participants à une situation au même titre que le seraient des êtres humains. Si cet exemple peut sembler, à première vue, renvoyer à une idée simpliste de l'animisme, il fut pour moi l'indice d'un phénomène de toute première importance chez Mambety : l'accueil indifférencié, sur un pied d'égalité, d'éléments qu'on a plutôt l'habitude de distinguer et de séparer les uns des autres et qui, ne se limitant pas aux règnes animal, humain ou végétal, peuvent aller du statut documentaire ou fictionnel de l'image à sa temporalité ou sa situation de façon plus large (sommes-nous dans le souvenir, le rêve, l'instant présent, l'hallucination?); tout cela, chez Mambety, est susceptible de s'entremêler, circuler, vaciller et se transformer, et l'absence de séparations et de catégorisation peut faire écho à des dimensions moins évidentes de l'animisme en tant que manière d'être au monde. Chose certaine, l'effet produit dans ces films est rare, de l'ordre de l'événement, de l'émergence d'une pensée.

Selon l'anthropologue français Philippe Descola, l'*animisme* —qu'on pourrait définir de façon succincte comme l'attribution d'une intériorité (une subjectivité, une âme) aux êtres non-humains aussi bien qu'aux humains— favorise les rapports « de sujet à sujet » entre les différents êtres, alors que dans ce qu'il appelle le *naturalisme*, qui correspond à notre ontologie occidentale moderne, l'humanité entretient une relation à son environnement et aux êtres qui le peuplent qui est plutôt de type « sujet à objet » ou, pour le dire autrement, l'humanité entretient un rapport objectivant au monde. Cela n'est guère surprenant lorsqu'on prend conscience que les naturalistes que nous sommes postulent être les seuls à posséder une intériorité, une subjectivité, « tout ce qui existe en dehors d'eux relevant du registre objectif de la « "nature" » (Blanc: 11). Il s'agit d'une posture anthropocentrique qui non seulement pose l'existence d'une barrière bien étanche entre humain et non-humain, mais s'accompagne d'une séparation entre corps et âme, matière et esprit, dont la justification est loin d'aller de soi. Comme le souligne l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro,

Le statut du concept d'« humain » dans la tradition occidentale est [...] essentiellement ambigu : d'un côté, l'humanité (*humankind*) est une espèce animale parmi d'autres, et le domaine de l'animalité inclut les humains; de l'autre, l'humanité (*humanity*) est une condition morale qui exclut les animaux. Ces deux statuts cohabitent dans le concept problématique et disjonctif de « nature humaine ». [...] L'esprit est notre grand séparateur : c'est lui qui élève l'humanité au-dessus des animaux et de la matière en général (2006: 49).

Cela n'empêche pas que, comme le rappelle Descola, l'*animisme* autant que le *naturalisme* soient des modèles construits,<sup>4</sup> et qu'il ne s'agit pas de démontrer la supériorité de l'un sur l'autre. Il est surtout intéressant de prendre conscience que notre façon de voir le monde n'est pas la seule possible ou défendable et de réfléchir —c'est du moins ce que je propose— au fait qu'elle n'est probablement pas la plus propice à la prise en compte de l'altérité.

De la comparaison entre ces façons bien différentes d'appréhender le monde que sont l'*animisme* et le *naturalisme* ressort cet autre constat

<sup>4</sup> Tout comme le sont l'analogisme et le totémisme, les deux ontologies qui complètent sa classification. Pour une étude approfondie des quatre ontologies, se reporter à Descola.

susceptible de nourrir notre réflexion : le postulat naturaliste de l'existence d'une réalité objective, d'un monde invariable sur lequel on peut avoir différents points de vue (dont on pourrait facilement croire qu'il est universel) n'est pas partagé par les animistes. Pour ces derniers, nous dit Descola, « chaque espèce se construit un monde qui est le prolongement de ses organes » (2019). Viveiros de Castro exprime les choses de façon encore plus intrigante : évoquant le perspectivisme amérindien, il soutient qu'un Autochtone amazonien animiste ne se poserait pas la question de savoir, par exemple, « comment les singes voient le monde », mais se demanderait plutôt « quel monde s'exprime à travers les singes », ou encore « de quel monde les singes sont-ils le point de vue » (2004: 11. Je traduis).

Les liens potentiels entre ces retournements complets de la pensée (dans le passage d'une façon naturaliste à une façon animiste d'appréhender le monde) et les pouvoirs du médium audio-visuel s'éclaireront davantage sous peu, mais on peut déjà se demander comment sortir d'une modalité objectivante du voir —sortir d'un voir assujetti aux besoins de la représentation, qui est sûr de lui car il consiste à identifier du déjà connu— pour accéder à un voir capable de doute. C'est ce que j'entends par « sortir de l'“oculocentrisme” », un terme que j'emprunte au chercheur en cinéma et communication brésilien André Brasil dans l'analyse comparative qu'il fait de deux films ethnographiques portant sur le même rituel chamannique animiste, et qui chacun à sa manière échoue à rendre compte de l'expérience de chamans amazoniens qui, eux, s'entretiennent avec des images-esprits qui ont besoin d'invisibilité pour pouvoir agir, ou encore « qui doivent nous voir pour que nous puissions les voir » (266).<sup>5</sup>



<sup>5</sup> Paru en Portugais. La traduction en français que je rapporte est de Brasil lui-même mais n'a pas été publiée; je le remercie de me l'avoir fournie.



*Xapiri* (Brésil, 2012) Collectif. *Urihi Haromatimape* « Guérisseurs de la terre-forêt » (Brésil, 2013) de Morzaniel Iramari Yanomami

Dans un cas (*Xapiri*), le collectif d'artistes et d'anthropologues à l'origine du projet cherche à *faire voir* les visions des chamans qui autrement seraient invisibles pour un observateur extérieur, usant d'effets visuels spectaculaires; dans l'autre (*Urihi Haromatimape*) le réalisateur, qui appartient à la communauté des chamans performant le rituel en question, adopte une approche plus sobre, filmant à distance d'observation et s'adressant au spectateur non-Autochtone à l'aide d'une voix off explicative. Le premier cas semble à la limite de l'exotisme, reflétant peut-être davantage les fantasmes des auteurs et leurs propres références esthétiques (non loin du vidéoclip ou du « VJing ») que l'univers des chamans auxquels ils s'intéressent; voulant offrir une expérience immersive de l'altérité, on aboutit plutôt à un retour du même.<sup>6</sup> Quant au second cas, force est d'admettre que le fond des choses demeure assez opaque malgré l'intention manifeste de les éclaircir, et s'il y a bien une chose que l'on y voit, c'est qu'on ne voit pas —ces images-esprits qui sont censées peupler la place circulaire où se déroule le rituel et qui pour nous demeure un grand vide au centre de l'image (ci-dessus, à droite), de sorte qu'on reste en retrait du phénomène lui-même. Comme le fait remarquer Brasil, cette approche a toutefois le mérite de préserver la dimension invisible de l'expérience (là où *Xapiri* en force en quelque sorte la visibilité); mais au-delà des critiques

<sup>6</sup> L'une des étymologies de *représenter* évoque d'ailleurs le fait d'« amener devant soi en ramenant à soi » (Heidegger: 120).

que l'on peut adresser à l'une ou l'autre démarche, on constate surtout la difficulté posée par la rencontre de deux régimes sensibles très différents, l'un (le film en général) qui tend à objectiver l'image et l'autre (la pratique des chamans) qui, au contraire, exige de se laisser affecter de multiples manières :

[le chaman] arrive à voir (le verbe *voir* prend dans ce cas un sens précis) : il s'agit moins d'objectivation que de se laisser aller à la subjectivation de ce que l'on veut connaître; le mutisme et l'opacité de la nature seront rompus pour que l'on puisse voir et interagir avec ses esprits-animaux, pour que l'on puisse être mis en action par eux (observé, coïncé, affecté, surpris, étourdi, apeuré, offusqué, aveuglé, rêvé, dépassé, coupé, plié, élargi, amplifié). *Voir* devient ainsi être vu et transformé par ce que l'on voit. La connaissance ne peut être, de cette façon, le produit d'une abstraction ou d'une transcendance car elle est en permanence mise en situation et en relation (260).

Non seulement le chaman se laisse-t-il affecter par ces singulières rencontres, mais encore, « “au long de ses voyages vers les autres mondes, il observe de tous les angles, il examine minutieusement et *s'abstient soigneusement de nommer ce qu'il voit*” » (260, je souligne);<sup>7</sup> on imagine bien qu'il veille, par cette abstention, à ne pas compromettre l'échange transformateur recherché en en fixant unilatéralement les termes.

À la fin de son texte Brasil effleure, entre parenthèses, une question qui mérite absolument d'être creusée, et pas seulement dans le contexte spécifique où il la pose : « habituée à capturer ce qu'elle filme pour en faire l'objet du regard, l'image cinématographique se doit [pour approcher ce qu'expérimentent les chamans] de devenir vulnérable elle-même et, avec elle, nous, les spectateurs (*dans ce cas, la vision et l'ouïe se rapprochent-elles? La vision et la cécité?*) » (270, je souligne). Selon moi, *oui*, le regard peut se rapprocher de l'écoute, et sortir de l'oculocentrisme consisterait, pour un médium qui est *audio-visuel*, non seulement à accorder davantage d'importance à la dimension sonore comme telle (dans la création des films comme dans l'étude critique que l'on en fait), mais également à considérer la possibilité pour l'image d'être appréhendée hors de l'univocité propre à la vision objectivante, dans une attitude davantage en affinité avec celle que peut susciter l'écoute. Pour le philosophe Jean-Luc Nancy, « si “entendre”, c'est comprendre le sens [...],

<sup>7</sup> Brasil cite Carneiro Da Cunha (108).

écouter, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible » (2002: 19). Dans le même esprit, on pourrait penser que si *voir* équivaut (dans notre acception la plus courante du terme) à nommer, c'est-à-dire à identifier ce qu'on connaît déjà,<sup>8</sup> regarder pourrait s'apparenter à cette tension vers un sens possible mais non immédiatement accessible, donnant dès lors lieu à des images davantage en mesure de nous engager dans un rapport à l'altérité, de nous faire entrer en relation avec ce qui nous échappe.

En matière d'image rendue vulnérable et qui nous rend vulnérables à notre tour, la séquence d'ouverture de *Touki Bouki* de Djibril Diop Mambety est exemplaire. On se retrouve rapidement pris d'une sorte d'inquiétude devant ce qui semble pourtant assez simple au départ : un enfant, à dos de zébu et en tête d'un grand troupeau, s'avance vers nous dans la savane. La durée de cette avancée, combinée à la litanie d'une flûte traditionnelle à laquelle se mêlent les beuglements de plus en plus forts, ouvre déjà en nous une brèche : insistant, le chant de la flûte semble se joindre aux cris des bêtes pour dire quelque chose, nous interpellant avec une force équivalente à l'opacité du message. Lorsque les bêtes nous rejoignent et que nous sommes littéralement parmi elles, un cri plus perçant que les autres et dont le timbre est métallique nous propulse, avant de le voir (donc avant de le savoir), dans cet autre lieu dont il provient : un abattoir. Après l'insoutenable chaos des bêtes égor-gées et alors qu'on en est encore ébranlés, on se retrouve brusquement à nouveau dans la savane : le garçon sur son zébu est maintenant seul, sans troupeau ni beuglements à sa suite, et la litanie retrouvée de la flûte se mêle cette fois au son d'une moto; d'abord faible, ce dernier gagne en force à mesure que le garçon s'approche, pour éventuellement devenir tonitruant sans toutefois éclipser la flûte. Cette combinaison sonore inusitée se poursuivra telle quelle sur les images suivantes donnant enfin à voir la moto en question, dont le guidon est affublé d'un crâne de zébu et de ses cornes. (Celui qui conduit sans ménagement cette singulière monture dans les rues de Dakar est Mory, le jeune homme rebelle qui, au fil du film, fera les quatre cents coups avec sa compagne Anta pour trouver l'argent nécessaire à l'exil parisien dont ils rêvent tous deux.)

<sup>8</sup> Pour une réflexion des plus pertinentes autour du voir comme *savoir* à différencier de l'acte plus ouvert de regarder, se reporter à Bernardi.



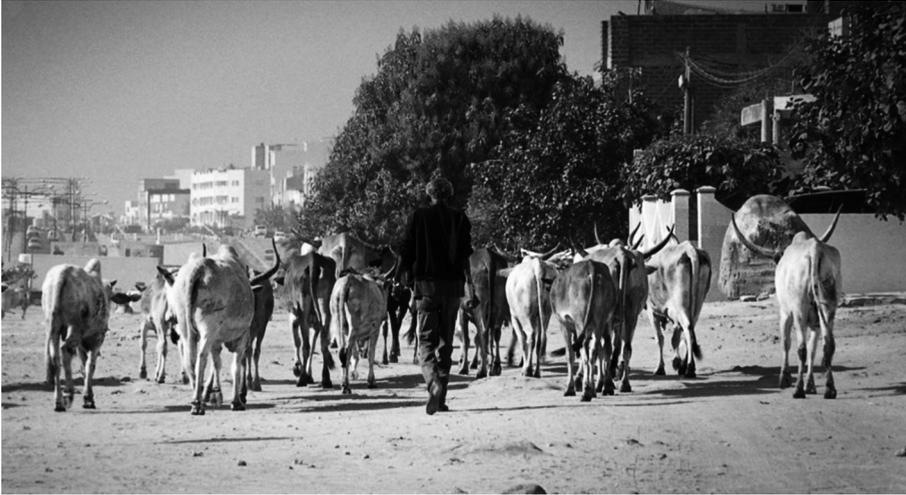
*Touki Bouki* (Sénégal, 1973) de Djibril Diop Mambety

À cette étape, la brèche pressentie au départ s'est muée en véritable écartèlement, et il va sans dire que résumer ce début de film par « un jeune berger mène son troupeau à l'abattoir » n'en traduirait pas l'essentiel, même s'il s'agissait d'une identification correcte de l'action d'un point de vue narratif. Et s'il est certainement juste d'y voir poindre le thème d'un déchirement entre tradition et modernité, enracinement et désir d'exil, le film —qui est tout entier à l'image de cette opacité initiale— bien davantage que de raconter ou d'expliquer ce déchirement, nous le fait éprouver à même l'exigence de ses agencements audio-visuels singuliers. Nous sommes tendus vers des significations possibles, dans une attitude parente de celle de l'écoute, et ce même en ce qui concerne la vision. Nous sommes nous-mêmes déchirés, écartelés entre vision et recherche de compréhension, ouverts par ces potentialités vibrantes et non encore actualisées qui se présentent à nous sans que nous ne sachions immédiatement qu'en faire.

Le regard peut alors aspirer à être à la vue comme on est à l'écoute, c'est-à-dire à adopter face à ce que l'on perçoit avec nos yeux une attitude semblable à celle que suscite l'écoute lorsque que nous sommes à la fois tendus vers une source sonore extérieure et à la fois, en tant que notre corps est aussi une caisse de résonance, à l'écoute de nous-même et en nous-mêmes.<sup>9</sup> Peut-être dans un cas comme *Touki Bouki* devrions-nous, plutôt que d'employer le terme de vision en référence au fait de voir comme on identifie un objet pour la vue, bien placé devant soi à distance de saisissement, recourir à l'expression avoir une vision : s'agit-il d'une ré-

<sup>9</sup> Pour qualifier l'écoute (en particulier musicale), Jean-Luc Nancy dit qu'elle est « d'abord en soi, écoute de soi », évoquant « la profondeur d'une caisse de résonance qui n'est autre que le corps de part en part ». (2002: 52).

alité objective ou du fruit de notre imagination? L'image nous est-elle extérieure ou habite-t-elle notre intériorité? Tout cela à la fois, sans doute. Le film *Mille soleils* de Mati Diop qui puise, comme nous le verrons, dans l'extraordinaire réservoir à visions qu'est *Touki Bouki*, nous entraîne lui aussi dans ce lieu-limite, cet entre-deux où les frontières se brouillent.



*Mille soleils* (France/Sénégal, 2013) de Mati Diop

Quarante ans après son interprétation de Mory dans *Touki Bouki*, un Magaye Niang grisonnant et décharné conduit un troupeau de zébus en plein Dakar : une vision à la croisée de différents mondes.

Cinéaste franco-sénégalaise qui est aussi la nièce de Djibril Diop Mambety, Mati Diop réalise avec *Mille soleils* un hommage à Mambety ainsi qu'à l'univers de *Touki Bouki*. Le fait que ce film soit généralement présenté comme un documentaire reflète bien davantage notre besoin de classer que la nature du film lui-même qui, à l'instar de ceux de Mambety, ne s'embarrasse pas de ces catégories. Quarante ans séparent les deux films, et c'est autour d'une projection commémorative de *Touki Bouki* que s'articule *Mille soleils*. Cet événement en plein air dans la nuit dakaroise est le cœur du film : cinq à dix minutes temporellement situées en son milieu qui

sont aussi le foyer à partir et autour duquel semblent se déployer tous les faisceaux —émis par mille soleils? — et y retourner à l’infini.<sup>10</sup>

Nous sommes donc auprès de Magaye Niang, l’interprète de Mory et invité d’honneur de cette projection. S’étant attardé en chemin dans un bistro, l’ancien acteur arrive à la dernière minute sur les lieux alors que *Touki Bouki* en est à ses scènes finales : Mory s’appête à rejoindre Anta à bord du navire mais la corne de brume retentit et, alors que des images de zébus surgissent inopinément, le timbre de cet appel rappelle celui d’un beuglement; Mory se sauve à toutes jambes, renonçant *in extremis* à prendre le large. La musique afro-jazz aux accents de funk psychédélique, d’abord syncopée puis progressivement plus lente avec une tonalité grave et mélancolique, exprime dans une contemporanéité aigüe la douleur de cette course effrénée qui est à la fois fuite et retour et semble survenir trop tard, alors que la rupture d’avec ce qui retient Mory chez-lui (ses racines, son métier traditionnel) a déjà eu lieu et l’habite tout entier.

Au sein de *Mille soleils* se déploie un échange remarquable entre les multiples dimensions des univers convoqués par cette projection. Le champ contre-champ entre Mory et Anta dans *Touki Bouki* devient un champ contre-champ entre la jeune Anta de la fiction de 1973 et le vieux Magaye de 2013, mais également celui qui se déroule entre l’écran et les spectateurs présents.



Par des jeux de décalages et de superpositions, les sons et la musique de *Touki Bouki* deviennent ceux de *Mille soleils*, puis imperceptiblement aussi ceux de Magaye Niang, nous faisant plonger avec lui là où toutes les temporalités se rejoignent, sans linéarité aucune. À l’instar de Mory, nostalgique, égaré, Magaye apparaît à la fois en décalage par rapport à la si-

<sup>10</sup> Plus ou moins de la seizième à la vingt-quatrième minute, dans un ensemble qui en dure quarante-cinq.

tuation et plus que jamais comme son centre névralgique. Se vantant à un groupe d'enfants dans la foule que c'est lui, le jeune homme sur la moto qu'on voit à l'écran, il reçoit en pleine figure le reflet d'une impitoyable non-concordance : « Vous ne vous ressemblez pas du tout. Réveillez-vous! vous rêvez, ce n'est pas vous! Vous, vous avez les cheveux blancs ». Lorsque fusent les applaudissements marquant la fin de la projection, la musique de fin de *Touki Bouki*, elle, ne s'arrête pas. D'où vient-elle? où se situe-t-elle? Son interruption brutale ne survient qu'au moment où l'un des organisateurs tire Magaye de ses pensées en l'apostrophant : « Mais viens! Où étais-tu? Tout le monde t'attend! ». Si, accompagnant Magaye dans son égarement, on n'avait pas pris conscience de l'écart s'étant installé entre la musique et sa source initiale, cette rupture le révèle alors de façon saisissante.

Une fois sur l'estrade, les animateurs de la séance et Magaye baignent dans la lumière bleue du projecteur vidéo resté allumé, tandis que leurs ombres projetées se découpent sur l'écran avec plus de précision qu'eux-mêmes; cela a pour étrange effet d'attirer le regard vers les ombres... Serait-ce donc là que se joue le plus important, dans cette surface qui accueille toutes les projections, celles qui sont imaginaires autant que les faisceaux du projecteur? Lorsque l'animateur termine sa présentation et confronte Magaye en lui disant : « 40 ans se sont écoulés depuis *Touki Bouki*, que s'est-il passé depuis? » l'acteur demeure interdit et son visage, dans sa muette suspension, s'assimile à la bi-dimensionnalité toute bleue de l'écran. Tandis qu'un mouvement de caméra nous fait effectivement glisser vers l'ombre projetée, objet déjà pressenti de notre attirance, un vent se lève qui s'avère être celui de la plage déserte où se retrouve soudain Magaye.



Et nous, spectateurs, où nous retrouvons-nous? Le vent que l'on commence à entendre à l'avance (comme, dans l'ouverture de *Touki Bouki*, le premier cri provenant de l'abattoir ou le son de la moto) nous rappelle à cette brèche, à l'écart qui s'ouvre en nous lorsque nous ne sommes pas en mesure de saisir, de décoder l'image-son. Nous nous retrouvons en ce lieu singulier qui émerge au contact du film : fait d'intangible et pourtant si palpable, qui à la fois habite notre intériorité et est extérieur à nous, et où des rencontres adviennent, des mondes s'entrecroisent et agissent les uns sur les autres. *Magaye devenu ombre, avalé par un écran de lumière bleue qui le recrache ensuite sur une plage, dans sa venteuse solitude...*<sup>11</sup> Face à certaines visions surgies de *Mille soleils*, de *Touki Bouki* ou de *Hyènes*, on pourrait se demander, en écho au perspectivisme amérindien évoqué plus tôt : de quels mondes sont-elles les points de vue? Quels mondes s'expriment à travers quelles entités dont les visions nous parviennent et nous ouvrent ainsi, au seuil d'une pensée comme au bord d'un gouffre? Certainement le médium audio-visuel, ici davantage médiumnique que médiatique, est-il en mesure d'en accueillir plusieurs —mondes, entités, perspectives— et de les faire entrer en relation.

Évidemment, considérer ces propriétés médiumniques du film est contre-intuitif à partir d'une posture naturaliste qui oppose sujet et objet. Après tout, en tant qu'objet, un film est un assemblage de séquences qui a été arrêté une bonne fois pour toutes à l'étape finale de la post-production, et c'est le même film qui est visionné d'une fois à l'autre et d'un spectateur à l'autre; considéré ainsi, il appartient à la réalité extérieure stable et objective sur laquelle chacun peut avoir son propre point de vue, subjectif et variable. Mais justement, ce à quoi nous expose le médium audio-visuel (par nature, en général) peut à la fois ressembler à une réalité extérieure —qui fut captée par des outils d'enregistrement visuel et sonore pour être retransmise par la suite— et à la fois ressembler à ce qui se joue dans notre conscience, notre intériorité, notre pensée, avec tout ce que cela comporte de mélange entre perceptions actuelles, souvenirs, imagination, etc. Il faut en fait fournir des efforts considérables, dans tous les choix qui s'offrent aux différentes étapes de fabrication d'un film, pour

<sup>11</sup> J'ai réalisé au fil des visionnements qu'il s'agissait probablement plutôt d'une « plage » asphaltée non loin du lieu où s'était déroulée la projection en plein air, mais la présence du vent et la proximité de la mer (Dakar est une presqu'île, et les compagnons de Magaye évoquent l'océan lors d'échanges subséquents) m'ont donné la vision d'une plage... J'ai choisi de laisser triompher les puissances du sonore en ne corrigeant pas ma description.

s'assurer qu'il demeure saisissable, décodable et objectivable, pour ne pas le laisser venir ébranler les frontières que l'on s'est évertués depuis des siècles à étanchéifier entre toutes ces choses que l'on voudrait croire opposées – pensée intangible et raison humaine d'un côté, corps matériel et physicalité animale de l'autre.

Des films comme *Touki Bouki* et *Mille soleils*, tout en possédant de solides ancrages réalistes et en posant un regard critique et sensible d'une grande acuité et d'une grande contemporanéité sur les problèmes qu'ils abordent, embrassent ce qui relève de l'imaginaire, de la fabulation et du souvenir. Loin de menacer ou de discréditer leur portée, l'accueil égalitaire de ces dimensions aux côtés d'un réalisme auquel on attribue généralement davantage une valeur que l'on dit documentaire (rendre compte de faits, en témoigner, ou encore raconter une histoire fictive qui serait fidèle à une réalité, etc.) contribue au contraire à mobiliser le spectateur dans sa propre situation-limite, lui dont la conscience ne présente pas moins un tel mélange. J'insiste donc à nouveau sur la double capacité du médium, sa possibilité d'être à la fois analogue à une réalité extérieure et à l'intériorité subjective, et sur l'étonnante rareté des films qui laissent véritablement les deux *agir ensemble*, et non de manière absolument distincte, voire opposée. La façon dont la dimension sonore se déploie dans ces films contribue à la porosité et à la labilité des registres, notamment en rendant instable le statut de ce qui est vu (et que l'on assimile souvent automatiquement à ce que l'on croit être su). Cette prise de pouvoir du sonore —ou cette résistance à l'oculocentrisme du médium— désamorce la possibilité d'objectiver l'image et d'en fixer des significations, ouvrant la porte à ce que celle-ci devienne un lieu d'échange, à l'instar des images-esprit avec lesquelles les chamans entrent en relation avec l'espoir d'approfondir leurs connaissances au contact d'autres entités et de leurs mondes.

Dans la création des films comme dans la lecture que nous en faisons, nous tendons le plus souvent à distinguer et à séparer ce qui autrement risquerait de s'indistinguer de façon bien troublante pour les dualistes (conscients ou non) que nous sommes. Que ce soit par le biais de la catégorisation, de l'objectivation et de la mise à distance, ou au contraire en voulant abolir toute distance, à la recherche d'immersion et de sensations par procuration, on évite de se situer dans l'entre-deux, d'habiter l'écart permettant d'entrer en relation à l'autre, ou à l'altérité de façon plus large. Chercher les conditions qui favorisent l'établissement d'un rapport à l'altérité par le médium audio-visuel implique toute une réflexion sur la distance. Marie José Mondzain, philosophe française s'intéressant tout par-

ticulièrement au rapport aux images, lorsqu'elle tente de définir ce qu'est une véritable image dans un monde qui surproduit selon elle non pas des images, mais des objets pour la vision, parle de la distance d'un bras. Elle place la question de l'adresse au centre de toute réflexion sur l'image, et considère cette dernière comme ce qui se tient « entre le sujet du regard et l'objet de sa vision », de sorte qu'il y ait un « entretien de l'image » (61). Or, elle souligne bien que la naissance de cet entretien requiert le réglage d'une juste distance qui, selon elle, « est à la mesure du corps » et correspond à « la longueur d'un bras », permettant « l'immanence d'un corps-à-corps » (34-35).

Une telle approche de l'image est certainement en phase avec ce que nous attendons d'un film qui engage dans un rapport à l'altérité. Mais plus encore, dans sa nature *audio-visuelle* qui implique de surcroît l'élan d'une durée fusionnant avec le temps présent concret du spectateur qui en fait l'expérience de visionnement, peut-être qu'un film, lorsqu'il nous place en ce lieu où un « entretien » *a lieu*, s'apparente lui-même à un corps. Mais un corps non réduit à sa matérialité, se définissant hors du dualisme et que l'animisme peut aider à appréhender, s'approchant de ce qui se trouve « entre la subjectivité formelle des âmes et la matérialité substantielle des organismes, [...] ce médiateur immanent qu'est le corps comme faisceau d'affections et de capacités, qui est l'origine des perspectives » dont parle Viveiros de Castro (2006: 48, je souligne). Un film donnant véritablement à penser serait un *film-corps* : un corps qui pense, une pensée faite corps — étant entendu que, comme l'affirme Jean-Luc Nancy, la pensée n'est pas qu'un intangible ou une transparence pure mais aussi quelque chose qui pèse, qui touche et qui transforme, une expérience éminemment concrète (2008) —. Nancy, qui considère urgent « pas seulement le fait de penser le corps, ou de réfléchir sur le corps, mais de pratiquer la pensée comme une activité corporelle » (2013: 51), a une idée bien singulière de ce qu'est un corps : il est « un lieu d'existence », ce qui « donne lieu à l'existence ». Pour lui, les corps « n'ont lieu, ni dans le discours, ni dans la matière. Ils n'habitent ni "l'esprit", ni "le corps". Ils ont lieu à la limite, en tant que la limite » (2006: 16-18). Dans certaines dispositions qui invitent à sortir de l'objectivation et que nous avons tenté d'appréhender ici, un film peut devenir ce lieu d'un « avoir lieu », ce corps s'adressant, depuis sa limite —sa nature d'entre-deux— à l'ouvert en nous, à notre propre altérité constitutive. Pour qu'un film soit véritablement en mesure d'instaurer un rapport à l'autre, à de l'autre, peut-être doit-il nous faire éprouver l'impossibilité fondamentale de se saisir soi-même – ce que nous concevons comme étant notre identi-

té se transformant en réalité constamment, toujours devenant étrangère à ce que l'on croyait avoir saisi puis fixé le temps d'un cliché, fixation qu'un tel film nous refuse.

## BIBLIOGRAPHIE

BERNARDI, SANDRO. « Le paysage comme forme symbolique », dans *Antonioni. Personnage paysage*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2006: 9-33.

BLANC, DOMINIQUE et PHILIPPE DESCOLA (Interviewé). « La fabrique des images », dans *Connaissance des Arts*, Hors-série : 437 (2010): 3-33.

BRASIL, ANDRÉ. « De uma a outra imagem: traduções do visível e do invisível em *Curadores da terra-floresta* (2013) e *Xapiri* (2012) », dans Beatriz Furtado et Philippe Dubois (dirs.), *Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens*. São Paulo : Sesc, 2019: 256-271.

CARNEIRO DA CUNHA, MANUELA. « Xamanismo e tradução: pontos de vista sobre a Floresta Amazônica », dans *Cultura com aspás*. São Paulo : Cosac Naify, 2009.

DESCOLA, PHILIPPE. Entretien réalisé par Marie-Yemta Moussanang. Dans *Afrotopiques*, Club de Mediapart (4 août 2019). Podcast en ligne disponible sur <http://africultures.com/africultures-tv/?onglet=pod&source=atop&order=desc&start=49> [page consultée le 29 août 2019].

DESCOLA, PHILIPPE. *Par-delà nature et culture*. Paris : Éditions Gallimard, 2005.

EPSTEIN, JEAN. « Le cinématographe vu de l'Etna », dans *Écrits sur le cinéma 1921-1953*. Paris : Éditions Seghers, 1974: 131-152.

HEIDEGGER, MARTIN. « L'époque des "conceptions du monde" » [1962], dans *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris : Gallimard, 1986: 99-146.

MONDZAIN, MARIE JOSÉ. *Homo spectator*. Montrouge : Bayard, 2013.

- NANCY, JEAN-LUC et DANIEL TYRADELLIS. *Qu'appelons-nous penser?* Paris : diaphanes, 2013.
- NANCY, JEAN-LUC. *Le poids d'une pensée, l'approche*. Strasbourg : La Phocide, 2008.
- NANCY, JEAN-LUC. *Corpus*. Paris : Métailié, 2006.
- NANCY, JEAN-LUC. *À l'écoute*. Paris : Galilée, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO. « Une figure humaine peut cacher une affection jaguar. Réponse à une question de Didier Muguet », dans *Multitudes*, 1 : 24 (2006): 41-52.
- VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO. « Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation », dans *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 2:1 (2004): 3-22.

#### FILMOGRAPHIE

- GUÉRISSEURS DE LA TERRE-FORÊT [URIHI HAROMATIMAPE]*. 2013. Réalisation de Morzaniel Iramari Yanomami. Brésil. Associação Yanomani Hutukara, Instituto Sócio Ambiental et Observatório da Educação Indígena de l'Université Fédérale de Minas Gerais.
- HYÈNES*. 1992. Réalisation de Djibril Diop Mambéty. Sénégal, Suisse. Maag Daan, Thelma Film.
- MILLE SOLEILS*. 2013. Réalisation de Mati Diop. France. Anna Sanders Films.
- SUD*. 1999. Réalisation de Chantal Akerman. Belgique, Finlande, France. Audiovisuel Multimedia International Production.
- TOUKI BOUKI*. 1992. Réalisation de Djibril Diop Mambety. Sénégal. Cinegriot.
- XAPIRI*. 2012. Réalisation de Bruce Albert, Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos, Leandro Lima et Stella Senra. Brésil. Instituto do Século XXI et Associação Yanomani Hutukara.

## JULIE DE LORIMIER

Est doctorante en études cinématographiques à l'Université de Montréal. Son mémoire de maîtrise explorait la manière dont le geste cinématographique de Djibril Diop Mambety, dans sa dimension performative, transmet aux films eux-mêmes des puissances médiatrices s'apparentant à celles du griot, ce personnage central dans la tradition orale d'Afrique de l'Ouest. S'ouvrant à un corpus plus large et diversifié, ses recherches doctorales s'intéressent toujours aux qualités médiatrices des films, plus précisément aux différents facteurs pouvant entrer en jeu dans leur capacité à instaurer un rapport à l'altérité. Au sein de son département, elle a enseigné les cinémas d'Afrique francophone subsaharienne à titre de chargée de cours. Au chapitre des publications, elle a signé une quinzaine de textes pour la revue de cinéma *24 images* et participé à un ouvrage collectif sur le cinéma de Sylvain L'Espérance.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> De Lorimier, Julie. « Quand tombe la neige à Bamako », dans *Puissances du poétique : le cinéma de Sylvain L'Espérance* de Diane Poitras (dir.). Montréal : 24 images Éditeur, 2021: 141-153.