

**LE VISIBLE ET L'INVISIBLE  
DANS QUARTIER MOZART,  
UN FILM DE JEAN-PIERRE BÉKOLO**

**Antoine Philippe and Omarou Hamadou**

Le Camerounais Jean-Pierre Békolo a réalisé en 1992, avec un tout petit budget, son premier film intitulé Quartier Mozart. Ce film raconte l'histoire de deux femmes qui viennent explorer et déranger par la sorcellerie la domination sexuelle des femmes par les hommes dans un quartier populaire de la banlieue de Yaoundé. L'une, surnommée Chef de Quartier, une jeune fille qui tire arrogance de sa virginité, demande à l'autre, Maman Thékla, une vieille sorcière, de lui faire découvrir ce qui se passe vraiment sous le toit des maisons. La sorcière va alors transformer la jeune fille en un jeune homme appelé MonType. Ce jeune homme qui apparaît soudainement dans le quartier (et appelé pour cela "mercenaire") est immédiatement initié par Atongo, le Don Juan de service, au jeu des hommes. Il va donc lui dévoiler les secrets stratégiques qui lui permettront de séduire la jeune fille la plus prisée, Samedi, une prise dangereuse puisqu'elle est vierge et que son père est Chien Méchant, le tyrannique commissaire de police local. MonType séduira effectivement Samedi et, redevenant Chef de Quartier, conclura qu'il faut se méfier des paroles doucereuses des hommes. Le plus amusant dans ce film plein d'humour, c'est que pendant ce temps la sorcière est devenue Panka, un homme qui fait disparaître le pénis des autres hommes en leur serrant la main. Comme l'explique Maman Thékla à la fin, c'est bien le seul moyen de leur faire ravalier leur fierté! Cette double histoire se redouble encore puisqu'en contrepoint, on voit la déchéance de Chien Méchant. Celui-ci est d'abord présenté comme étant tout puissant: il est corrompu et soutire de l'argent des pauvres qui n'ont pas les moyens de se défendre. Il est aussi un mauvais chef

de famille qui ne défend pas vraiment la vertu de sa fille et chasse de sa maison sa première femme Sytsalla lorsqu'il prend une deuxième épouse, malgré sa religion catholique. Mais il finit par perdre son poste de police ainsi que son contrôle sur sa famille.

Cependant, plus que par son histoire incongrue, le film a frappé la critique d'abord par son style, qui rompt avec les canons traditionnels du cinéma africain par sa drôlerie, sa rapidité et son montage particulièrement rythmé et complexe. Parce qu'il montre une Afrique complexe, métissée, qui mêle tradition et modernité avec humour et style, ce film a été considéré par les uns, comme Jonathan Haynes, comme marquant l'entrée du cinéma africain dans l'ère postmoderne (27). D'autres, comme Clyde Taylor, l'ont considéré au contraire comme un film somme toute amusant, mais sans profondeur ni engagement, qui rechercherait un succès facile et commercial, et qui ferait pour cela beaucoup de concessions au goût occidental afin de se vendre en Europe (144). Nous voudrions proposer un troisième point de vue. Certes, Quartier Mozart peut être dit postmoderne dans son style hérité des clips vidéos et aussi en ce que la jeunesse de banlieue pauvre qu'il présente est si intimement imprégnée de culture occidentale qu'il semble qu'on ne puisse la décrire qu'avec les termes mêmes qui décrivent la société occidentale d'aujourd'hui. Quartier Mozart peut aussi être dit un film avant tout commercial et séduisant pour un public occidental en ce qu'il cherche fortement à plaire, et qu'il emprunte pour cela les savoir-faire occidentaux, refusant ainsi l'esthétique cinématographique relativement sobre considérée comme la plus authentiquement africaine, celle qui s'est instaurée depuis les premiers films d'Ousmane Sembène. Cependant, Haynes remarque que le film est en fait difficile à suivre pour un public occidental, ce que tout professeur ayant montré ce film à une classe d'étudiants américains peut vérifier à son tour (Haynes 33). Comment donc se fait-il que ce film que l'on vante ou critique pour sa postmodernité et pour sa manière d'inclure et d'adresser les occidentaux soit en fait peu accessible à ces occidentaux postmodernes?

C'est peut-être que ce qu'on appelle postmodernité ne signifie pas la même chose en Occident et en Afrique. Si la postmodernité peut se

caractériser comme un mélange particulièrement hétérogène de l'ancien et du nouveau ou comme une multiplicité de récits dont aucun n'émerge comme étant le récit dominant, alors on peut considérer que l'Afrique est postmoderne depuis bien longtemps. En effet, comme le souligne Haynes, la créolité et le mélange des cultures traditionnelle et occidentale ont une longue histoire en Afrique, une histoire qui remonte à bien avant l'époque dite postmoderne—que l'on situe en général après la deuxième guerre mondiale. La capacité Africaine à incorporer les cultures étrangères, même dominantes, est si bien établie que l'on peut la considérer comme appartenant au caractère même de l'Africanité (Haynes 28-29). Il se peut donc que, loin d'être trop "occidentalisé," Quartier Mozart reflète si bien la réalité de la société Africaine d'aujourd'hui qu'il se démarque comme étant particulièrement Africain, cherchant à plaire avant tout aux Africains et n'étant véritablement compris que par eux. C'est d'ailleurs ce que revendique Békolo lui-même. En effet, dans l'entretien qu'il a accordé à Nwachukwu Frank Ukadike dans *Questioning African Cinema. Conversations With Filmmakers*, il explique que c'est l'Afrique qui l'intéresse avant tout, davantage même que le cinéma Africain. Or l'Afrique se caractérise selon lui non pas seulement ni surtout par les tragédies qui l'affligent depuis des siècles et que montrent à l'envi la plupart des cinéastes Africains, mais par son imagination, par ses contes, par sa capacité virtuellement illimitée à inventer des histoires. Mais, si Quartier Mozart frappe au coeur de l'imaginaire Africain, pourquoi cela n'apparaît-il pas de façon plus évidente? Notre hypothèse est que cela n'est pas évident parce que l'Africanité du film est par nature invisible.

On caractérise généralement la culture Africaine par son oralité, c'est-à-dire par le fait que l'essentiel de son patrimoine est transmis de génération en génération par des récits faits de vive voix. Cela implique que l'imaginaire est avant tout verbal et non-écrit, ce qui pose des problèmes aussi bien au cinéaste qui veut créer des images qu'au romancier qui veut écrire les mots seulement entendus. Ceux qui interrogent l'Africanité des films africains tentent en général de démontrer que le cinéaste s'identifie au griot, ce conteur qui a pour charge de conserver et

propager le patrimoine culturel par ses récits qu'il accompagne de musique. Ainsi, selon Manthia Diawara, c'est la présence et l'importance dans la diégèse d'un griot, de sa musique et de danses qui assurerait l'Africanité d'un film (209-22). Mais cette caractérisation nous paraît insuffisante, car montrer un griot est une caractéristique thématique et non pas stylistique et un cinéaste occidental peut très bien montrer un griot, ou toute autre image de la culture traditionnelle africaine, comme l'a fait le cinéma "ethnologique" depuis Jean Rouch. Ukadiké pousse plus loin la réflexion puisqu'il suggère que le griot n'a pas besoin d'être incarné par un personnage du film, mais que ce sont les modalités de la voix narrative qui doivent ressembler à celles du griot, voix qui est complexe, mouvante et multiple (*Black African Cinema* 203). Cependant, les différentes formes de complexité narrative qu'il recense (plurivocalisme, mise en abyme, interventions du narrateur, brisures de la chronologie, structure "musicale" du récit) sont fréquentes dans les littératures et cinémas occidentaux, en particulier dans le cinéma Français depuis la Nouvelle Vague. Il est donc difficile de voir comment la notion même de complexité narrative pourrait caractériser l'africanité. C'est peut-être plus spécifiquement l'"unanimité" du récit africain qui est la clé de cette complexité: comme le rappelle Keyan G. Tomaselli, dans les films africains, les personnages ne sont jamais complètement individualisés parce qu'ils sont essentiellement intégrés à une collectivité (*African Experiences* 171). Tomaselli ne précise pas comment cela peut se traduire en termes cinématographiques, mais Quartier Mozart lui en aurait fourni un modèle frappant puisque le film commence par montrer un à un chacun des personnages principaux en leur donnant à tous un temps de parole égale—les présentant donc tous comme ayant la même importance pour le film. D'ailleurs, le montage du film est particulièrement complexe précisément parce qu'il entrecroise une multitude de petites histoires.

Mais ce qui a le plus frappé Haynes, en plus de la complexité du montage, c'est son rythme et sa rapidité. Toutefois, Haynes précise que ce style n'est pas tant nouveau en soi que nouveau pour un film africain, en particulier dans ses sauts de montage (ou faux-raccords).

qu'il considère comme la figure de style emblématique du film (Haynes 27). Mais il nous semble que la figure stylistique majeure du film de Békolo n'est pas tant le *saut de montage*, qui est un saut de l'image, que l'*ellipse*, qui est un saut du récit. Il est vrai que le cinéma est naturellement elliptique, mais le cinéaste manie en général l'ellipse de manière à ne pas provoquer de troubles de compréhension chez le spectateur, c'est-à-dire qu'il/elle ne coupe que les plans qui ne sont pas nécessaires à la compréhension du récit. Or, dans *Quartier Mozart*, on passe parfois d'une scène à une autre scène sans que le lien entre elles soit clairement explicité; d'autres fois, une scène est tellement concise qu'elle en devient inexplicable. C'est cette double caractéristique qui, faute d'être comprise, fait dire à Haynes que le style de Békolo est imparfaitement maîtrisé et rend le récit difficile à suivre. Ce premier film d'un jeune réalisateur est évidemment imparfait, mais nous ne pensons pas que cela soit la cause des mécompréhensions qu'il suscite. La véritable raison, et qui n'est pas un défaut, c'est que le film de Békolo n'est pas tout entier dans ce que l'on voit mais se trouve aussi, et peut-être surtout, dans ce qui se passe et que l'on ne voit pas: c'est-à-dire, en Afrique, l'obsène et l'occulte, ce qui ne doit pas et ce qui ne peut pas être montré.

En effet, les films africains sont en général très pudiques. Ukadike remarque que toute image obscène est considérée comme dégradante (*Black African Cinema* 285-86). Selon Françoise Pfaff, cette pudeur se traduit le plus souvent par des images chastes et statiques qui suggèrent subtilement, font signe et sens mais sans s'adresser aux sens (253-55). Toutefois, cette pudeur atteint des sommets dans *Quartier Mozart*, alors que le film traite pourtant directement de sexualité. Par exemple, on voit au début Atongo faire l'amour à une jeune fille qui lui parle de ce qu'elle souhaite obtenir en échange du service sexuel qu'elle lui rend mais, alors même qu'on entend Atongo jouir, il ne bouge absolument pas! Non seulement l'effet est totalement irréaliste, mais il est aussi absolument non-érotique. De plus, la scène semble résumer l'acte d'accouplement plutôt qu'en montrer l'aboutissement. Autrement dit, c'est un résumé explicatif de ce qui s'est passé, mais

cela ne s'est pas passé comme on le voit. Cette pudeur, d'autant plus étonnante dans Quartier Mozart que le film montre une jeunesse qui adopte une attitude particulièrement ludique envers la sexualité, rend parfois les images incompréhensibles pour des occidentaux. Par exemple, on voit plus loin une "passe," ce vilain tour où un homme prend la place d'un autre homme dans l'obscurité de la chambre pour coucher avec une jeune femme qui croit coucher avec le premier. La passe dure à l'écran peut-être deux secondes, mais lorsque la femme s'enfuit, les deux hommes rient de leur bon tour. On doit comprendre que la passe a réussi, c'est-à-dire que le deuxième homme a réellement couché avec la femme. Cependant, tout spectateur occidental croirait que la femme s'est enfuie avant l'acte alors qu'elle s'est en fait enfuie après. L'acte en question est ainsi non seulement hors-champ, mais complètement implicite, suggéré seulement par la logique du récit lui-même.

Il semble donc que le réalisateur n'attache aucune valeur à la vérité, à la vraisemblance de ses images. C'est que, comme nous l'avons vu, le récit, la fiction, sont selon lui au centre de l'imaginaire africain et que la vérité n'y compte pas. Or cela est à l'opposé non seulement de beaucoup de films africains qui se veulent avant tout réalistes, mais aussi de ce qui fait la valeur de l'image cinématographique dans la culture occidentale. Pour André Bazin, l'essence de l'image photographique est sa transparence vis-à-vis du réel. Même si le photographe transforme cette image autant qu'il le peut, le fait que l'image a été fabriquée de façon mécanique et non pas artisanale ou artistique lui confère un destin réaliste. Le cinéma ajoutant le mouvement et bientôt le son à la photographie ne fait que pousser encore plus loin le rapport de ressemblance entre le réel et sa représentation. On voit que l'ontologie de l'image selon Békolo s'oppose diamétralement à celle de Bazin puisque pour ce premier, l'image n'a pas besoin de ressembler fortement à la chose pour l'évoquer. C'est que l'imaginaire est plus important que l'image, ou que l'image n'est là que pour nourrir l'imaginaire. La force de l'image n'est pas de faire apparaître l'objet à représenter, mais de faire apparaître ce que l'objet recèle sans le montrer. Cela se traduit par de nombreuses images qui ne parlent qu'à

ceux qui savent les “décoder.” Ainsi, l’insertion soudaine d’une image de fils électriques alors que la voix narrative se moque de la fierté que Reine du Quartier tire de sa virginité n’est compréhensible que pour l’Africain (ou le Camerounais) qui connaît l’expression “aller au poteau (électrique),” qui signifie “avoir de nombreuses relations sexuelles” ou même “se prostituer,” puisque c’est en se plaçant près d’un poteau électrique qu’une femme signale qu’elle est disponible sexuellement. L’image ne parle donc qu’à ceux qui ont entendu l’expression ou vu l’action. Si la logique du cinéma selon Bazin est de toujours montrer plus, ce qui demande pour la sexualité une pornographie toujours plus poussée, celle du cinéma selon Békolo est plutôt une *cryptographie*, l’écriture d’un sens secret, la mise en image de l’invisible. Comprendre le film de Békolo est donc pour un occidental aussi difficile que pour un non-cinéphile de comprendre un film de Godard.

Mais Quartier Mozart contient tout autant de passages mystérieux qui ne s’expliquent pas sans cette autre réalité de la vie Africaine: la sorcellerie. Il semble à première vue que le film présente ce sujet de manière très pédagogique puisque le narrateur nous explique d’emblée que la sorcellerie occupe beaucoup les habitants de Quartier Mozart; de plus, le ressort narratif et comique du film consiste en la double transformation effectuée par la sorcière Maman Thékla, et on voit même “en direct” la métamorphose de Reine du Quartier en MonType. Mais ce n’est là que la partie émergée de l’iceberg. En effet, comme le montre l’anthropologie contemporaine, en particulier l’œuvre séminale *Sorcellerie et politique en Afrique: La viande des autres* de Peter Geschiere (qui se concentre d’ailleurs sur le Cameroun), la sorcellerie est bien une réalité omniprésente en Afrique. Bien qu’autrefois considérée comme une pratique ancestrale destinée à disparaître avec la (post)modernité, comme elle a disparu en Europe avec l’industrialisation et l’urbanisation, il semble en fait que la sorcellerie soit aujourd’hui en recrudescence. C’est que, comme le montre Ralph A. Austen, la sorcellerie n’est pas un péché en contradiction avec la spiritualité ou la structure politique dominantes comme elle l’était en Occident, parce qu’elle n’est pour les Africains que l’exploitation de forces occultes qui

sont la face cachée mais tout à fait réelle du monde visible. Il est vrai que pour la spiritualité occidentale aussi, comme pour *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry, “l'essentiel est invisible pour les yeux.” Mais cela signifie alors que pour l'homme de cœur comme pour l'homme de foi, les sentiments, l'âme, la spiritualité sont plus importants que les choses matérielles; alors que, comme l'a expliqué très en détail Meinrad P. Hebga dans *Sorcellerie: Chimère dangereuse...?*, l'ontologie africaine ne connaît pas cette division cartésienne entre le matériel et le spirituel et considère que les choses matérielles elles-mêmes ont toutes une face cachée, “mystique,” invisible— invisible en particulier pour les occidentaux qui n'y croient pas!

Cette présence de forces invisibles et leur exploitation par la sorcellerie sont une réalité qui reste le plus souvent tacite dans la société africaine. C'est quelque chose que l'on ne fait que suggérer, soit parce que l'on n'en sait pas tout, ou parce qu'on en a peur, ou parce que l'on se comprend entre soi, ou bien encore parce qu'on ne veut pas entendre les critiques incrédules que pourraient en faire les non-Africains. C'est pourquoi, dans son entretien, Békolo ne prononce jamais le mot de “sorcellerie” alors même qu'il affirme que sa volonté est de faire des films qui révèlent ce qu'il appelle une *essence* africaine fondée sur l'imagination. Il semble souvent tourner autour d'un concept qu'il ne veut pas nommer—peut-être par peur d'être mécompris. Le spectateur occidental se trouve alors dépourvu de tout système d'interprétation lorsque la sorcellerie lui est présentée sans véritable explication. Ainsi, lorsque Maman Thékla raconte que son mari est mort dans un accident d'avion “de sorcellerie” et aussi qu'il est mort plus tard au volant de sa voiture à un stop, il semble que cela soit complètement contradictoire. C'est que, comme beaucoup de sorciers, l'ex-mari de Maman Thékla s'est déplacé dans un avion *mystique* et que son avion a été attaqué *mystiquement* par d'autres sorciers.<sup>2</sup> Papa Thékla est ainsi d'abord mort mystiquement mais cette mort mystique ne s'est traduite par une mort corporelle qu'un certain temps après, donnant l'impression d'une mort naturelle mais inexplicable.

Non seulement aucune explication de la “double mort” n'est don-

née, mais en plus cette présence de la sorcellerie semble aller de soi. Cela est d'autant plus étonnant que le film met en scène une population jeune et urbaine, visiblement influencée par la technologie et les valeurs occidentales, loin du village traditionnel où l'on s'attendrait à de tels phénomènes. C'est en cela que Quartier Mozart ne s'inscrit pas dans les catégories traditionnelles du cinéma Africain. Comme le montre Ferid Boughedir, en plus des films simplement commerciaux, les catégories principales du cinéma Africain sont d'une part les films politiques, souvent d'obédience néo-marxiste, assez peu intéressés par tout ce qui paraît faire obstacle au "progrès"; ensuite, les films souvent moralisants du retour aux sources de la spiritualité Africaine, qui situent leurs récits dans une Afrique provinciale et intemporelle (un peu comme l'Occident s'est ressourcé à la mythologie grecque pendant la Renaissance); et enfin les films culturels qui adoptent une position intermédiaire.<sup>3</sup> Mais pour Békolo, comme pour les Africains, la sorcellerie se vit au présent, et existe dans les villes comme dans les villages, concurremment avec les aspects les plus modernes et les plus occidentalisés de la vie Africaine contemporaine. C'est ainsi que le personnage de Panka, que les quelques lignes d'introduction au film dans la version vidéo Américaine présentent comme un personnage traditionnel du folklore Africain, est en fait inspiré d'un fait divers récent, datant de l'époque du tournage du film. Ainsi, au début des années 1990, comme peut en témoigner le co-auteur de cet article, des Touaregs venus du Niger sont apparus dans les grandes villes Camerounaises et ont fait disparaître le sexe de nombreux hommes en leur serrant la main<sup>4</sup>. Leur but était de s'enrichir en vendant au prix fort les services mystiques qui rendraient à ces hommes leur virilité perdue. Le phénomène était devenu si grave que les hommes ne se serraient plus la main à Douala et à Yaoundé dans l'année 1992. Finalement, la police est intervenue et a arrêté les contrevenants.

En effet, les gouvernants prennent la sorcellerie très au sérieux en Afrique et ont même institué des tribunaux pour juger les crimes de sorcellerie (Geschiera 169-97). Parce que la sorcellerie permet d'obtenir du pouvoir dans la société, toute personne de pouvoir est potentiellement

suspecte d'avoir utilisé la sorcellerie à son profit. C'est pour cela que Chien Méchant est présenté comme un homme que la sorcellerie ne peut d'abord pas atteindre. Une curieuse scène où la sorcellerie passe probablement inaperçue pour un spectateur non-averti est la scène où Chien Méchant dîne avec sa famille nouvellement augmentée d'une deuxième femme. Soudain, le verre que tient Chien Méchant éclate et il s'exclame: "Vous ne pouvez rien me faire! Je suis blindé!" Il semble écraser son verre dans sa main pour montrer sa force et rassoir sa domination sur sa famille récalcitrante face à sa polygamie. En fait, il vient de subir une attaque mystique et l'a déviée vers son verre qui s'est alors brisé. Or, Chien Méchant ne peut être protégé contre les attaques mystiques que s'il est lui-même doué de pouvoirs mystiques. Il symbolise donc le lien entre pouvoir mystique et pouvoir politique, et par là Békolo fait une critique de la société Africaine où pouvoir signifie trop souvent abus de pouvoir. Chien Méchant sera puni de la tyrannie qu'il exerce sur sa famille aussi bien que sur le quartier puisqu'il finira par perdre sa position de pouvoir. Mais comment perd-il ce pouvoir? Ce n'est pas très clair. On sait que sa première épouse Sytsalla est allée se plaindre au supérieur hiérarchique de son mari lorsque celui-ci l'a chassée du foyer conjugal. Mais cela n'a pas immédiatement porté ses fruits. Lorsque Sytsalla se plaint ensuite de son mari aux hommes à qui elle vend sa nourriture pour subsister, un de ses clients, écoeuré à la vue d'une femme honnête jetée à la rue, lui dit qu'il peut faire quelque chose pour l'aider, quitte à procéder à une "élimination physique." On penserait que c'est un tueur à gages, mais Chien Méchant n'est pas assassiné; il perd son poste de commissaire tout simplement, puis rapidement son autorité sur ses enfants et sur sa nouvelle femme. Le justicier n'est donc pas un tueur mais un sorcier qui a jeté un sort à Chien Méchant pour qu'il perde son travail, son charisme et, finalement, sa deuxième femme, que Sytsalla dénonce comme une comploteuse<sup>5</sup>. Le plus important est que le sorcier a précisé qu'il ne demandera pas d'argent à Sytsalla si elle est "sûre d'avoir raison dans cette affaire." Autrement dit, le sorcier est ici un justicier désintéressé qui l'aide à se rétablir à la place qui lui revient. Le pouvoir mystique du sorcier

s'établit ainsi comme contre-pouvoir *politique* qui punit celui qui a usé de sorcellerie pour accaparer un pouvoir dont il s'est montré indigne.

Mais, en plus de l'effet déroutant des actions mystiques elles-mêmes, il faut aussi considérer leurs conséquences sur la cohérence narrative. Par exemple, on ne sait pas vraiment ce qui advient après que le sexe des hommes a rétréci ou disparu. Il semble que Bon-pour-les-morts, la première victime, n'en souffre pas outre mesure puisqu'il continue de vivre sa vie comme avant sans se faire beaucoup de soucis. On peut donc supposer qu'à un moment donné, il sait qu'il retrouvera sa virilité. Plus tard, MonType est lui-même victime de Panka et annule à cause de cela son rendez-vous avec Samedi—ce qui montre d'ailleurs que Panka punit ainsi Reine du Quartier pour son comportement en tant qu'homme. Mais, étonnamment, lorsque vient le moment de coucher avec Samedi, MonType, qui est maintenant tombé amoureux d'elle peut effectivement coucher avec Samedi. L'effet semble avoir cessé au moment même où l'acte sexuel est devenu plus "moral" et sincère. Comme l'affirment les Africains, le mysticisme, bien que n'étant pas en soi quelque chose de moral, sert très souvent de compas moral puisque ses effets sont considérés le plus souvent comme étant mérités. L'acte mystique qu'exerce Panka a donc des effets physiques variables et difficiles à prévoir si l'on ne comprend pas que ces effets punissent le plus souvent la victime du mal qu'elle a fait. C'est pour cela que les effets sont réversibles: ce que le mysticisme a fait, le mysticisme peut défaire. Autrement dit, les choses ont une grande plasticité et non pas une essence fixe et déterminée. Cette plasticité atteint d'ailleurs les personnages eux-mêmes puisqu'à un moment donné MonType se trouve nez à nez avec ... Reine du Quartier! Plus étonnant encore est qu'à la fin du film, Panka, que l'on a vu arriver par le train et qui semble donc être fraîchement arrivé au quartier, se trouve être un homme marié, dont la femme se plaint d'ailleurs de lui à Chien Méchant. Dans les deux cas, il semble que Reine du Quartier et Maman Thékla se soient dédoublées plutôt que métamorphosées puisque l'une continue à exister en tant qu'elle-même et que l'autre se trouve dans la peau d'une personne dotée d'un passé dans le quartier. Ce qui peut sembler ainsi

incohérent au spectateur occidental habitué à ce que chaque chose ait une existence matérielle unique, stable et fixe ne gêne cependant pas un spectateur Africain pour lequel toutes choses sont reliées par des fils invisibles.

Bien que le mysticisme soit thématiqué dans Quartier Mozart, il se trouve donc également de façon implicite en bien des endroits du film où seul le public Africain le comprendra. Loin d'être un film cherchant à plaire à un public occidental, Quartier Mozart n'est en fait compréhensible qu'à demi pour un non-Africain. C'est donc un film profondément Africain qui s'adresse aux Africains dans un langage cinématographique que seuls eux peuvent comprendre. La légèreté du ton n'en fait pas du tout un film superficiel: Békolo ne rejette le réalisme tragique cher au cinéma Africain que parce qu'il considère que c'est là un trait appartenant à l'héritage colonial, l'héritage de la *Poétique* d'Aristote (Ukadike, *Questioning African Cinema* 220). Békolo sait d'ailleurs être politique dans sa description de la corruption du pouvoir et féministe dans la revanche qu'il donne aux femmes victimes de ce pouvoir. Mais il cherche aussi à montrer l'Afrique telle qu'il se la représente et qu'on la voit rarement: une Afrique drôle et imaginative; une Afrique où les sorciers voyagent en avion parce qu'ils assimilent la technologie occidentale mieux qu'on ne le croit; une Afrique où les jeunes imprégnés de culture postmoderne restent fidèles à une tradition qui n'a pas besoin d'images de musée pour survivre; une Afrique mystique où la sorcellerie est un pouvoir dangereux entre les mains des hommes de pouvoir, mais aussi un pouvoir qui peut redresser les injustices; une Afrique invisible pour qui ne sait pas voir ce que cachent les images; une Afrique orale qui gêne ceux qui préfèrent les films folkloriques montrant l'Afrique comme un continent beau et silencieux.

*Oberlin College*

## NOTES

<sup>1</sup> Ou qui contestent l'idée même d'une mentalité ou philosophie

proprement Africaine. Dans *Afrique de la raison, Afrique de la foi*, Hebga résume le débat entre *philosophie* et *ethnophilosophie* en montrant que ces deux courants de pensée sont deux constructions occidentales dont aucune ne correspond à la réalité Africaine de toute façon. Pour beaucoup, la spécificité de l'Africanité ne fait aucun doute. Selon Ivan Bargna, l'art Africain traditionnel ne peut se comprendre que par la nécessité paradoxale dans laquelle il se trouve de dire l'invisible et de montrer l'indicible. Tomaselli, Shepperson et Eke affirment pour leur part que la tradition orale ne peut se dire au cinéma qu'en représentant le surnaturel. Il faut toutefois préciser que l'Africanité dans notre article se réfère essentiellement à l'Afrique subsaharienne, l'Afrique du Nord présentant nombre de différences qu'il serait trop long d'analyser ici.

<sup>2</sup> Les Africains francophones emploient en effet de façon courante le terme de "mystique" pour désigner ce que les occidentaux appelleraient peut-être "paranormal." Ce sens du mot "mystique" est tout à fait banal en Afrique mais il est inconnu de la plupart des occidentaux, ce qui montre à quel point cette évidence de la vie africaine reste méconnue hors d'Afrique.

<sup>3</sup> Bizarrement, Boughedir classe Quartier Mozart parmi les films commerciaux qui ont une visée moralisante—jugement qu'il justifie en présentant Reine du Quartier comme le personnage le plus important (117). Or, oublier le destin de tous les autres personnages (en particulier le fait qu'Atongo semble intouchable) est tout à fait contraire à une vision Africaine de la vie d'un quartier. De plus, le titre même du film indique assez bien que c'est l'ensemble du quartier, c'est-à-dire le quartier comme ensemble, que l'on doit considérer.

<sup>4</sup> Ce fait trouve un vague écho chez Francis B. Nyamnjoh: "In Limbe, rumors suggested that Igbo businessmen from Nigeria were making local men's sexual organs shrink or disappear, simply by shaking hands with men" (33). On notera qu'il attribue une autre identité aux sorciers et aussi qu'il ne mentionne ni l'intervention de la police ni celle de la justice, réduisant ainsi l'événement à une simple rumeur.

<sup>5</sup> Cette deuxième femme se nomme d'ailleurs "Kongossa," ce qui signifie "commérage." Le Kongossa est amplement représenté dans le film par les scènes montrant la pompe à eau où les femmes se retrouvent autant pour colporter les rumeurs du village que pour chercher de l'eau.

### ŒUVRES CITÉES

- Austen, Ralph A. "The Moral Economy of Witchcraft: An Essay in Comparative History." *Modernity and Its Malcontents : Ritual and Power in Postcolonial Africa*. Ed. Jean Comaroff and John Comaroff. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. 89-110.
- Bakari, Imruh and Mbye B. Cham, ed. *African Experiences of Cinema*. London: British Film Institute, 1996.
- Bargna, Ivan. *African Art*. Trans. Jacqueline A. Cooperman. Milano: Editoriale Jaca Book SpA, 2000.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Editions du Cerf, 1981.
- Boughedir, Ferid. "African Cinema and Ideology: Tendencies And Evolution." June Givanni 109-21.
- Diawara, Manthia. "Popular Culture and Oral Traditions in African Film." Bakari and Cham 209-22.
- Geschiere, Peter. *The Modernity of Witchcraft: Politics and the Occult in Postcolonial Africa*. Trans. Peter Geschiere and Janet Roitman. Charlottesville: University Press of Virginia, 1997. Trans. of *Sorcellerie et politique en Afrique: La viande des autres*.
- Givanni, June, ed. *Symbolic Narratives/African Cinema : Audiences, Theory and the Moving Image*. London: British Film Institute, 2000.
- Harrow, Kenneth W., ed. *African Cinema : Postcolonial and Feminist*

*Readings*. Trenton: Africa World Press Inc., 1999.

- Haynes, Jonathan. "African Filmmaking and the Postcolonial Predicament: *Quartier Mozart* and *Aristotle's Plot*". Kenneth W. Harrow 21-43.
- Hebga, Meinrad P. *Afrique de la raison, Afrique de la foi*. Paris: Ed. Karthala, 1995.
- . *Sorcellerie, chimère dangereuse ... ?* Abidjan: INADES Editions, 1979.
- Nyamnjoh, Francis B. "Delusions of development and the enrichment of witchcraft discourses in Cameroon." *Magical Interpretations, Material Realities: Modernity, Witchcraft and the Occult in Postcolonial Africa*. Ed. Henrietta L. Moore and Todd Sanders. New York: Routledge, 2001. 29-46.
- Pfaff, Françoise. "Eroticism and Sub-Saharan African Films." Bakari and Cham 252-61.
- Taylor, Clyde. "Searching for the postmodern in African Cinema." Junc Givanni 136-44.
- Tomaselli, Keyan G. "'African' Cinema: Theoretical Perspectives on Some Unresolved Questions." Bakari and Cham 165-74.
- , Arnold Shepperson, and Maureen Eke. "Towards a Theory of Orality in African Cinema." Kenneth W. Harrow 45-71.
- Ukadike, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- . *Questioning African Cinema: Conversations with filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 217-38.