

# Des Afriques possibles ? Des Afriques qui se construisent elles mêmes

**Maria-Antonietta Antonacci** (Pontificia Universidade Católica)

*Traduction Isabel Moraes et Laura Thedim.*

Pour voir quelles Afriques sont possibles, il importe de prendre en considération les deux rives de l'Atlantique et de peser les forces, les énergies et les astuces culturelles avec lesquelles les Africains ont affronté l'esclavage au Brésil et refusent actuellement la mondialisation au quotidien. Et pour ce qui est de l'Afrique actuelle, on s'inquiète de savoir jusqu'à quand ces hommes et ces femmes enraciné.e.s dans une tradition vive, « attaché.e.s à une échelle de valeurs morales très élevées », une base «solide comme un roc» (pour reprendre l'expression d'Hoggart<sup>1</sup>, face aux ouvriers londoniens du début du XXe siècle), conserveront leur capacité de ré-inventer des altérités culturelles à l'Occident .

« L'Afrique demeure (jusqu'à quand ?) le territoire triomphal d'une voix vivante », s'exclama Zumthor à la fin du XXe siècle, à propos du continent où « toute tâche manuelle est normalement accompagnée de chant à valeur rituelle ; le travail devient danse et jeu, générant une passion [...]. Ce qui, par conséquent, rend la tâche plus facile, en dynamisant le geste de la main <sup>2</sup> », en modulant des rythmes de travail sans pour autant déraciner l'homme du terreau qu'est la condition humaine.

Pour mettre en valeur le potentiel africain, en ce moment où le « monde s'effondre <sup>3</sup> », nous rapprocherons l'image de la diaspora au Brésil de celle de deux vidéos de l'Afrique actuelle. Dans les xylogravures d'insurrections d'esclaves à Bahia au XIXe siècle, reprises au cours des luttes culturelles du XXe siècle comme dans les vidéos de l'Afrique du XXe, nous pouvons percevoir les possibles « devenirs » des peuples et des cultures africaines, à travers leurs façon d'être et de donner forme aux fondements de leur civilisation.

Malgré l'importante distance spatio-temporelle et la différence de statut politique

et de ressources technologiques, les images projettent des perceptions cosmico-corporelles, des arts et des éthiques communautaires dans des luttes d'hier et d'aujourd'hui. Face à la négligence gouvernementale et à l'absence de politiques publiques en Afrique, ces vidéos révèlent de l'inventivité, des habiletés corporelles, des initiatives culturelles qui potentialisent les imaginaires en tant qu'unité cosmique<sup>4</sup>, un corps existant entre les énergies minérale, végétale, animale et humaine, dans des langages symboliques et épistémiques de « logique orale »<sup>5</sup>

Dans l'intertextuel et l'interculturel des communications propres aux cultures orales, pointent, au sein des paroles/voix/corps/rythmes, les traditions orales africaines du Brésil. La xylogravure de Lucas de Feira corrobore cette affirmation en véhiculant des messages à partir de réinventions culturelles de la diaspora africaine, notamment des signes et des situations d'énonciation dans leurs codes oraux. En outre, la mise en scène des vidéos permet de juxtaposer ces écritures de soi. Il faut prendre en compte les luttes culturelles africaines au Brésil, sans quoi il est impossible de relever le défi de lire les images, les sons, les scènes et les narrations des vidéos.

Porteuse d'attributs humains, de façons de vivre et de ressentir l'esclavage, la xylogravure de Lucas de Feira a été imprimée sur la page de garde du fascicule de littérature orale qui raconte sa saga : l'ABC de Lucas de Feira<sup>6</sup>. Les signes et les codes symboliques imprimés dans son corps relèvent de l'imaginaire cosmique des peuples d'Afrique, et font passer dans les fascicules de *cordel* les réélaborations culturelles de la diaspora.



La performance et la trajectoire de Lucas Feira, qui avait fui en 1824 une ferme de Feira de Santana (Bahia), parcourant durant 24 ans les *sertões* de Bahia, braquant, tuant, volant des chèvres, des poules tout en les partageant avec les autres fugitifs, rendent compte des ambivalences du racisme au Brésil.

Debout, outils de travail à la main, le corps de Lucas<sup>7</sup> (sublimé par des profils d'animaux emblématiques des quatre fondements des cultures humaines), symbolise la lutte pour la liberté et la reconnaissance de son humanité. Sur ce corps hybride, la queue de scorpion représente la terre ; le corps serpentin relie la terre et eau ; et la tête d'oiseau, qui émet des sons vocaux, en lançant dans l'air des mots de révolte, forge le feu de l'inconformité sous la forme du dragon. Dans la matérialité/spiritualité de ce corps sous le signe de l'Afrique, la référence à l'éthéré, au transcendantal des modes de vie africains, prend son sens dans la fumée des mots brûlants et dans les ailes transparentes du Dragon de la Méchanceté. Le code symbolique et épistémique de son altérité culturelle, allié à la perception d'accords impossibles, énonce des devenir.

Sous la forme de cette métaphore visuelle, conjuguant cosmos/corps/culture, sa mémoire a pu se transmettre dans les réseaux de communications orales<sup>8</sup>, et traverser les frontières. Celui qui fut pendu et écartelé en 1849, suite à un jugement controversé, a été chanté et immortalisé grâce à ces « actes de transferts vitaux<sup>9</sup> » caractéristiques des performances de la littérature orale. En 1967, il devient le Mural de Cultura Popular da Rodoviária de Feira de Santana (panneau dédié à la culture populaire de la Gare routière de Feira de Santana), peint par Lênio Braga, un artiste de Bahia. Deux ans après, un autre *bahiano*, le

cinéaste Glauber Rocha, par le biais de sa caméra, immortalise le drame des luttes culturelles au Brésil dans un film épique -- *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), paru en français sous le titre de *Antonio Das Mortes*.

Au plus fort de la dictature militaire, grâce au septième art, Rocha a dénoncé la démocratie raciale, dans un jeu d'images mettant en scène la relation entre le pouvoir et les cultures noires dans la *brasilidade*<sup>10</sup>. Toujours à travers des images, il a montré que le pouvoir technologique, notamment celui de la perception au cinéma, peut être celui de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1967) (*Le Dieu noir et le Diable blond*), pour citer un autre film, très expressif, de Glauber.

Dans la poétique politique, le corps de Lucas subvertit le non-être de l'esclave, dans sa logique orale . « Avec l'art, c'est comme si l'invisible devenait invisiblement visible<sup>11</sup>. » L'importance de l'art dans les cultures noires (« Il y a une vérité dans l'art africain qui est une véritable philosophie, une ontologie selon laquelle l'être est lui-même le rythme<sup>12</sup> ») marque la différence entre les peuples d'Afrique et les Occidentaux.

Cette réflexion du philosophe Bachir Diagne s'enracine dans un texte de Senghor, *Ce que l'homme noir apporte*, où il décrit l'attitude « rythmique » de peuples africains, leurs vies baignant dans les flux matriciels de la nature, et évoque ainsi la fertilité des interactions avec la terre depuis des temps ancestraux. A partir de leur sensibilité à la nature, de leur intimité avec cette dernière, avec les rythmes du « jour et de la nuit, des saisons, de la plante qui croît et meurt », les peuples africains tracent des dynamiques cosmiques, l'art et les communications dans leurs univers. Le rythme « est la chose la plus sensible et la moins matérielle, il nous fait pénétrer dans la spiritualité de l'objet<sup>13</sup> ». Si le texte rend concrète la rhétorique discursive, par le corps et les arts, les stratégies cognitives sensorielles renouvellent la « logique orale » des cultures.

Pour situer ce décalage civilisationnel par rapport à l'Occident, nous évoquerons la thèse d'Edward Saïd, dans *L'Orientalisme*. L'auteur y affirme que les Européens sont prisonniers d'une « attitude textuelle » dans leur invention de l'Orient. Selon lui, « [p]référer l'autorité schématique du texte à la désorientation des rencontres directes avec l'humain semble être une défaillance humaine fréquente<sup>14</sup> ». Lorsqu'il fait de la position occidentale face à l'autre de l'Orient « une défaillance humaine fréquente », Saïd remet en cause les discours et la

pratique du pouvoir des Occidentaux qui ne reconnaissent pas l'humanité des peuples extra-occidentaux.

Face aux constructions racistes en termes matériels et symboliques, dans le cadre des études culturelles, Stuart Hall centre ses réflexions autour des systèmes de représentations, car « nous ne pouvons pas échapper aux politiques de représentation<sup>15</sup> ». Attentif aux représentations qui font de l'Autre de culture noire un sous-humain, primitif, inculte ; comprenant les procédés grâce auxquels « la différence se re-configure en stéréotype<sup>16</sup> », Hall saisit la densité, le potentiel des stratégies artistiques de représentations de la représentation.

A travers l'auto-représentation de Lucas, dans une authentique corpo-politique de connaissance<sup>17</sup>, les arts africains dominent les Amériques par leur rythme et leur plasticité, nous permettant ainsi de mieux comprendre leur logique épistémique. Animalisés, les Africains ont marqué leurs représentations de signes d'animaux, injectant dans le Nouveau Monde des métaphores et des symbolismes culturels qui se modifiaient à son contact. Avec l'art, les Africains modèlent leur altérité culturelle, avec « l'attitude rythmique, leur épistémologie ». Cette circulation Sud/Sud des codes symboliques et épistémiques renforce le potentiel des réseaux de dialogues Sud-Sud et permet d'appréhender les réinventions culturelles de l'Afrique, dont le sens n'est pas encore reconnu. Dans les corps afro-latino-caribéens palpitent les luttes contre l'esclavage, à travers les performances qui ressuscitent le passé.

Les enregistrements vidéo représentent éthiquement et esthétiquement les façons de vivre communautaires en Afrique, mettant en scène des images, des rythmes, des corporités méprisées en Occident, tout ce qu'il y a de charnel dans la condition humaine et tout ce qui découle de cette vie incarnée. Refaire des objets, revitaliser des modes de vie dans des narrations audiovisuelles, est l'occasion de faire apparaître les dilemmes politiques que connaissent des groupes africains à travers des narrations pédagogiques de « logique orale ». Et ainsi émergent des scènes, des personnages, des messages des vidéos, très loin des repères, des binarismes et des stratégies occidentales.

[La première vidéo](#) montre des travailleurs africains ramassant des déchets qui sont produits par l'accélération technologique de la vie occidentale et rejetés en Afrique où ils s'entassent. La caméra nous montre la fabrication « maison » de fours pour la demande locale, insiste sur les corps et les rythmes, les scènes, qui

donnent à voir les actes performatifs du travail à la chaîne, la fluidité cohésive de « l'attitude rythmique », incarnée dans la virtuosité technico-corporelle d'un savoir-faire vécu, dans les expériences et les technologies qui leurs sont propres.

[La deuxième vidéo](#) montre la barbarie qui s'abat sur les corps des femmes et sur les membres de leurs familles à la recherche de minerais dans la République Démocratique du Congo en guerre. Elle met en scène des forces, des énergies, des interactions symboliques, et révèle une communauté sous l'emprise d'un imaginaire cosmique. Il est important de retenir la narration, la mise en scène, les sons entre le dit et l'interdit, entre les mots, les images et les sons.

Lorsque nous contextualisons les contenus des vidéos, nous pouvons situer les déchets qui sont rejetés en Afrique et la réutilisation des ferrailles, dans une vidéo repérée par l'historienne brésilienne Bebel Nepomuceno. Dramatiques utilisations des corps féminins dans la guerre, phase 1 de la violence qui transforme l'Afrique en poubelle - les minéraux qui sont extraits serviront pour les nouvelles technologies de communication - cette vidéo a été envoyée par une chercheuse en sciences sociales, la féministe argentine Karina Bidaseca.

Dans ce contexte où des montagnes de déchets toxiques et électroniques débarquent en Afrique<sup>18</sup>, au-delà du constat de la pléthore de débris d'équipements cassés et jetés sur les autoroutes et dans les périphéries urbaines, notons que la réutilisation de ces rebuts néocoloniaux constitue un acte de décolonisation, notamment lorsqu'ils sont recyclés dans de remarquables installations artistiques<sup>19</sup>. Dans les grandes métropoles, où habitent, respirent, chantent, travaillent des millions d'Africains, dont le mode de vie et les ressources naturelles ne cessent de se dégrader, de telles déchetteries à ciel ouvert sont à l'origine de graves problèmes, tous liés, dont la responsabilité est imputée aux Africains. Les travailleurs africains se mobilisent pour défaire et refaire des outils à partir de restes détériorés avec la créativité ingénieuse de ceux dont les dons, métiers et techniques à faible impact environnemental ont été et continuent d'être piratés par l'Occident.

Cela vaut la peine d'observer l'expertise dans la récupération de déchets en « attitude rythmique », dans le sens d'une structuration corporelle orientée vers la création d'artefacts : ils inventent des outils, des technologies corporelles, et destinent à des usages divers les résidus d'autrui qu'ils réhabilitent et intègrent

dans leurs propres modes de vie. Toutefois, les souffrances imposées par d'autres violences externes prennent des dimensions traumatiques au Congo<sup>20</sup>, où des corps de femmes sont utilisés comme des armes de guerre par le coltan, minéral destiné à la fabrication de téléphones portables, aussi connu sous le nom « coltan de sang ».

Après une décolonisation qu'avait entravée l'assassinat de Patrick Lumumba, le Congo connaît une phase néo-coloniale, aggravée par la course aux minéraux- la plus récente est destinée à la production de masse de téléphones portables, sous la pression d'une téléphonie mobile en expansion. D'abord localisée en Afrique, celle-ci s'est étendue sur tous les continents, dans l'urgence, pour connecter des millions d'itinérants, contraints de vivre sans domicile fixe. Le système capitaliste re-booste une fois de plus sa productivité, en actionnant de nouvelles technologies de communication, en rendant possible des prises de contacts à distance, et dans un minimum de temps, entre les entrepreneurs et les prestataires de services.

Il n'y a pas si longtemps, la technologie écrite et l'imprimerie ont diffusé un récit fallacieux : ces peuples qui avaient des cultures et des mémoires ancestrales, qui avaient élaboré toute une gnose de leurs traditions orales, y étaient présentés comme des êtres préhistoriques. Actuellement, des portables et leurs associés électroniques dynamisent des altérités hors des temps modernes, les technologies étant détournées au profit des agencements culturels.

Vidéo I : On y voit des technologies corporelles investies dans la réhabilitation de tonneaux de pétrole. La vidéo met en avant l'autogestion, l'autosuffisance des travailleurs d'Afrique. Ils savent produire un monde soutenable mais la rhétorique occidentale ne reconnaît pas cette compétence.

- Nous pouvons comprendre la précision manuelle, gestuelle, la rythmique adaptée au démontage des tonneaux et à l'exécution de tracés, coupes, perforations, emboîtements, tout un engrenage dans une véritable chaîne de montage corporelle. Gestes guidés par la trajectoire des actes de travail, jeu de scène corporel sous coordination rythmique, performances incorporées qui matérialisent la rationalité de la fabrication africaine, processus de travail marqué par des technologies du corps investies dans la fabrication « maison » de fours.

- Dans un atelier en plein air, sous instruction du maître, des travailleurs



africains, avec leur savoir-faire vécu et leurs mémoires corporelles de la récupération des restes (abandonnés dans des régions riches en pétrole, comme le Nigéria, l'Angola, entre autres), mobilisent leurs savoirs et leurs expériences dans la récupération de ferrailles.

- La vidéo suit des profils mnémoniques corporels de travail communautaire, une activité de fabrication activée par des technologies du corps dans des arts et travaux inconcevables en l'Occident. Leurs mouvements, à la différence de ce qui se passe avec la mécanisation occidentale, sont une chaîne de gestes uniques faisant du travail et de la récupération de déchets une véritable performance. Déchets (re)signifiés et revalorisés en fonction de leurs intérêts propres, leurs valeurs et leurs façons de vivre et de travailler.

La vidéo syntonise la manière dont l'Afrique devient possible, chaque jour, à travers des arrangements, des types d'activités propres, en se passant des technologies et des administrations expropriatrices, qui laissent des traumatismes et des stress physico-mentaux indélébiles.

Vidéo II : cette vidéo raconte l'histoire de viols, d'agressions physiques et morales subies par des femmes congolaises, qui sont dégradées et humiliées, touchées dans leur dignité, un processus qui détruit leurs familles, leurs liens familiaux ainsi que leurs communautés. D'autre part, toute cette violence remet aussi en question l'équilibre économique du Congo, qui repose pour beaucoup sur le travail féminin. Le récit met en scène des symboles et des relations symbiotiques entre l'unité cosmique, et les façons d'être, de vivre, d'être au monde propres aux civilisations africaines.

La vidéo<sup>21</sup> *Culture. Un autre regard*, réalisée par Ouka Leele, dénonce les nombreuses agressions subies par les femmes et commises par des groupes de sept hommes - « les prédateurs armés<sup>22</sup> ». Elle a déclenché un débat politique brûlant. Évoquant la vulnérabilité des femmes victimes des d'entreprises internationales impliquées dans le financement de la guerre au Congo, l'enregistrement commence avec les résolutions sur la protection des femmes en temps de guerre votées par l'ONU. Ensuite, la journaliste, Caddy Adzuba, prend la parole, ce qui représente une migration significative au sein de matrices culturelles africaines ; à contre-courant de ceux qui fuient le territoire dévasté pendant des siècles par le massacre occidental, il y a ceux qui restent enracinés et pour lesquels se dessine un devenir dans cette culture qui leur a été transmise



dans le cadre de la famille, au-delà des simples liens de sang.

Ce n'est pas un hasard si la narratrice place de grands espoirs dans les femmes ; elle croit profondément qu'elles sont les gardiennes des matrices culturelles africaines et, par conséquent, peuvent proposer des alternatives à la situation actuelle. Au-delà de leurs blessures intimes, ces perturbations ont eu des conséquences importantes pour l'économie congolaise car le travail féminin joue un rôle fondamental dans l'économie locale. Contrairement à ce qui se passe dans les sociétés occidentales, dans les communautés africaines, l'insertion, l'entretien et la responsabilité des femmes et des hommes se confondent et sont représentés dans l'algorithme 7 (sept). Il est important de préciser qu'au sein des cultures à volumes géométriques, les fonctions symboliques du langage et des synchronies s'appuient sur des compétences ancestrales d'ordre numérique.<sup>23</sup>

Dans cet appel adressé à un public national et international, les douleurs et les souffrances des femmes congolaises sont décrites de façon théâtrale, grâce à un mélange d'images, d'êtres, de sons, de répertoires qui renvoient à l'unité cosmique. Grâce au recours aux traditions culturelles africaines, le matérialisme/spiritualisme africain imprègne toute la vidéo, avec des scènes qui doivent être vues, entendues, senties, voire, palpées, et dont le codage symbolique et épistémique relève de logos oraux.

Le système de représentations <sup>24</sup>de la culture africaine est là, sous-jacent, et ce n'est pas un hasard ; la dramaturgie des <sup>25</sup>conditions d'énonciation met en valeur le « comment » du récit, à travers une véritable pédagogie orale. Cette pratique met en évidence le non-dit grâce aux images, aux sons, mais aussi au silence, capable de suggérer des pistes à suivre. Par l'intermédiaire de métaphores, on fait apparaître des énergies vitales, on fait ressortir les interdits, les sous-entendus, en invitant la communauté congolaise à revenir à sa matrice civilisationnelle. Les réinventions culturelles dessinent des stratégies de survie.

- Dans la première scène, nous pouvons voir un vase creux et transparent, en forme de cône inversé, semblable à une cloche versant de l'eau à chaque carillon, présence que l'on perçoit sans la voir.
- Des bouches féminines murmurent, bourdonnent de rumeurs, laissent jaillir des lamentations, évoquant les douleurs des femmes congolaises.
- Dans une autre scène, on voit des jets d'eau mettant en relief le potentiel

minéral du Congo, pendant ce temps, nous entendons le cri d'un oiseau au loin. Même sans l'avoir vu, en nous fiant simplement au son et à la symbolique, nous devinons qu'il s'agit d'un ibis noir, « un petit oiseau de rivière de couleur noire et au long cou », considéré comme « le messager du génie de l'eau <sup>26</sup> ». Dans les images précédentes, l'eau qui coule est présente sous la forme de flux continus.

- Succédant aux images d'un monde minéral aux dimensions grandioses la vision des grandes feuilles vertes aux nervures marquées évoque la puissance des forêts du Congo. Puis, une petite feuille séchée apparaît, symbole du savoir ancestral ; tenue dans une main, elle suggère des mouvements corporels jusqu'à dessiner une forme ovale en forme de vagin, glissant jusqu'à une coupure en bas de la feuille verte, fente déjà ouverte dans la "tradition vivante".
- Un autre lieu de mémoire met en scène une texture rugueuse, probablement des images de tissus sous-cutanés, de la peau, l'organe de notre corps le plus impliqué dans la diffusion de perceptions, vibrations dans tous les sens de la condition humaine.
- La terrible époque où la mortalité infantile sévissait, climax des traumatismes subis par les femmes, est représentée par des os et de crânes, des bouquets de fleurs funèbres, ainsi que par des images d'eau stagnante, sans le moindre mouvement.
- Dans la scène suivante, le cours d'eau, jonché de branches, de feuilles et de fleurs aux tonalités diverses transforme l'espace/temps de la mort, l'irriguant pour permettre la renaissance de la vie. La combinaison des images et des sons fait ressortir le regain d'énergie de tous les êtres de la nature, immergeant la réalité vécue dans l'imaginaire de l'unité cosmique.
- Dans ces eaux vertes et fleuries, qui ne sont jamais les mêmes et jamais au même endroit, on voit des poissons (représentation probable de la semence) en train de nager dans un espace marécageux, semblable à l'utérus qui libère l'ovule. La puissance de l'eau et son pouvoir régénérateur symbolisent ici les réinventions culturelles.
- Diverses représentations mettent en scène des images et des sons faisant allusion à la transcendance de l'univers cosmique, dans un récit où la journaliste troque ses pleurs pour un sourire lorsqu'elle évoque la chaleur de l'Afrique, la

solidarité et le savoir-vivre des Africains.

- La dernière scène s'achève avec cette phrase : « Nous souhaitons que l'Afrique puisse vivre ».

Le récit, à partir de ce regard proprement africain, revisite les drames vécus en y projetant des renaissances possibles qui ré-humanisent l'expérience. Ses dynamiques revitalisent les fondements civilisationnels qui résistent à la violence du « pouvoir émotionnel de la parole<sup>27</sup> ». Ces scènes contiennent des promesses, des figurations de vie, et relient le charnel au transcendantal des modes de vie en Afrique.

Avec la logique sensible de la raison noire, ces femmes africaines s'adressent à d'autres, et, en parlant de la mort, parlent en fait de la vie, à travers des dialogues que la technologie permet de diffuser et qui atteignent les communautés africaines les plus reculées, dans une dynamique qui encourage le continent Africain comme les diasporas. Les femmes qui ont participé à la création de cette vidéo se sentent ancrées dans des façons de sentir et d'affronter la lutte au cœur de l'Afrique, pour cette raison, elles mettent en scène des modes de vies intrinsèquement liés au cycle vie /mort/renaissance de la nature, les flux vitaux circulant entre les cultures, et les peuples africains qui luttent sans répit pour défendre une condition humaine agressée par des siècles de modernité/colonisation<sup>28</sup>.

Célébrant l'ethos civilisationnel africain dans un espace/temps au large spectre, la vidéo permet de diffuser des impératifs moraux : l'éthique des droits humains prend forme en même temps qu'une éthique des droits de la nature. En Afrique, il existe une force théâtrale capable de métamorphoser le drame en prise de conscience ; c'est ce qu'on a pu constater dans un récit et des scènes qui nous montrent un contexte plus humain et des savoirs plus partagés. Tant que la raison et la sensibilité des cultures africaines l'emporteront sur les calculs de la raison éclairée, nous pourrions espérer. Comme le dit un proverbe issu de la philosophie ubuntu, pratiquée par des peuples bantous comme ceux du Congo : « Être humain, c'est affirmer l'humanité elle-même à travers la reconnaissance de l'humanité des autres, et à partir de ce principe, établir des relations humaines respectueuses avec eux<sup>29</sup> ». La vidéo, multidimensionnelle, matérialise les valeurs, c'est-à-dire l'éthique des modes de vies africains, les réponses énergiques des

collectivités féminines congolaises confrontées à l'inertie gouvernementale. Car la paralysie publico-étatique et les mobilisations culturelles marquent le quotidien d'une Afrique qui défend ses traditions vivantes. Ces deux vidéos prennent parti pour des subjectivités africaines, elles valident les traditions ancestrales et leur diversité culturelle et redéfinissent des frontières. Créations artistiques et écrits performatifs<sup>30</sup>, dans un geste qui vise la transmission, reconditionnent valeurs et messages à travers des images, des sons et des récits. Grâce à une "attitude rythmique", les corporéités complexes - visuelles, auditives, olfactives, tactiles et vocales- de cultures qui ne sont pas coupées de la nature et dont les stratégies cognitives sont sensorielles-dans la mise en scène comme dans la réception-, révèlent la puissance mnémonique de logos oraux, dédaignés par la rationalité du raisonnement écrit.

Tout en se maintenant à distance d'un discours occidental rigide qui résout ses crises historiques en s'imposant et en exposant les autres à ses propres diktats, ces vidéos - par le biais de récits qui ont une qualité et un style propre - témoignent de la vie de communautés africaines dans une période difficile. Se situant sur le versant de la raison noire, qui prend en compte les gestes, les rythmes, les écrits de soi, elles se font l'écho de la puissance épistémique ludique, dramatique de cette raison, talentueusement mise en scène, compréhensible au-delà du raisonnement « éclairé », des écrits, des archives et des autres attributs de l'Occident actuel.

Parmi les moyens utilisés pour nous faire deviner les Afriques qui existent, l'importance des distances et les incontestables similitudes culturelles nous laissent entrevoir des communautés qui résistent à la logique marchande globale grâce à des Épistémologies du Sud. Leurs expériences de peuples sans histoire écrite, dispersés sur des cartes, sont fragmentaires mais nous pouvons quand même comprendre comment ils s'investissent pour vivre et ressentir leur univers, entendre comment ils plaident leur cause : vus, écoutés, racontés par eux-mêmes et subjectivement identifiés dans leurs foyers transcontinentaux.

Au-delà du « regard impérial »<sup>31</sup>, qui a inhibé leurs dons, leurs écrits et leurs logiques épistémiques, ils racontent des histoires et des mémoires qui remontent à très loin. Même si on nous invite à les voir comme « une communauté dont les tâches de sang sont visibles à la modernité entière », point de vue qui est celui de Mbembe<sup>32</sup>, de leurs traces, leurs représentations, leurs aphorismes, de leur

cosmos émane un ethos grégaire, des communications interculturelles, intertextuelles, dialogiques, épistémiquement ancrées dans le logos oral. Lorsque on parle des Afriques, on ne peut pas ne pas évoquer les divers processus d'indépendance, les avancées du néo-colonialisme ou les choix néolibéraux qui ont été faits, avec la complicité des élites locales. Comme l'écrit Mbembe, dans son essai critique *En sortant de la Grande nuit*.

*L'Afrique postcoloniale est un mélange de formes, de signes et de langages qui sont l'expression du travail d'un monde qui essaie d'exister par lui-même. [...] par des transformations fondées sur de nombreuses lignes, parfois obliques, quelquefois parallèles et de temps en temps, courbées, [...] au cœur de la redéfinition des termes de la souveraineté des États africains.*

Tous les états affirment appartenir à la « société civile », cependant certains constituent, en réalité des crypto-états. La grande majorité résulte de l'imbrication entre ces réseaux crypto-étatiques et d'autres réseaux qui les prolongent de façon informelle, vu que la transnationalisation de l'économie dans un contexte de mondialisation a dégagé pour le secteur privé une marge d'autonomie conséquente et divers groupes d'Africains n'hésitent pas à en profiter. Paradoxalement, une des façons d'exister de cette autonomie c'est la capacité de faire la guerre<sup>33</sup>.

Comme dirait encore Mbembe, en tant que « métaphore centrale du pouvoir et de l'utopie de la transformation sociale<sup>34</sup> », le développement<sup>35</sup> a représenté un moyen de mettre en acte des droits, dérivés de pratiques dont l'inspiration trouve son origine dans les « traditions autochtones du communautarisme », qui ne sont acceptées que dans les discours. La création de l'État-Nation s'est basée sur la reconnaissance constitutionnelle des identités, des cultures et des diverses traditions, dans une perspective qui nie l'existence d'individus en Afrique ; ce qui existe, c'est les communautés, et si individualité il y a, c'est celle d'un groupe. Différence cruciale : en Afrique, "l'individu" - terme et source des logiques propres aux sociétés marchandes -, n'a jamais fait partie du vécu communautaire, c'est la notion de personne, sans distinction, qui a du sens, un sens multiple, fonction des différents horizons culturels. Afin de faire comprendre au monde occidental, ce que signifie vraiment « être quelqu'un » en Afrique, Hampâté Bâ se réfère au proverbe bambara et peul : « Les personnes de la personne sont nombreuses dans la personne. »

La légitimité de l'État dépendant désormais de la prise en compte de ces différences, « un art, subtil, d'organiser l'accès aux différentes cultures et traditions de chaque groupe<sup>36</sup>», il faut gérer des situations complexes. Parfois la division menace les vies communautaires, parfois, au contraire, elles peuvent s'organiser. Mais dans tous les cas, l'Afrique parle par elle-même, à travers les écrits de soi, maîtresse de ses cultures, circulant entre les différentes communautés et les traversant toutes, afin d'affirmer et reconstruire ses altérités.

Les pratiques culturelles traditionnelles des différents régimes oraux de communication ont une grammaire particulière, et lorsqu'elles détournent la technologie médiatisée - la xylographie imprimée, la littérature orale, le cinéma et les dédoublements télévisés de la vidéo -, la transmission propre à cette pédagogie du logos oral gagne en puissance, elle prend un envol transnational, transcontinental, aide à abattre les frontières du système global. Leurs réflexions, comme les études sur les performances et sur l'incorporation de Diana Taylor, rappelant qu'il « n'y a rien d'intrinsèquement « occidental » ou forcément avant-gardiste dans ce domaine <sup>38</sup>», montrent que les études sur « la nature et le rôle de la performance dans la transmission du savoir et de la mémoire sociale » en direct ou à travers la technologie médiatisée, jouent depuis longtemps un rôle crucial dans l'invention d'actions et d'attitudes décoloniales pour les peuples d'Afrique et d'Amérique .

En 2003, « Des mots de Niangoran Bouah », intellectuel de la Côte d'Ivoire, ont été enregistrés dans la vidéo *Abandonnez Nous*.

Diverses perspectives du même ordre nous renvoient à la formule ambivalente de l'artiste Bruce Clarke : *Afrique : mondialisée mais pas dupe* qui a migré dans le dossier « Africultures 66 », de 2016, avec d'autres commentaires relatifs à l'Afrique, « *le continent le plus mondialisé et peut être celui qui se fit le moins berner* ».

---

<sup>1</sup> HOGGART, R (1973). *As utilizações da cultura*, Lisbonne: Editorial Presença, 2, p. 199. Son texte marque les débuts des études culturelles, des réflexions de Raymond Williams, Stuart Hall entre autres intellectuels.

<sup>2</sup> ZUMTHOR, Paul (1983). *Introduction à la poésie orale*, Le Seuil, Paris.

<sup>3</sup> Allusion à Chinua Achebe. *O Mundo se Despedaça (Le monde s'effondre)*. Aujourd'hui, au-delà des

déséquilibres de la société traditionnelle au Nigéria, les fractures de la violente expansion du monde occidental ébranlent temps et espaces dans une profond

[4](#) HAMPATÉ BÁ (1982). A tradição viva, In KI-ZERBO, J. , *História Geral da África*, Ática. Sans « trancher” entre le monde minéral, végétal, animal, humain en imaginaire d’*unité cosmique*, les Africains vivent le monde.

[5](#) DIAGNE, Mamoussé (2005). *La critique de la raison orale*, Paris: Karthala. L’épistémologie de la logique orale met en scène des valeurs, symboles, métaphores dans un jeu d’images et de performances inscrit dans une actualisation continue de savoirs.

[6](#) À la fin du XX<sup>e</sup>, l’imprimerie arrive au Nord-est du Brésil, l’abécédaire était désormais disponible pour les poètes noirs qui ont publié leurs chansons et luttes dans des précis de littérature orales appelés *folhetos de cordel*.

[7](#) *Image et dans le carré le texte* :] Dragon de la méchanceté incarné par Lucas de Feira – 1808/1849 (Sur le panneau dédié à la culture populaire de la Gare routière de Feira de Santana, œuvre de l’artiste Lênio Braga, 1967).

[8](#) « L’existence d’un réseau de communications entre les esclaves, dont nous n’avons que des indices, n’est pas parvenu à devenir un sérieux sujet de recherche historique. » TROUILLOT, Michel-Rolph (1995). *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Boston: Beacon Press.

[9](#) Cf. TAYLOR, Diana. « La performance est pour moi un épistème, une manière de connaître, et pas uniquement un objet d’analyse ». *O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013, p. 17.

[10](#) Note des traductrices : la « *brasilidade* » (brésilianité) entend désigner les principales caractéristiques de la culture et de l’histoire brésiliennes.

[11](#) LAWAL, Babatunde (1983). A arte pela vida: a vida pela arte, *Afro-Asia* (14).

[12](#) BACHIR, Diagne (2007). *Léopold Sédar Senghor: l’art africain comme philosophie*, Paris: La Recouverte.

[13](#) SENGHOR, L. S. (1939). O contributo do homem negro, In: SANCHES, M. (Eds.). *Malhas que os impérios tecem*, Lisboa: Edições 70, 2011, 84-88.

[14](#) SAID, Edward, *L’orientalisme : L’Orient créé par l’Occident*, Seuil, La couleur des idées, Paris, 2005( première édition, Seuil, 1980).



[15](#) HALL, Stuart (2003), "Que "negro" é esse na cultura negra? In: *Da Diáspora*, Belo Horizonte: EDUFMG.

[16](#) HALL, Stuart (2016). *Cultura e representação*, Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri.

[17](#) Cf. MIGNOLO, Walter (2006). El giro gnoseológico decolonial: la contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y la corpo-política del conocimiento, In: CÉSAIRE, A. *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid, Akal.

[18](#) Cf. *África 21*: Revista de informação (66), , Luanda, 2012; dossiê "África e os resíduos do Ocidente"

[19](#) *Africa Remix, L'art contemporain d'un continent*, commissaire d'exposition Simon Njami (2004/2006) a fait ressentir la beauté et la vivacité des arts africains, à travers quelques œuvres et installations de ferrailles du colonialisme.

[20](#) Les violences dans l'Est de la RDC, qui ont mis en échec l'intervention de l'ONU, sont le résultat de « pillages des fabuleuses richesses de la région par des 'groupes mafieux' qui font couler de l'or et du coltan, extraits pas une population réduite à l'esclavage, à travers des pays voisins et des réseaux commerciaux qui s'étendent jusqu'aux EUA et à la Chine. » L'exportation de ces minerais produits dans le Kivu (RDC) nécessite un transit par le Rwanda, ce qui accroît la tension déjà existante entre ces pays du cœur de l'Afrique. Reportage *África 21*, op. cit.

[21](#) Produit en 2011, avec l'aide du Ministère de la santé, politique sociale et égalité et pour l'Union Européenne, la société civile congolaise s'est mobilisée afin de défendre sa communauté.

[22](#) C'est un terme entendu durant le reportage "A aposta arriscada de Joseph Kabila"(Le pari risqué de Joseph Kabila, *in.* : Revue *África 21*.

[23](#) KANE, E. A, Systèmes de numération et fonction symbolique du langage, *Revue Critique*, 771/72, 2011. Le chiffre 3 (trois) représente le sexe masculin (le pénis et les testicules), ajouté au chiffre 4 (quatre) (cela fait le cercle du vagin), et représente donc le sexe féminin, en atteignant le symbolisme du chiffre 7 (sept), remarquable dans les danses, dans le théâtre et également dans des fonctions symboliques de (re)significations en continuum. Le 9 (neuf) a aussi une fonction distincte dans l'imaginaire de l'*unité cosmique* : il existe trois sortes de minéraux, trois sortes du monde végétal et trois chez les animaux : la terre, l'eau et l'air.

[24](#) « A representação conecta o sentido e a linguagem à cultura », *in.*: HALL, Stuart (2016). *Cultura e representação*, Rio de Janeiro, PUC-Rio, Apicuri, p. 18.

[25](#) « Condições de enunciação em lógica oral”, cf. DIAGNE, M. *op. cit.*; ANTONACCI, M. A. « História e pedagogia em “lógica oral” », in: *Projeto História*, 56, São Paulo: EDUC, 2016.

[26](#) Cf. KAMISSOKO & TATA CISSÉ, *La grande geste du Mali*. Apud SOUZA, Victor. “TON NI KALA – “TON NI KALA – O que a África tem a dizer sobre direitos humanos, um estudo da Carta Mandinga” (Ce que l’Afrique à dire sur les Droits humains) d’après la Carta Mandinga, Doctorat, PUC/SP, 2017.

[27](#) WILLIAMS, Raymond (2007). *Palavras-chave*, São Paulo: Edition Boitempo, p. 405.

[28](#) CASTRO-GOMES et GROSGOUEL (2007), (Eds.). *El giro decolonial*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. Traduction française : *Penser l’envers obscur de la modernité*, Pulim, Limoges, 2014

[29](#) RAMOSE, Magobe (2009). Globalização e Ubuntu, in.: Souza Santos et Meneses, *Epistemologias do Sul*, Coimbra: Edition Medina. Traduction française *Epistémologies du Sud*, Desclee de Brouwer, 2016.

[30](#) Expression d’IROBI, Esiaba (2012). O que eles trouxeram consigo, *Projeto História*, 45, São Paulo: EDUC.

[31](#) Cf. PRATT, M. L, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge. 1992.

[32](#) MBEMBE, Achille (2015). *Critique de la raison nègre*, Paris: La Découverte.

[33](#) MBEMBE, Achile (2013). *Sortir de la grande nuit*, Paris: La Découverte.

[34](#) Ibid.

[35](#) Cf. LATOUCHE, Serge met en évidence les différences entre l’imaginaire du développement occidental et celui l’Afrique, dans « L’Afrique peut-elle contribuer à résoudre la crise de l’Occident ? », IV Congrès International d’Études Africaines, 2004. « On est tellement habitué à penser qu’il faut aider l’Afrique, qu’il semble incongru de se poser la question inverse: l’Afrique ne pourrait-elle pas contribuer à résoudre la crise de l’Occident ? »

[36](#) MBEMBE, Achile. *Sortir de la grande nuit*, op. cit.

[37](#) WILLIAMS, R. (2016). *Televisão: tecnologia e forma cultural*, São Paulo: Boitempo/ Belo Horizonte, PUC Minas.

[38](#) TAYLOR, Diana (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*, Belo Horizonte, UFMG, p. 20.