

« Médiation intermédiaire et effet-présence au cinéma : *Touki Bouki* de Djibril Diop Mambety »

(Abdoulaye DIOUF, Université Cheikh Anta Diop de Dakar

Membre associé du CRIalt, Université de Montréal

adresse électronique : layebbg@yahoo.fr)

Résumé

En partant de *Touki Bouki* de Djibril Diop Mambety, cet article s'intéresse à la pensée de la médiation qui fonde les études sur l'intermédialité et à l'effet-présence qu'elle suscite. À rebours de l'idée qui réduit la présence à la spatio-temporalité, il l'envisage en termes de performance médiatisée du spectateur à partir des matérialités visuelles et sonores mobilisées par le film de Mambety et de l'énonciation qu'il met en œuvre.

Mots clés : Médiation – Intermédialité – Présence – Effet-présence – Immédiateté – Hypermédiateté – Monstration – Narration – Aura – Cinéma.

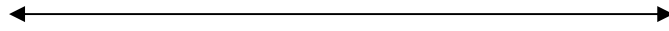
Abstract

From the analysis of *Touki Bouki* by Djibril Diop Mambety, this article takes an interest in the thought of the mediation that is the basis of the studies on intermediality and in the presence-effect it arouses. Going against the idea that reduces presence to the spatio-temporality, it views it in terms of the audience's mediatized performance from visual and sonorous materialities mobilized by Mambety's film and the enunciation he implements.

Key words : Mediation – Intermediality – Presence – Presence-effect – Immediacy – Hypermediacy – Monstration – Narration – Aura – Cinema.

Introduction

En plaçant la médiation et la pensée de la relation au cœur de ses fondements épistémologiques, la théorie intermédiaire ouvre de nouvelles pistes de réflexion qui requestionnent les concepts d'« unicité », de « *hic et nunc* » (« présence ») et d'« authenticité » à partir desquels Walter Benjamin confère une dimension « auratique » à l'œuvre d'art. Le cinéma de Djibril Diop Mambety, malgré sa modernité qui fait ressentir la médiation



technique de la caméra (« *hypermediacy* »¹ selon J. D. Bolter et R. Grusin, 2000, p. 41-42), n'en cache pas moins une sorte de présence. Mais cette présence, parce qu'elle est appareillée en raison du fait que notre perception du monde sensible n'est jamais directe, devient finalement impression de présence, donc effet. Cela signifie que le film de Mambety, en ce qu'il se présente comme une manière de faire, induit donc une manière d'être chez le spectateur que cet article analyse à partir des stratégies et du dispositif de médiation que son énonciation met en œuvre. Cet article se situe dans le sillage de la reproblématisation de la notion de présence consacrée dans les études intermédiaires actuelles, notamment avec les travaux de Philip Auslander (1999), qui la conçoivent comme un effet, c'est-à-dire comme résultant d'une médiation, d'une mise en relation qui participe d'une expérience perceptive du spectateur face au monde filmique (co-présence). De ce point de vue, la présence s'éloigne de l'idée d'une co-présence physique, spatio-temporelle de l'acteur et du spectateur² et intègre ainsi le régime des médias, même les plus technologiques, pour aboutir à ce que Marc Boucher (2006, en ligne) appelle l'« illusion de médiatisation d'une expérience médiatisée ».

Puisque l'effet-présence est une co-production des spectateurs qui mobilisent un appareil de perception et de sensation, nous l'analyserons à partir de trois catégories signalétiques du cinéma : l'image (la vue), le son (l'ouïe) et le mouvement (la performance médiatisée). Pour y arriver, nous tirerons également profit des études consacrées en narratologie filmique qui tient ses principales catégories de la narratologie littéraire.

1. Une narration visuelle déroutante

Touki Bouki dispose d'un « système du récit³ » (A. Goudreault, 1999, p. 23) en ce qu'il donne à voir une « diégéticité » hétérogène qui mobilise des véhicules sémiotiques

¹C'est Bolter et Grusin qui parlent de remédiation (trace d'un ancien média dans un nouveau média) pour en distinguer deux tendances : *immediacy* (immédiateté) et *hypermediacy* (hypermédiateté). La notion d'*immediacy* correspond à une représentation visuelle dont l'objectif est de faire oublier à celui qui regarde la présence du médium de nature à lui faire croire qu'il est en présence directe des objets représentés (imperceptibilité de la médiation). L'immédiateté est donc liée à la transparence (transparency) du média. Quant à celle d'*hypermediacy*, elle renvoie plutôt à une représentation visuelle dont l'objectif est de rappeler à celui qui regarde la présence du médium (fascination du médium).

² La réflexion que Ralf Remshardt produit en ce sens sur la performance médiatisée au théâtre s'applique bien au cinéma : « la médiation change seulement le statut perceptuel du corps, non son statut ontologique. Par ailleurs, ni le corps du performeur ni celui du spectateur, qui sont les constituants nécessaires d'une telle présence, ne semblent plus exister comme ils existaient avant. » (« La performance médiatisée, un défi aux études théâtrales », *Théâtre et intermédialité*, Jean-Marc Larrue (dir.), Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 61

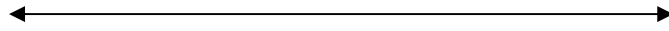
³C'est André Goudreault qui présente le récit filmique comme un système avec une faculté combinatoire qui réunit à la fois la monstration et la narration, à la différence du récit scénique et du récit scriptural (écrit) fondé au niveau premier de leur communication sur l'unimodalité.

différents (la parole et l'image) qui en font un terrain riche pour les études intermédiales. Cela procède surtout du fait qu'il met en scène des matérialités diverses, matières de l'expression et donc supports de médiation, par l'intermédiaire de ce « *grand imagier* » dont parle Albert Laffay (1964, p. 81) pour désigner cette « présence virtuelle cachée derrière *tous les films* ». Tout cela révèle, du point de vue narratologique, la spécificité du cinéma qui se distingue à travers une instance double, à la fois *monstrateur* et *narrateur* :

Pour produire un récit filmique pluriponctuel, il faut d'abord faire appel à un monstrateur qui, lors du tournage, « met en boîte » une multitude de micro-récits (les plans) qui ont tous et chacun, en définitive, une certaine autonomie narrative. Ces récits sont produits sous le mode de la monstration et ne sauraient accéder à la narration, au sens que j'ai donné à ce terme. Il faut ensuite faire appel à une autre instance narrative, le narrateur, qui, se saisissant de ces micro-récits, pourra, s'il est « narrativement » euphorique, en travailler la substance narrative pour annuler l'autonomie des plans produits par le monstrateur et y inscrire le parcours d'une lecture continue, consécutive au regard qu'il aura posé sur cette substance et qu'il y aura transposé (A. Goudreault, 1999, p. 107).

Mais ce système organise, par quelque endroit, la valence de ses éléments de manière asymétrique car il se distingue particulièrement par une réduction des dialogues pour accorder finalement le primat à la chaîne narrative visuelle (gestes, mimiques, cadrage, montage, etc.) sur la chaîne linguistique. Ainsi, à travers le montage, apparaît ce que A. Goudreault (1999, p. 181) appelle la « littérarité filmique » pour désigner la faculté langagière du cinéma. À propos de cette narrativité du cinéma, Tzvetan Todorov (1978, p. 76) note : « C'est un fait qu'aujourd'hui ce n'est plus la littérature qui apporte les récits dont toute société semble avoir besoin pour vivre, mais le cinéma : les cinéastes nous racontent des histoires alors que les écrivains font jouer les mots ».

L'importance de l'image se mesure dans *Touki Bouki* à travers la valorisation du mode de communication narrative de la monstration (la chose vue) au seuil du film qui se passe de dialogues entre les personnages et de scènes explicatives pendant plus de cinq minutes. En analysant la narration filmique, on s'aperçoit que le montage se présente sous la forme d'une succession non successive. À cet effet, la chaîne visuelle aligne des scènes différentes et allie présentation d'actants du film et défilement de et dans l'espace: le jeune Mory au devant d'un troupeau enfourchant un zébu dont on verra un se faire acheminer de force à l'abattoir, des



enfants poursuivant Mory roulant à vive allure avec sa moto dont le guidon est revêtu d'un crâne de zébu, le parcours d'un facteur distribuant des courriers, une vue panoramique qui fixe le cadre du film, Colobane, un quartier de Dakar marqué par la pauvreté et la marginalité, le lieu d'enfance de Djibril Diop Mambety, cadre fréquent de ses films, etc. Il s'agit pour lui, avec ce kaléidoscope, de restituer, par le choc des images de l'Afrique traditionnelle, l'image d'un nouveau cinéma affranchi du modèle occidental ou russe à travers un ancrage dans l'imaginaire africain (les contes, les mythes avec la mise à mort sacrificielle d'un animal, la sorcière/griotte, l'homme blanc en peau de bête sur un arbre, la symbolique de la hyène, le fétiche composé d'ossements humains, etc.). Ici, par le pouvoir de la médiation visuelle, Djibril Diop Mambety réussit à récupérer la tradition orale qui est à la base image pour négocier son entrée dans un art – le cinéma – qui fait de la visualité l'une des composantes de sa médialité. Ainsi, il apparaît plus comme la figure d'un cinéaste-passeur que celle d'un cinéaste-casseur. Ce qui est par ailleurs emblématique de la pensée de la relation qui est au cœur des études intermédiales. C'est N. Frank Ukadike (1999) qui établit cette filiation entre tradition orale africaine et esthétique du cinéma : « L'Afrique est immensément riche en potentiel cinématographique. La tradition orale est une tradition d'images. L'imagination crée l'image et l'image crée le cinéma, nous sommes donc dans la lignée directe des parents de cinéma. »

Par le moyen de l'agencement, Mambety juxtapose de manière déroutante des temporalités visuelles différentes qui se suivent sans se ressembler : un bateau qui passe, le stade Iba Mar Diop qui accueille un spectacle de lutte, etc. Avec la rupture de la chaîne de l'unité des images, le montage dans le film de Mambety aligne de manière non linéaire différents plans cinématographiques. À ce propos, on relève des changements rapides sans transition chez Mory: il délaisse la campagne et conquiert l'espace urbain avec sa moto, passant subrepticement d'une monture traditionnelle (le zébu) à une autre plus moderne (la moto japonaise), il troque l'accoutrement sommaire des bergers contre des tenues modernes, échange le silence que lui imposait sa compagnie avec les bêtes avec des usages de la langue française. Cette rapidité des plans sans effort de transition participe doublement d'une esthétique de l'implicite et du fragmentaire chez Mambety qui nécessite une compétence actualisante chez le spectateur. Ainsi, il construit une performance en parvenant à s'apercevoir par exemple que c'est le crâne du zébu accroché au guidon de sa moto qui assure

la médiation entre les deux figures de Mory (l'enfant devenu adulte). À propos de la capacité du film à mobiliser le spectateur, S. Niang (2002, p. 116-117) note :

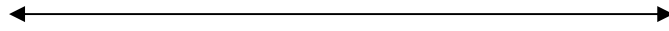
La fragmentation narrative des films de Djibril Diop Mambety procède d'une volonté de décolonisation des écrans d'Afrique, plus radicale, bien que moins bruyante que les résolutions de ses contemporains au sein des associations de cinéastes africains. Tout d'abord, elle veut libérer le spectateur, le forcer à reconstruire une histoire dont les composantes commençaient de lui échapper après un siècle de domination coloniale. L'intrigue de *Touki Bouki* ne se réalise pas chronologiquement, mais procède par accumulation de saynètes suggérant soit la cause, soit les modalités, soit les objectifs des deux jeunes gens.

Cette composition disjonctive, en ce qu'elle exige une capacité d'interprétation, construit un effet-présence du spectateur qui devient ainsi partie prenante dans le cinéma de Djibril Diop Mambety pour qui d'ailleurs le rôle du réalisateur est « d'agresser le public, de le mettre mal à l'aise ». À partir de ce moment, son film devient un support (matériel) de relations qui suppose à la fois un geste de production et une opération de lecture. Sous cette semblance, la présence se présente comme le lieu symbolique d'une rencontre et d'une reconnaissance mutuelle. Avec la qualité du regard requise comme preuve d'un effet-présence, le spectateur de *Touki Bouki* est alors régulièrement sollicité par l'image, montrant ainsi que le processus de médiation est une affaire d'« interpellation » implicite du spectateur. A ce propos, L. Althusser (1970, p.30-31) écrit :

C'est en effet le propre de l'idéologique que d'imposer (sans en avoir l'air, puisque ce sont des « évidences », les évidences comme évidences, que nous ne pouvons pas ne pas reconnaître, et devant lesquelles nous avons l'inévitable et naturelle réaction de nous exclamer (à haute voix ou dans « le silence de la conscience ») : « c'est évident ! C'est bien ça ! C'est bien vrai ! ». [...] Nous suggérons alors que l'idéologie « agit » ou « fonctionne » de telle sorte qu'elle « recrute » des sujets parmi les individus [...], ou « transforme » les individus en sujets [...] par cette opération très précise que nous appelons *l'interpellation*.

Finalement, la manière de faire voir chez Djibril Diop Mambety suscite une manière d'être, donc un effet-présence, qui montre, comme le précise Johanne Villeneuve (2003, p. 56), que « l'idéal de la médiation consiste à vivre ensemble ». Ici la médiation se donne à voir comme une co-présence. Sous ce rapport, le spectateur apparaît comme un « être appareillé » (Johanne Villeneuve) qui n'est pas, selon F. Froger (2007, p. 8),

L'être "médiatisé" des technologies de la communication, ni l'être technicisé de la philosophie du désenchantement. L'être appareillé est l'"être agi par" qui saisit, sur le terrain artistique, autant d'occasions d'inscription de formes de sensibilité opérantes sur le devenir des sciences, des techniques et du politique.



Avec une telle configuration, la représentation visuelle chez Mambety est hypermédiée en ce qu'elle exerce une fascination sur le spectateur qui devient ainsi sensible aux processus de médiation en œuvre dans le film grâce aux mouvements de la caméra. Il apparaît donc que *Touki Bouki* pense plus par l'image qui, parce qu'elle est largement suggestive, peut sans doute se passer souvent de la parole, gardant ainsi tout son pesant naturel apte à assurer l'immersion du spectateur. Dans le même ordre d'idée, lorsque Mory arrive au centre-ville et tombe sur une bande d'étudiants révolutionnaires, c'est également plus par l'image d'un plan fixe que par la parole que s'expriment les menaces de ces derniers à son endroit. En cela, le film semble parvenir à accomplir, du moins à mimer, à son début, la mise en question, dans le cinéma, de la discursivité et de son principe logico-déductif, telle qu'elle se trouve décrite par Gilles Deleuze dans son programme d'analyse critique de la sémiologie de Christian Metz. À ce sujet, M. Froger (2000, p. 18) précise :

Dans la perspective deleuzienne, le discours n'est plus donc le mode d'énonciation privilégié de la pensée. Comme on l'a vu, pour penser « la pensée et le cinéma » [...], il faut se libérer non seulement du discours mais aussi de la discursivité, qui prétend décrire les opérations de pensée dans leur coïncidence avec l'énonciation discursive [...]. C'est en effet le seul moyen pour Deleuze de comprendre comment "[...] les cinéastes pensent avec des images-mouvements, et des images-temps, au lieu de concepts", sans retomber dans le glissement metzien qui fait du film une forme parmi d'autres de discours.

Parce qu'il est « émancipé »⁴, pour reprendre Jacques Rancière (2008, p. 19), le spectateur doit passer de la distance de la représentation à la présence à soi. Aussi se rendra-t-il compte qu'avec les arrêts sur image (un gros plan de la tête au cou montrant Anta plongée dans des pensées, donc plan psychologique emblématique de l'état d'esprit du personnage, ou l'image fixe en plongée montrant Mory assis sur les rampes d'un escalier avec une partie brisée du crâne du zébu qu'il accrochait au guidon de sa moto, etc.), le film de Djibril Diop Mambety se présente comme un espace intermédiaire qui négocie le transfert de plusieurs médias. Les arrêts sur image étant un exemple princeps d'incorporation de l'image fixe dans le film qui réfléchit ainsi sur la photo, le dessin, l'écriture et la peinture (quatre médias incorporés par le cinéma). Dès lors, la notion d'« émancipation » recoupe notre réflexion sur l'effet-présence en ce qu'elle apparaît comme la « réappropriation d'un rapport à soi perdu dans un processus de séparation » (J. Rancière, 2008, p. 21). Avec sa fonction suspensive (de la parole et du mouvement), l'image fixe produit un effet de pétrification et un figement

⁴Pour Jacques Rancière, parlant du théâtre, le « spectateur émancipé » est celui qui « remet en question l'opposition entre regarder et agir ».

symptomatique de l'opposition entre immobilité et mouvement qui permet ainsi au spectateur de mieux voir.

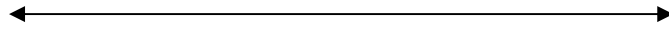
En dehors de tous ces effets de discontinuité, la narration visuelle dans le film de Mambety joue aussi sur des effets de circularité avec le retour des mêmes images de nature à décrire une structure en écho, et sur de fréquentes ellipses (comment Mory s'est-il libéré des griffes des étudiants révolutionnaires pour retrouver Anta? Qui a dérobé et comment la malle devant contenir les recettes tirées du combat de lutte? etc.). Toutes choses qui invitent le spectateur à mieux voir pour construire la signification du film. Mais ce spectateur ne fait pas que voir dans *Touki Bouki*, il entend aussi.

2. La restitution des sons

Dans son entretien avec June Givanni de 1995, Djibril Diop Mambety se dit attaché au son dans ses films parce qu'il avait l'habitude, jeune, d'écouter les films hindous et western qu'on projetait dans le cinéma ABC de son quartier à Colobane. Mais si la fascination de *Touki Bouki* se trouve aussi dans les mouvements de la bande son, c'est fondamentalement parce que le film multiplie les trois matières sonores de l'expression cinématographique identifiées par Christian Metz : les bruits, la parole et la musique. Pour parler des deux premières, le film en comporte différentes formes : beuglement de zébus, vrombissement de moteurs (avion, moto), cris d'enfants, etc. rendus avec « une qualité de proximité, de détail, de finesse, de fidélité dans la ressemblance, de nuance même dans les sons les plus ténus » (P. Maillot, 1996, p. 121) qui constituent selon Maillot ce que le cinéma apporte sur le plan sonore par rapport au théâtre. On peut dire, à la manière de Michèle Garneau à propos de Pierre Perrault, qu'il y a chez Mambety un « cinéma de la parole » qui ne consiste pas à donner la parole aux gens, mais à « faire parler ce qui est muet » (G. Michèle, 2004, p. 26).

Mais si la médiation sonore suscite un effet-présence, c'est surtout parce qu'il y a une propension chez Mambety à séparer les sons de leurs sources, c'est-à-dire à produire des « sons acousmatiques⁵ », selon la terminologie de Michel Chion (1985, p. 27), qui n'apparaissent pas dans le champ de vision de la caméra : bruit d'un avion qui passe, cris d'un

⁵ Pour Michel Chion, le mot « acousmatique » désigne anciennement « le nom donné à une secte pythagoricienne dont les adeptes écoutaient leur Maître *derrière une tenture*, afin, disait-t-on, que la vue de l'émetteur ne les détourne pas du message ». Il s'agit donc d'une règle de l'interdit de voir.



bébé, conversations de ménagères inquiètes, voix d'un musulman déclamant des versets du coran pendant la prière. Autant de formes multiples de la parole que le spectateur doit interpréter en articulant leur symbolique : le bruit de l'avion comme traduisant le fantasme d'un autre ailleurs qui présente la France comme un miroir aux alouettes auquel aspirent pourtant Mory et Fanta en vue de se soustraire à la pauvreté et à la dureté des temps que cristallisent les cris plaintifs du bébé et les conversations des ménagères marquées par l'inquiétude. Toutes choses que la voix sacrée de la prière, sans doute, cherche respectivement à convoiter ou à conjurer. Ces sons acousmatiques constituent donc des formes d'exhortation invitant le spectateur à aller voir, ce qui est de nature à produire une mise en présence à travers une expérience qui, parce qu'il est de l'ordre de l'événement, plonge dans l'hypermédiateté. À partir de ce moment, « l'acte de *spectature* », ainsi que le note V. Bouchard (2005, p. 94), « n'est plus ni une lecture ni une vision passive d'une image, mais l'expérience de cet agencement d'images visuelles et sonores. Le sens n'est plus imposé, ni même proposé. L'œuvre est conçue comme un tout qui englobe le spectateur. »

Inscrit dans un processus de médiation entre un dispositif de production filmique et un dispositif de réception, le spectateur médiatise une opération médiatique rendue possible par des outils techniques, qu'ils soient de l'ordre de l'image ou du son. Finalement « l'acte de *spectature* » devient la médiation d'une médiation. Avec cette priorité accordée à la médiation, à l'aune de la période postmédiatique, c'est, comme le note J.M. Larrue (2015, p. 48) : « le triomphe de la perspective performative dans l'univers des réflexions médiatiques ».

Avec ce décalage entre l'image visualisée et le son diffusé, il se produit une migration de l'attention perceptive vers l'ouïe. Ce qui contribue non seulement à renforcer l'écoute, mais surtout à susciter le sentiment de présence du spectateur favorisé par le pouvoir d'amplification de l'outil technique par le moyen du « travelling sonore⁶ » qui le rapproche du monde représenté. Cette dimension sonore permet aussi de relever le transfert d'un autre média dans le film – la musique – dont les nombreuses occurrences (musique traditionnelle, chansons populaires, chanson moderne de Joséphine Baker en leitmotiv « Paris, Paris, ce petit coin de paradis », etc.), indépendamment du fait qu'elles portent la marque de l'oralité et de l'« auralité » de *Touki Bouki*, figurent et configurent un espace intermédiaire. Cette médiation sonore est d'autant plus importante qu'elle permet à Mambety de connoter la fin de son film.

⁶ Le volume augmente au fur et à mesure que la source sonore se rapproche.

Pour le dire autrement, c'est par le biais des sons que se dénoue *Touki Bouki* car, au moment d'embarquer sur l'Ancerville, c'est le mugissement des zébus (l'appel de la patrie) et la sirène du paquebot (la tentation de l'ailleurs) qui se disputent la conscience de Mory. Finalement, il décide de répondre au premier appel : « le pygmée a rejoint ses lianes », pour reprendre Sony Labou Tansi dans *La vie et demie*, par le biais du mouvement qui est une autre catégorie à même de produire un effet-présence au cinéma.

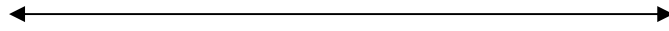
3. Mouvement du champ et mouvement dans le champ

Dans le film de Mambety, le mouvement tient à la fois du mouvement du champ (celui de la caméra) et du mouvement dans le champ (celui des acteurs), l'un médiatisant l'autre dans une logique qui confère un dynamisme et une vivacité à *Touki Bouki*. Avec la mobilité de la caméra légère de Mambety qui explore les lieux et les actions de l'histoire par le moyen de différents types de travelling (latéral, avant, arrière) et du zoom, le spectateur se trouve dans une « perception en action » (L. Roy, 1999, p. 123) renforcée par la mobilité des acteurs : par exemple, Anta court beaucoup dans le film, Mory est poursuivi par des enfants et, par la suite, après avoir parié et perdu dans un jeu de cartes, se lance dans une course-poursuite digne des films western. Vers la fin du film, c'est en courant aussi qu'il revient sur ses pas pour « chevaucher les buffles de son enfance » (O. Barlet, 2002, p. 7). Ce sont des performances médiatisées de ce genre qui, combinées aux différents mouvements de la caméra qui « rapproche, éloigne, survole ou pénètre l'objet » (J-L. Baudry, 1978, p. 10-11) créent finalement une proximité, un effet-présence du spectateur et ce que C. Metz (1971, p. 17) appelle une « impression de réalité dans le film » :

Le mouvement apporte donc deux choses avec lui : un indice de réalité supplémentaire et la corporalité des objets. [...] le mouvement contribue à l'impression de réalité de façon indirecte (en donnant du corps aux objets), mais il y contribue aussi de façon directe, pour autant qu'il apparaît lui-même comme un mouvement réel. C'est en effet une loi générale de la psychologie que le mouvement, à partir du moment où il est perçu, est le plus souvent perçu comme réel, contrairement à bien d'autres structures visuelles telles que le « volume » par exemple, qui pour sa part peut fort bien être perçu comme irréel lors même qu'il est perçu [...]

Conclusion

Il ressort de cette étude que *Touki Bouki* de Djibril Mambety mobilise de manière originale des matérialités qui sont de l'ordre du visuel, du sonore et de la performativité de manière à produire une présence du spectateur que nous avons analysée en terme d'effet. C'est la preuve qu'avec le développement des nouvelles technologies ou, pour le dire



autrement, à cette « ère de la reproductibilité technique » (Benjamin) qui a enrichi la gouverne du cinéma, la notion de présence participe moins de la spatio-temporalité d'une agentivité directement perceptible que d'une performance médiatisée du spectateur. Elle devient donc effet qui se produit dans le film de Mambety à travers des techniques de médiation qui tiennent en grande partie de l'hypermédiateté. De ce point de vue, *Touki Bouki* participe d'une modernité qui a contribué par ailleurs à renouveler le cinéma africain aussi bien dans son fond, dans sa forme que dans son approche. En s'inscrivant, avec cette dernière, dans une ontologie de la relation, il se présente alors comme un terrain fertile pour les études intermédiaires à partir desquelles on devrait plus se demander maintenant « comment le cinéma nous redonne-t-il la croyance au monde? » et non plus comment « le cinéma nous donne-t-il l'illusion du monde? » (G. Deleuze, 1985 : 237).

Bibliographie

- Althusser Louis, 1970, « Idéologie et appareils idéologique d'État, notes pour une recherche », *La pensée. Revue du rationalisme moderne*, n°151, juin 1970.
- Auslander Philip, 1999, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Londre/New York, Routledge,.
- Baudry Jean-Louis, 1978, *L'Effet cinéma*, Éditions L'Albatros.
- Bolter Jay David et Grusin Richard, 2000, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press.
- Bouchard Vincent, 2005, « Transmettre l'expérience d'une rencontre : le cas du cinéma léger synchrone », *Intermédialité* numéro 5, pp. 81-97.
- Boucher Marc, 2006, « Nouvelles technologies et illusion d'immédiateté », *Archée. Revue d'art en ligne : arts médiatiques et cyberculture*, mis en ligne en septembre 2006, <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=268>, consulté le 30 avril 2017.
- Chion Michel, 1985, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, Editions de l'étoile.
- Déotte Jean-Louis (dir.), Froger Marion (dir.) et Mariniello Sylvestra (dir.), 2007, *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan.
- Froger Marion, 2000, « Agencement et cinéma : la pertinence du modèle discursif en question », *Cinémas*, volume 10, numéro 2-3.
- Garneau Michèle, 2004, « Les deux mémoires de Pierre Perrault », *Protée* 321, pp. 23-30.

2013, *Nouvelle vague et cinéma direct : rencontre France-Québec, Nouvelles vues*, (revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec), numéro 14,

<http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-14-hiver-2012-13-nouvelle-vague-et-cinema-direct-rencontres-france-quebec-dirige-par-michele-garneau-et-michel-marie/>, consulté le 3 mai 2017.

- Genette Gérard, 1973, *Figures III*, Paris, Seuil.
- Goudreault André, 1999, *Du littéraire au filmique*, Éditions Nota Bene et Armand Colin.
- Laffay Albert, 1964, *Logique du cinéma*, Paris, Masson.
- Larrue Jean-Marc (dir.), 2015, *Théâtre et intermédialité*, Presses Universitaires du Septentrion.
- Maillot Pierre, 1996, *L'écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin.
- Metz Christian, 1971, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1. Paris, Klincksieck.
- Niang Sada, 2002, *Djibril Diop Mambety. Un cinéaste à contre-courant*, Paris, L'Harmattan.
- Remshard Ralf, 2015, « La performance médiatisée, un défi aux études théâtrales », *Théâtre et intermédialité*, Jean-Marc Larrue (dir.), Presses Universitaires du Septentrion, pp.57-78.
- Rancière Jacques, 2008, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions.
- Roy Lucie, 1999, « La vraie-res-semblance au cinéma », *Cinémas* 101, pp. 111–129.
- Todorov Tzvetan, 1978, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil.
- Ukadike N. Frank, 1999, « The Hyena's Last Laugh [entretien avec Djibril Diop Mambety] », *Transition* 78, vol.8, no. 2, pp. 136-153). Copyright 1999, W.E.B. Dubois Institute and Indiana University Press, <http://www.jstor.org/stable/2903181>.
- Villeneuve Johanne, 2003, « Intermédialité, cinéma, musique : la symphonie-histoire d'Alfred Schnittke », *Intermédialité, Raconter/Telling*, numéro 2, pp. 55-72.