

Deze handige gids laat de bezoeker kennismaken met de bezienswaardigheden in de begijnhoven. Na een historische schets van het begijnenwezen,⁴⁰ volgt een uitvoerige presentatie van de vijftientig volledig of gedeeltelijk bewaarde begijnhoven. De hoofdstukken over de hoven hebben dezelfde opbouw: een plattegrond, de geschiedenis van het begijnhof, een gecommuniceerd wandelparcours ter plaatse en een korte verkenning van het patrimonium in de onmiddellijke omgeving. De informatie wordt aangevuld met zwart-wit foto's en verlevendigd met verhalen en anekdotes uit een ver of recent verleden.

Het werelderfgoed op onze bodem houdt de auteur in zijn ban. Intussen wijdde hij een Bildband⁴¹ en een gids⁴² aan de Vlaamse belforten.

Hugo Sonnevile

Tierno Monémbo, *Cinéma*, Paris, Seuil, 1997, 216 p., ISBN 2-02-030198-9.

A bas le cinéma abacos !

Cinéma van de Guinese auteur Tierno Monémbo (°1947, sinds 1972 gevestigd in Frankrijk) is een roman, maar het is ook een belangrijk document over een bepaalde realiteit van de film in Afrika. En die realiteit biedt een meer dan noodzakelijke aanvulling op onze Westerse manier van filmkijken in het algemeen en ons kijken naar Afrikaanse film in het bijzonder. Monémbo legt inderdaad iets bloot wat verhuuld wordt door onze exclusief-technische en quasi fetisjistische kijk op het medium film als "zuiver film" (en misschien zelfs als "zuivere kunst").

Centraal in het boek staat de verhouding tussen twee ongelijke personages, de oudere sjoemelaar Benté en zijn piepjonge bewonderaar, Binguel ("petit môme"), tevens verteller van het verhaal, die zich beiden verbeelden, niet altijd zonder ironie of zelfspot, dat hun leven in een Guinees stadje in 1958, net voor de onafhankelijkheid, een doorslag is van de avonturen uit niet altijd even recente westerns als *The Oklahoma Kid*. Van alle films waarvan de snelle rotatie in de enige plaatselijke bioscoop een dagelijks ritueel vormt, sluit dit type films blijkbaar het best aan bij hun leefwereld en dient het als een soort uitvergroting van de privé-communicatie die Benté en Binguel met elkaar onderhouden.

Film als ervaring

Cinéma leert ons eerst en vooral dat film veel meer een sociaal *gebeuren* dan een cultureel *artefact* is. Om het in technische termen, die van de filmtheoreticus Christian Metz, te

⁴⁰ Suzanne Van Aerschot en Michiel Heirman behandelden de geschiedenis van het begijnenwezen uitvoerig in de Bildband *Vlaamse begijnhoven. Werelderfgoed* (Leuven, Davidsfonds, 2001). V. de bespreking in *Romaneske* 27^{ste} jg., 2002, nr. 4, p.79-80.

⁴¹ M. HEIRMAN. *Vlaamse belforten. Werelderfgoed*. Foto's: Jan en Wim Decreton. Leuven, Davidsfonds, 2003, geb., 32 x 25,5, 240 p., ISBN 90-5826-223-5, € 62,50.

⁴² M. HEIRMAN. *Langs Vlaamse belforten en stadhuizen*. Foto's: Jan en Wim Decreton. Leuven, Davidsfonds., 2003, 22 x 11,5, 186 p., ISBN 90-2826-238-3, € 13,50.

zeggen: als er een onderscheid moet worden gemaakt tussen het “filmische” (het object zelf) en het “cinematografische” (de vertoning van het object en alles wat er mee samen gaat)⁴³, dan primeert in het geval van de filmervaring zoals Monénembo die beschrijft, het cinematografische ongetwijfeld op het filmische. Zo groot is het onevenwicht tussen vorm en gebruik, dat een film perfect kan werken ook wanneer hij nooit door iemand is gezien: film als object genereert een gebruikswaarde die, binnen het kader van de film als sociale ervaring, een compleet eigen leven kan leiden. Film produceert verhalen, ja zelfs mythes, en deze zijn geen loze vormen, maar modellen die iemand in staat stellen zijn leven te articuleren. Dit gaat veel verder dan het “gespecialiseerde” kijken van de hedendaagse Westerling, die ofwel burgerlijk-escapistisch ofwel cinefiel-esthetiserend ofwel sociologisch-documenterend ofwel politiekvormend of nog volgens welk stramien dan ook naar film kijkt, maar die zeer moeilijk die verschillende dimensies naadloos in elkaar kan doen overlopen.

Op het eerste gezicht lijkt de beschrijving van Monénembo ons terug te voeren naar een “andere” vorm van filmkijken, die de Westerse kijker zeer snel als “primitief” heeft bestempeld. Wie vertrouwd is met het werk van Hergé herinnert zich wellicht nog de reactie van de inboorlingen op de filmprojectie in *Kuifje in Afrika* (1931). Daaruit bleek hun onvermogen om realiteit en representatie van elkaar te onderscheiden. Maar het gegniffel met de domme zwartjes is slechts van korte duur geweest. Het hedendaagse filmonderzoek heeft duidelijk aangetoond dat de Westerse kijker gedurende vele jaren niet minder hevig reageerde op het getoonde materiaal, dat bovendien allerm minst pretendeerde “fictie” (en nog later “kunst”) te zijn⁴⁴. Bovendien blijkt uit recente studies over de omgang met nieuwe media, te beginnen vanaf de eerste video tot de Internetproducties van vandaag, dat de kijker van dit type werken vooral oog heeft voor het *lichamelijk meeleven* en het op zich laten inwerken van het materiaal, eerder dan voor het rationele onderscheid tussen feit en fictie⁴⁵. Waar een boek als *Cinéma* ons dus toe dwingt, is het opnieuw in vraag stellen van een omgang met film die wij verkeerdelijk als universeel en in ieder geval als normgevend beschouwen. In *Cinéma* speelt een film zich niet op het doek af, maar ernaast, ervoor, erna (of erachter), en juist dankzij een boek als dat van Monénembo moeten we toegeven dat ook voor ons het niet wezenlijk anders is⁴⁶.

In het licht van evenementen als het Afrika Filmfestival (of gelijkaardige organisaties zoals Afrika in the Picture, Cinema Novo enz.) is dit geen vrijblijvende vaststelling. De sterke pragmatische dimensie van het filmkijken in Afrika verplicht ons tot het kritisch bevragen van de kijkattitude die nu stilzwijgend (letterlijk!) en kritiekloos (mij zijn in elk geval geen voorbeelden van protest bekend) wordt doorgegeven aan de kijker in het Westen, of die nu blank of zwart is. Ook de bijna gewijde stilte waarin de kijkers de meeste films tot zich nemen, is misschien een manier van kijken die niet langer te rechtvaardigen is⁴⁷. Tenslotte kan ook de canonieke sequentie: “inleiding door organi-

⁴³ Cf. *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968.

⁴⁴ Zie hiervoor o.m. het werk van auteurs als Tom Gunning en Richard Abel en, voor België, het boek van Guido Convents, *Van kinoscoop tot café-ciné*, Leuven, Leuven UP, 2001.

⁴⁵ Zie bijvoorbeeld Jack Post, “Ponctuations et spectacle filmique dans *Le cinéma au service de la science*” (te verschijnen in *Visio*).

⁴⁶ Ten getuige daarvan de bloemlezingen over “film in literaire teksten”, waar bijna alles van film aan de orde komt, behalve de ... films zelf!

⁴⁷ Het virtuele geluid waar ik hier indirect op doel, is dat van de reacties en de emoties van de kijker, natuurlijk niet het gefrommel met papiertjes van ijschoortjes of chocoladepralines die de politiekcorrecte bezoeker van het Afrika Filmfestival overigens graag links laat liggen ...

satoren + film + debat met de makers” in deze context moeilijk als neutraal worden beschouwd.

Film als onderdeel van een “multi-media flow”

Ten tweede toont de filmervaring uit *Cinéma* ook dat film als medium onmogelijk kan worden losgekoppeld van andere media. Monénembo brengt in zijn boek een kleurrijke illustratie van wat we meer en meer zien als de echte realiteit van het filmmedium, namelijk het gebrek aan welke eigenheid dan ook. Zoals Victor Burgin het stelt: “Phenomenologically, the field of visual images in everyday contemporary “Western” cultures (and others, such as that of Japan) is heterogeneous and hybrid. The consumer of images “flips” through endless magazines, “channel surfs” on waves of TV shows. The integrity of the semantic object is rarely, if ever, respected. Moreover, the boundaries of the “object” itself are expanded, made permeable or otherwise transformed. For example, a “film” may be encountered through posters, “blurbs”, and other advertisements, such as trailers and television clips; it may be encountered through newspaper reviews, reference work synopses, and theoretical articles (with their “filmstrip” assemblages of still images); through production photographs, frame enlargements, memorabilia, and so on. Collectioning such metonymic fragments in memory, we may come to feel familiar with a film we have not actually seen.”⁴⁸

De roman van Monénembo biedt ook hier, zoals met zijn voorstelling van de kijkervaring, een “archeologie van de toekomst”, dit wil zeggen een blik op het verleden die een sleutel biedt op verschijnselen van nu en morgen. *Cinéma* toont een zogenaamd premoderne wereld die veel postmoderner blijkt te functioneren dan we ooit hadden kunnen vermoeden, en die ons in elk geval verplicht de “post” in “postmodern” ook als “pre” te lezen ... Bovendien is deze overlap van oud en nieuw niet zonder gebruikswaarde voor gespecialiseerde filmfestivals. Zowel *Cinéma* als de beschouwingen van postmoderne media watchers, suggereren immers duidelijk dat de impact van een film onlosmakelijk verbonden is met de mate waarin hij zijn plaats kan vinden in de bredere *multi-media flow* die het leven zelf uiteindelijk geworden is. Het cultiveren van verscheidenheid en eigenheid is natuurlijk nastrevenswaardig, maar kan contraproductief werken als de Afrikaanse film té sterk als “niche” wordt gepositioneerd. Deze *splendid isolation* – meer een noodzaak dan een keuze, ik weet het wel – omringt het product met een zeker aura, maar verhindert tot op zekere hoogte dat het ingebed raakt in een bredere stroom van aanverwante beeldpraktijken, zonder dewelke er nochtans geen “nawerking” mogelijk is⁴⁹.

Film als identificatie

De vereenzelviging met een (in dit geval fictieve) held is een van de basisthema’s van het boek. Ongeacht hun leeftijd spelen de zwarte personages van *Cinéma* in het dagelijkse leven de rol van o.a. Gary Cooper of John Wayne. (Benté eist voor zichzelf de rol van *The Oklahoma Kid* op en promoveert zijn jonge helper Binguel tot *L’Homme de l’Ouest*)⁵⁰. Dit thema ontstijgt volledig het sociologische micro-universum dat Moné-

⁴⁸ Victor Burgin, *Indifferent Spaces. Place and Memory in Visual Culture*, Berkeley, California UP, 1995.

⁴⁹ Waarom bijvoorbeeld geen experimenten met onaangekondigde voorfilmpjes (veel Afrikaanse films zijn kortfilms), zeker als ze gekozen zouden zijn in functie van de film die volgt?

⁵⁰ *The Oklahoma Kid* (Lloyd Bacon, MGM, 1939) vertelt de wraak van een gangster (James Cagney) op een niet minder boosaardige rivaal (Humphrey Bogart).

nembo zo liefdevol-ironisch schetst. Men kan het integendeel als het begin van de Westerse romanliteratuur zelf zien: wat wij roman noemen, begint met de waanzin van don Quijote, die zich inbeeldt een dolende ridder te zijn, kampend tegen het onrecht en voor de verdediging van de zwakken (wat ook de grappige conclusie van *Cinéma* zelf blijkt te zijn, waar de held ongewild en in volledige onwetendheid beide functies op zich heeft genomen ...). Wat Monénembo's boek echter zo fascinerend maakt, is dat het hele identificatiemechanisme gestoeld is op alle mogelijke vormen van "category-crossing" die men zich maar kan inbeelden (en die slechts in weinig verschillen van het "bovarysme" dat veel identificaties gemeen hebben): jong identificeert zich met oud, zwart met wit, sedentair met zwerver, nu met vroeger. En vooral, "the Rest" identificeert zich met "the West", want hoe anders de imaginaire relatie benoemen tussen enerzijds leden van een zwarte onderkaste (Benté is in feite niet veel meer dan een lokale scharrelaar die wat marktkramers, bij voorkeur van Libanese afkomst, terroriseert) en anderzijds het symbool bij uitstek van de zelfkant van het op expansie beluste Westen: de meedogenloze revolverheld of desperado.

Dit netwerk van niet altijd even waarschijnlijke personageoverlappen lijkt niet het minste probleem op te leveren voor de personages en hun publiek. Identificatie is met andere woorden geen synoniem van aliënering of zelfverlies, maar een krachtige psychologische en narratieve motor die naar believen kan worden aan- en uitgeschakeld.

Het interessantste aan *Cinéma* is echter dat de auteur in zijn roman *zelf doet wat er in het boek beschreven wordt*. Om de overgang naar de onafhankelijkheid te beschrijven, grijpt Monénembo immers niet terug naar eigen, "lokale" modellen, die hij dan naar voor schuift in de plaats van de opgedrongen, "koloniale" normen en structuren. Net zoals zijn personages hun leven inkleuren met behulp van Amerikaanse import van soms bedenkelijke makelij, zo hanteert Monénembo ook een romantaal die voor de hedendaagse lezer veel meer "Frans" dan "Afrikaans" aandoet. Ondanks alle "couleur locale" en de vele Afrikaanse leenwoorden is de schrijftaal van de tekst zelf bijzonder Westers. *Cinéma* begint bijvoorbeeld *in medias res* en eindigt niet minder abrupt met een echte *deus ex machina*, met tussen deze symmetrische uiteinden een mooie dosering van allerlei picareske peripetieën. Het boek is ook sterk intern gefocust op de leefwereld van een kleine jongen, die in wel zeer virtuoze bewoordingen verslag doet van zijn (ook innerlijke) belevenissen. Kortom, men kan van Monénembo bezwaarlijk zeggen dat hij het Westerse vertellen inruilt tegen een meer "exotische" schrijffrant.

Anders gezegd: de auteur kiest niet voor het model van de "zelfrepresentatie" (om zo zijn Westers publiek te confronteren met een volledig *eigen* beeld van de zwarte Afrikaan), hij zoekt liever zijn toevlucht tot het spits en *origineel hergebruik* van bestaande "representatie"-modellen. Die keuze is verre van evident want de "representatie" heeft de kwalijke reputatie een broeihaard van stereotiepen te zijn, zeker als het gaat om de representatie van de "ander" die de zwarte Afrikaan in de Westerse traditie toch wel is. Terwijl van de "zelfrepresentatie", d.w.z. de discours-vorm die de onderdrukte aan zijn eigen tradities ontleent, juist gezegd wordt dat ze absoluut noodzakelijk is voor het in omloop brengen van een aantal antistereotypen. De romankunst van Monénembo in *Cinéma* is echter een mooi bewijs van het tegendeel: net als zijn personages slaagt de auteur erin zijn eigen weg te vinden door een aantal bestaande sjablonen naar zijn hand te zetten, eerder dan ze overboord te gooien ten voordele van "authentieke" vertelvormen.

Ook dit is dus een belangrijke les, niet in het minst voor de Afrikaanse filmmakers zelf. Want net als het Westers publiek maar om verschillende redenen staan zij vaak weiger-

achtig tegenover het loslaten van wat wij Westerlingen vinden dat “de Afrikaanse” manier van schrijven of filmen zou (moeten) zijn. Maar exotisme, hoe goed bedoeld ook⁵¹, betekent dikwijls dat men de andere verhindert deel te nemen aan het proces van hybridisering en onzuiverheid dat eigen is aan elk modernisme. Het pint de andere vast op een verondersteld idyllisch verleden en anders-zijn en weerhoudt hem er zo van zijn eigen cultuur creatief, in dialoog met anderen (dus ook met het Westen), gestalte te geven, d.w.z. te veranderen waar nodig. Hoe Afrikaans Monénembo ook schrijft, zijn *Cinéma* is geen zwarte kostuumfilm. Als filmmaker had zijn strijdkreet best kunnen zijn: “A bas le cinéma abacos!”.

Jan Baetens

Françoise GADET, *La variation sociale en français*, Coll. L'essentiel français, Gap – Paris, Éd. Ophrys, 2003, 135 pp., ISBN 2-7080-1048-4, € 10.

Dans *La variation sociale en français*, F. Gadet, professeur à l'Université de Paris X – Nanterre, se révèle une fois de plus être une scientifique qui a l'art de présenter au lecteur un exposé où la densité rivalise avec la lisibilité, fort précieuse pour le lecteur. En tant que sociolinguiste, elle est connue depuis longtemps, même par le grand public, notamment par des ouvrages tels que *Le français ordinaire*, Paris, Colin, 1989 et 1997², *Le français populaire* (n° 1172 de la série *Que sais-je ?*) en 1992, année où elle a également dirigé le numéro 108 de la revue *Langages* sur le thème *Hétérogénéité et variation : Labov, un bilan*. Disons d'emblée qu'il ne nous semble plus possible de faire de la sociolinguistique sans connaître le présent ouvrage.

Dans son approche méthodologique qui fait l'objet du deuxième chapitre, intitulé *Entre l'oral et l'écrit*, l'auteur donne toute sa valeur à l'observé : en rappelant que l'éthique est une des « trois postures possibles du chercheur en sciences sociales (...) qui émane d'une perspective de recherche sur des observés » (p. 28), Gadet précise : « l'exigence de l'éthique est le requis minimal (...) qui exclut les pratiques trompeuses (micro caché, caméra invisible, piégeage) mais reste dans le paternalisme et ne laisse à l'observé qu'un rôle passif, le chercheur demeurant celui qui sait. ». Dans son approche méthodologique, elle fait, pour sa part, pleinement entrer l'interaction avec l'observé. « Cette position fait de l'observé autre chose qu'un objet d'investigation, et lui reconnaît un savoir social (...). Il s'agit de donner à l'observé une place à l'égard de l'information collectée et de son évaluation » (ibid.), ce qui permettra de saisir le fonctionnement d'une langue dans toute sa variabilité, pour le locuteur comme pour le linguiste.

En même temps, Gadet souligne le danger traditionnel chez l'observateur, qui se définit explicitement ou implicitement comme l'expert qui sait, de prendre l'écrit comme critè-

⁵¹ Tzvetan Todorov voert mooi aan, in *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Parijs, Seuil, 1989, dat exotisme niet alleen een intermitterend of liever cyclisch paradigma is in het Westers denken over de ander, maar dat dit exotisme cultuurhistorisch absoluut niet mag worden verengd tot het “postkaartexotisme” dat vandaag welig tiert. Integendeel, exotisme in de zin van “antinationalisme” is een beweging die uitgaat van een fundamentele meerwaarde, ja zelfs superioriteit van de ander en het andere.