



HAL
open science

Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXIe siècle. Acteurs, formats, réseaux

Ute Fendler, Christoph Vatter

► **To cite this version:**

Ute Fendler, Christoph Vatter. Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXIe siècle. Acteurs, formats, réseaux. Presses universitaires de la Sarre, 2018, 978-3-86333-267-3. hal-02988267

HAL Id: hal-02988267

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02988267v1>

Submitted on 4 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXI^e siècle.

Acteurs, formats, réseaux

Cultural Dynamics in African Cinemas
of the 21st Century.

Agents, Formats, Genres

Ute Fendler

Christoph Vatter

(éds.)



**SARAVI PONTES –
Beiträge zur internationalen Hochschulkooperation
und zum interkulturellen Wissenschaftsaustausch**

**Herausgegeben von Astrid M. Fellner, Roland Marti,
Christoph Vatter, Elisabeth Venohr**

Band 11



Ute Fendler, Christoph Vatter (éds.)

Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXI^e siècle.

Acteurs, formats, réseaux.

Cultural Dynamics in African Cinemas of the 21st Century.

Agents, Formats, Genres.



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

© 2018 *universaar*
Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre



Postfach 151150, 66041 Saarbrücken

ISBN 978-3-86223-266-6 gedruckte Ausgabe
ISBN 978-3-86223-267-3 Online-Ausgabe
ISSN 2198-0551 gedruckte Ausgabe
ISSN 2198-056X Online-Ausgabe
URN urn:nbn:de:bsz:291-universaar-1734

Projektbetreuung *universaar*: Natascha Magyar

Satz: Lukas Redemann
Umschlaggestaltung: Julian Wichert, Jan Tretschok

Herstellung über: readbox unipress in der readbox publishing GmbH
<http://unipress.readbox.net>

Gedruckt auf säurefreiem Papier

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

Table des matières / Contents

Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXI^e siècle.

Acteurs – formats – réseaux.

Introduction

Ute Fendler / Christoph Vatter 1

I. Les cinéastes, agents de dynamiques culturelles / Filmmakers as Agents of Cultural Dynamics

How Bekolo's Oeuvre Dynamizes African Cinema.

Nollywood, Sembène and Mambety

Matthias De Groof 11

Le Président de Jean-Pierre Békolo dans une zone de tension

Natalie Patterer 27

C'est eux, les chiens de Hicham Lasri ou l'esthétique de l'errance et de la démence

Ahmed Ismaïli 43

II. Dynamiques esthétiques et formats/genres / Aesthetic Dynamics and Formats/Genres

Quand le cinéma africain se fait universel. Le cas du réalisateur marocain Kamal Kamal

Jaouad Serghini 53

Territoires, conflits géopolitiques et défense identitaire.

L'esthétique du mal dans *Timbuktu* d'A. Sissako

Sylvère Mbondobari 63

Le thème du voyage et de l'interculturel dans *Bul déconné* de Massaer Dieng et Marc Picavez

Louis Ndong 77

Le mysticisme dans le renouveau du cinéma gabonais <i>Raoul Ngouna Lendra</i>	91
Oral Storytelling, the Gaze and the Everyday: Documentary Filmmaking in Haiti <i>Doris Posch</i>	113
III. Nollywood, Kanywood, Ouagawood, à suivre... ? / Nollywood, Kanywood, Ouagawood, to be continued...?	
Nollywood: An Alternative Narrative <i>Didi Cheeka</i>	131
New Nollywood Horror: Zombies in the City <i>Aderinsola Ajao</i>	137
Kanywood Video Films as Instruments of Cultural Change <i>Yusuf Baba Gar</i>	145
Ouagawood et Foliewood : acteurs et public d'une dynamique culturelle du cinéma burkinabè <i>Justin Ouoro</i>	159
Le patrimoine cinématographique africain en péril <i>Léthicia O. Ngou</i>	171
Contributeurs / Contributors	177

UTE FENDLER ET CHRISTOPH VATTER
Bayreuth / Sarrebruck, Allemagne

Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXI^e siècle. Acteurs – formats – réseaux. Introduction

Le concept de dynamiques dans le cinéma africain pourrait d'abord sembler être contradictoire, presque un oxymore, car pendant assez longtemps, on a plutôt vu venir la fin du cinéma sur le continent – face à des salles fermant leurs portes depuis les années 1990 déjà. La crise économique en Europe, pendant les années 2000, a été la cause pour une diminution importante des fonds, provoquant une baisse de la production filmique en Afrique comme effet quasi immédiat de celle-ci. Parallèlement, la production d'un cinéma commercial au Nigéria continuait à croître. En plus de l'impact économique de ce pôle de l'industrie cinématographique, on pouvait constater un attrait et une influence culturels et esthétiques grandissant de Nollywood. En parallèle, les cinémas des pays du Maghreb gagnaient en visibilité internationale avec leur forte présence dans les festivals, souvent couronnée de succès.

Dans ce contexte économique et dans cet environnement artistique concurrentiel plutôt difficile pour le cinéma subsaharien pendant une bonne quinzaine d'années, il est remarquable que de nouveaux cinéastes ainsi que de nouveaux groupes de productions, aspirant parfois à de véritables écoles cinématographiques à l'instar de 'Ouagawood', font apparition depuis quelques années et rencontrent aussi un certain succès dans des festivals internationaux.

Malgré des moments de crises, la production de films sur le continent parvient donc à se diversifier davantage et arrive ainsi à toucher un public plus large, notamment dans le domaine du cinéma populaire, en utilisant divers modes de distribution en y incluant l'internet. Face à ce nouvel élan, il semble propice d'appliquer des catégories jusqu'à maintenant peu utilisées pour accompagner les évolutions récentes.

La notion de dynamiques culturelles nous semble productive pour mieux saisir et analyser les changements dans ce vaste champ complexe du soi-disant cinéma africain. Ainsi, on peut observer une forte volonté chez les cinéastes à chercher de nouvelles thématiques et à développer le langage cinématographique en innovant et développant l'esthétique. Cette tendance resurgit avec force après une certaine crise – un grand nombre d'œuvres récentes en témoignent. En plus, la co-production multinationale permet de financer

des projets plus larges conçus pour des marchés régionaux, plutôt que nationaux. Dans le même esprit, les potentialités technologiques sont explorées, surtout dans la postproduction, comme par exemple pour le mixage, le montage et le sous-titrage, dans des laboratoires en Afrique du Sud ou au Maroc.

Ces changements considérables liés à des dynamiques culturelles au sens esthétique et transmédiat, mais aussi dans une perspective transnationale et transculturelle, demandent aussi un changement dans les approches. Ainsi, il semble plus adéquat de souligner les aspects relationnels, par exemple dans une perspective « acteur-réseau », au lieu d'insister sur des catégories thématiques ou des oppositions binaires traditionnelles (comme village – ville, tradition – modernité, cinéma 'art et essai' – film populaire etc.). Dans le présent volume, nous proposons les catégories reliées et interconnectées des acteurs, des formats ou genre et des réseaux pour réfléchir sur ces dynamiques culturelles dans le cinéma africain récent. Ainsi, la catégorie des acteurs permet de saisir les dynamiques dans la perspective de l'action, de l'individu ou d'un groupe qui entreprend des activités, qui crée des réseaux et de nouveaux formats – permettant à leur tour aux groupes ou individuels de s'inscrire dans de nouvelles dynamiques (ou bien de les initier).

Vers une exploration de nouvelles dynamiques dans les cinémas africains – contexte de recherche

Dans le domaine des cinémas d'Afrique, il semblait exister des frontières nettes entre un cinéma commercial, représenté surtout par les productions populaires de Nollywood au Nigéria, et un cinéma d'auteur, associé principalement aux réalisateurs francophones. Cependant, des études récentes mettent de plus en plus en question ces oppositions binaires et rigides et défient les rapports hiérarchiques et jugements de valeur qui en découlent. Ainsi, Olivier Barlet¹ a constaté une crise du cinéma subsaharien qui se manifesterait, par exemple, par l'absence des cinéastes de l'Afrique subsaharienne au festival de Cannes en 2012, comme l'a remarqué la revue *Africultures*² en 2012. En même temps, on pouvait observer une présence plus importante du film maghrébin. Déjà quelques mois plus tôt, lors du FESPACO en février et mars 2011, les échanges ont eu lieu sous l'impression d'une crise de la production et de la distribution ainsi que de difficultés de positionner le cinéma subsaharien sur le marché mondial et les répercussions sur la production dans

¹ Cf. Olivier Barlet : *Les cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques*, Paris, L'Harmattan, 2012.

² No. 87 / 2012.

la région. Face à ces débats, des revendications pour un renouveau du cinéma africain ont fait surface.

En parallèle avec cette dynamique, le phénomène Nollywood a également été l'objet d'une révision plus nuancée par la recherche spécialisée. Ainsi, l'ouvrage *Global Nollywood. The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*³ revise de manière critique le succès des films Nollywood dans un contexte globalisé, notamment à cause de leur esthétique proche des productions de studio américaines, et contribue ainsi à une approche plus diversifiée du phénomène Nollywood.⁴ Aussi Ken Harrow, dans *Trash. African Cinema from Below* (2013), s'engage à dépasser les modèles binaires distinguant, par exemple, entre un cinéma à vocation artistique et un cinéma populaire. En se référant à Bataille, Stam et Mbembe, il propose d'appliquer une nouvelle grille de lecture pour analyser les films du continent africain « pour redéfinir les pratiques cinématographiques africaines dans toute leur vitalité ».⁵

Pendant, de nouvelles perspectives ne résultent pas seulement d'évolutions récentes, mais aussi de nouvelles approches de l'histoire du cinéma africain. Tandis que les approches traditionnelles mettent souvent en avant les appartenances nationales ou encore les affiliations selon les politiques culturelles (en Afrique ou en Europe), des ré-évaluations des œuvres des années 1960 et 1970 permettent d'aller au-delà de ces catégorisations et confirment une très grande diversité esthétique et thématique justifiant de parler déjà à cette époque-là des cinémas africains (au pluriel), comme l'a montré Sada Niang.⁶ Dans la même perspective, un élargissement du corpus, entre autres, grâce au numérique et l'accessibilité aux archives, permet de nourrir le débat sur l'histoire et l'esthétique du cinéma en Afrique et de changer notre regard sur ces films, comme Lizelle Bishoff et David Murphy l'ont montré.⁷

Ces élargissements des perspectives n'inspirent pas seulement de nouvelles façons d'approcher l'histoire du film africain, mais s'avèrent aussi stimulants pour une réflexion sur l'avenir. Ainsi, Foluke Ogunleye pose cette question

³ Cf. Matthias Krings / Onookome Okome (éds.) : *Global Nollywood. The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*, Indiana University Press, Bloomington, 2013.

⁴ Cf. les contributions de Matthias De Groof, Didi Cheeka, Aderinsola Ajao et Justin Ouoro dans ce volume.

⁵ « [...] to redefine African cinematic practices in all their vitality. » (Ken Harrow : *Trash. African Cinema from Below* Indiana University Press, Bloomington, 2013, p. 282.)

⁶ Cf. Sada Niang : *Nationalist African Cinema : legacy and transformations*, Lanham, Lexington Books, 2014.

⁷ Cf. Lizell Bischoff / David Murphy (éds.) : *Africa's Lost Classics. New Histories of African Cinema*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2014.

dans l'ouvrage *African Film: Looking Back and Looking Forward* qu'elle a dirigé en 2014. En Janvier 2013, le colloque international « L'archéologie du futur : cinémas africains et imaginaire », organisé à l'Université de Bayreuth (Allemagne), a déjà consacré un espace à la réflexion sur de nouvelles tendances dans la création cinématographique en Afrique, tout en focalisant la question du temps, notamment des regards portés sur le passé et sur l'avenir, qui contribuent à la construction de l'histoire.⁸

Les positionnements et débats esquissés ci-dessus confirment de manière exemplaire que des catégorisations essentialistes des films africains se sont avérées de plus en plus comme peu adéquates pour rendre compte de la grande diversité du cinéma sur le continent et dans la diaspora. Anjali Prabhu propose, dans *Contemporary Cinema of Africa and the Diaspora* (2014), le concept d'« Africa Watch » comme alternative. Elle y comprend de « regarder des films africains à travers des perspectives africanisées de tous les positions et lieux ».⁹

Le cinéma devient ainsi initiateur d'un dialogue interculturel qui invite-rait un public assez hétérogène, sur tous les continents, à s'imaginer uni dans la pensée et dans l'action.¹⁰ Elle intègre, dans son analyse, ainsi un spectateur implicite (pour reprendre la notion de lecteur implicite de Wolfgang Iser) qui se voit inclus dans les histoires et les milieux de vie africains. Ainsi, elle refuse les catégorisations nationales, sociales, ethniques, ou autres, pour dépasser les oppositions binaires et associer des films de manière très productives dans un processus de comparaison. L'approche de Prabhu part donc des narrations filmiques et de leurs perspectives implicites pour aborder le cinéma africain et peut ainsi être associé à celle de Harrow.

Dans cet ouvrage, nous nous proposons de prendre ces approches récentes comme point de départ pour les compléter par la discussion du rôle des acteurs et des réseaux avec leur influence sur les procédés narratifs et esthétiques dans les (re-)configurations dynamiques du cinéma africain.

⁸ Cf. la publication des actes du colloque : Ute Fendler / Aminata Mbaye (éds.) : *Archeology of the Future: African cinema and imaginary*, München, AVM, 2018.

⁹ « watching African films through Africanized perspectives from all locations » (Anjali Prabhu : *Contemporary Cinema of Africa and the Diaspora*, Wiley Blackwell, Chichester, 2014, p. 27).

¹⁰ « [I]t challenges its most unlikely spectators in Africa, Europe, America, or Asia to imagine and enter into a collectivity through thought and action » (*ibid.*).

Les contributions

Les contributions rassemblées dans cet ouvrage poursuivent ces réflexions sur les interconnexions entre le cinéma africain et d'autres domaines avec les processus de dynamiques culturels qui en découlent. Les textes sont le résultat des échanges lors d'un colloque international organisé à l'Université de la Sarre (Allemagne) en novembre 2015 à l'occasion de la 15^e édition des Journées du cinéma africain de Sarrebruck qui invitent chaque année au dialogue entre cinéastes, experts universitaires et public. Tandis que ce festival permet au public d'explorer les tendances actuelles du 7^e art sur le continent africain et d'échanger avec réalisateurs et acteurs, les textes de spécialistes africains et européens s'inspirent des approches académiques récentes esquissées ci-dessus. Ils se proposent d'analyser les dynamiques culturelles qui traversent le cinéma africain du 21^e siècle à partir de cinéastes et leurs œuvres particulières ou bien de genres et formats filmiques ainsi que de structures et réseaux de production, de distribution et de consommation des cinématographies africaines. Les différentes contributions couvrent des thématiques, mais aussi des régions variées permettant ainsi de révéler, dans une perspective comparatiste, des tendances actuelles dans les différentes cultures cinématographiques.

Les textes qui comprennent des articles scientifiques longs ainsi que quelques réflexions plus courtes sous forme d'essai, sont organisés en trois parties principales qui analysent la question des dynamiques culturelles suivant les perspectives des acteur-agents individuels, des formats et genres cinématographiques ainsi que des réseaux de production et de distribution : 1. *Les cinéastes, agents de dynamiques culturelles* ; 2. *Dynamiques esthétiques et formats/genres* ; 3. *Nollywood, Kanywood, Ouagawood, à suivre... ?*

La première partie centre la réflexion sur le rôle de *cinéastes* individuels comme *agents dans les dynamiques culturelles* qui traversent le cinéma d'Afrique. Les deux premières contributions sont consacrées au Camerounais Jean-Pierre Békolo qui, par ses films ainsi que par ses interventions publiques, est peut-être le réalisateur du cinéma subsaharien francophone contemporain qui représente le plus les dynamiques culturelles qui le caractérisent. Ainsi, Matthias De Groof (Anvers, Belgique) propose une lecture de son œuvre qui le relie, dans une perspective diachronique, aux pionniers Ousmane Sembène et Djibril Diop Mambéty, mais aussi à Nollywood, oscillant ainsi entre cinéma intellectuel engagé et film de masse populaire. Natalie Patterer (Bayreuth, Allemagne) poursuit cette orientation pour montrer dans son analyse du film *Le Président* (2013) la recherche d'une esthétique populaire par le cinéaste. Pour le cinéma maghrébin, le réalisateur marocain Hicham Lasri fait figure d'innovateur esthétique, notamment depuis son *C'est eux les chiens*

de 2013, analysé par Ahmed Ismaïli (Meknès, Maroc), qui illumine les manifestations du ‘printemps arabe’ au Maroc en 2011 dans une mise en scène esthétique et formelle convaincante.

Les dynamiques culturelles qui marquent la production cinématographique actuelle se manifestent également à travers les *genres* ou *formats* spécifiques et des *formes esthétiques* émergentes analysés par les textes de la deuxième partie. Tout comme Hicham Lasri qui s’est inspiré d’une esthétique télévisuelle et mobile du « direct », le réalisateur Kamal Kamal est un cas exemplaire pour ces processus à l’œuvre dans les films marocains. Mais, comme le montre la contribution de Jaouad Serghini (Oujda, Maroc), Kamal Kamal ne choisit pas l’irritation du jeu intermédiatique, mais plutôt une esthétique de l’universel pour son cinéma. La contribution de Sylvère Mbondobari (Saarbrücken / Libreville, Gabon) aborde le cas de *Timbuktu* d’Abderrahmane Sissako qui remporta le César du meilleur film en 2015, pour discuter les enjeux esthétiques liés aux territoires et identités ainsi que les implications politiques qui en découlent. Louis Ndong (Dakar, Senegal) propose un croisement des perspectives interculturelle et intermédiatique à partir du film sénégalais *Bul déconné* (Massaer Dieng / Marc Picavez, 2005), qui aborde les thèmes du voyage et de la migration tout en s’inscrivant, avec une esthétique spécifique, dans la réalité quotidienne sénégalaise. Ce souci d’ancrage d’un film dans un espace culturel africain fait également partie du texte proposé par Raoul Ngouna Lendira (Libreville, Gabon) qui analyse à partir d’un corpus de productions gabonaises récentes comment le mysticisme, surtout à l’exemple du fétichisme et de la sorcellerie, est reflété dans le cinéma gabonais populaire qui s’inspire ainsi à la fois des dynamiques transculturelles, notamment de Nollywood, et des cultures locales. Le dernier texte de cette partie ouvre le champ vers l’espace caraïbe et américain. Doris Posch (New York, USA/Vienna, Austria) montre comment la culture cinématographique émergente en Haïti après la césure du désastreux tremblement de terre en 2010 a engendré de nouvelles dynamiques culturelles, notamment suite à la mise en place de structures de financement internationales et la formation d’une nouvelle génération de cinéastes.

Nollywood, Kanywood, Ouagawood, à suivre... ? – la troisième partie de cet ouvrage est consacrée aux grands centres de production cinématographique (populaire) en Afrique subsaharienne. Le premier texte, un court essai du journaliste et critique nigérian Didi Cheeka (Lagos, Nigeria), propose une réflexion sur la construction du concept « Nollywood » par un discours académique occidental, notamment en faisant référence à l’orientalisme analysé par Edward Saïd, et ses conséquences pour les cinématographies du continent. Cette réflexion est suivie par la contribution d’Aderinsola Ajao (Lagos, Nigeria)

qui montre à partir du genre émergent des films de zombies comment un « New Nollywood » est en train de s'établir avec des narrations plus nuancées et des caractères bien développés qui vont au-delà des productions commerciales associées généralement à Nollywood. Le texte de Yusuf Baba Gar (Berlin, Germany) contribue également à une diversification d'une idée monolithique du cinéma nigérian comme Nollywood : Il analyse l'émergence d'une culture cinématographique en langue haoussa, Kanywood, à partir du nord du Nigéria et le rôle de ces films pour les identités culturelles. Justin Ouoro (Ouagadougou, Burkina Faso) étudie, finalement, la nouvelle dynamique du cinéma burkinabè à travers les concepts de Ouagawood et de Foliewood, notamment à partir des publics et leurs usages.

Le dernier texte de cet ouvrage sert à la fois d'*épilogue* et de *prologue* pour ces réflexions sur les dynamiques culturelles dans le cinéma africain au XXI^e siècle : Léthicia Ngou (Tours, France) attire notre regard sur les enjeux de garder la mémoire cinématographique en Afrique. A l'exemple de la Cinémathèque Africaine de Ouagadougou, créée en 1989, elle rappelle que ce patrimoine filmique est en danger de disparition si l'on ne prend pas des mesures financières et technologiques pour le sauver – condition *sine qua non* pour toute étude académique sur le cinéma africain, mais aussi pour la formation des cinéastes sur le continent et la diffusion de ce riche patrimoine.

Nous tenons à remercier tout d'abord les auteurs des contributions à ce volume pour leur collaboration, mais aussi pour les échanges riches et fructueux lors du colloque international à Sarrebruck en Allemagne qui était à l'origine de ce livre. La fondation Thyssen a généreusement soutenu ce colloque et ainsi rendu possible ce dialogue africain-européen. L'équipe du Pôle France de l'Université de la Sarre qui était co-organisateur, a assuré un déroulement impeccable de la rencontre. Un grand merci, finalement, à nos collaborateurs pour leur précieux aide dans la préparation du manuscrit.

Bayreuth / Saarbrücken, décembre 2017

I. Les cinéastes, agents de dynamiques culturelles

I. Filmmakers as Agents of Cultural Dynamics

MATTHIAS DE GROOF
Antwerp, Belgium

How Bekolo's Oeuvre Dynamizes African Cinema. Nollywood, Sembène and Mambety

Résumé

Le réalisateur camerounais Jean-Pierre Békolo est un cas exemplaire pour analyser les dynamiques culturelles du cinéma africain depuis le tournant du siècle parce qu'il réussit à transgresser les catégorisations statiques attribuées au cinéma africain comme le Nollywood populaire ou encore le film d'auteur francophone. Ses films puisent dans les deux 'écoles' tout en les tournant au ridicule. Békolo invente de nouvelles esthétiques, styles et modes narratifs. De plus, son 'Afrique' n'est pas limitée aux frontières du continent. Il importe, réadapte et réinvente des influences de ses deux vies diasporiques : l'héritage européen avec lequel il est en dialogue permanent ainsi que les aspirations afro-futuristes provenant des Etats-Unis.

A lot of people still have a hard time with contemporary African art generally. My approach to films, therefore, includes the understanding that it is classified that way, too. So, each time I make a film, I try to find a way to make it address that classification.¹

When Djibril Diop Mambety accomplished *Touki Bouki* in 1975, he was the hope of African cinema. With *Hyènes* in 1992, he was the father of African cinema. "Africa", says the Cameroonian filmmaker Jean-Pierre Bekolo, "is always young or very old, but never in between."² By these words, Bekolo points to Western categories of an imaginary Africa where everyone is young or old. "An African filmmaker", as the voice-over in *Aristotle's Plot* (1996) goes, "*est toujours un jeune cinéaste prometteur, jusqu'à ce qu'il atteigne l'âge de quatre-vingt ans. Puis il devient ancêtre, le père, le sage...*" ("An African filmmaker is always a promising young director until he reaches the age of eighty years old. Then he becomes ancestor, the father, the wise...").

¹ Jean-Pierre Bekolo in Jude G. Akudinobi: "African Cinema and the Question of Meaning: an interview with Jean-Pierre Bekolo", in: *Third Text*, 48, 1999, 71-80, 73.

² *Ibid.*, 78.

Bekolo himself is neither young, nor old. His cinematic purpose consists to a certain extent in countering applications of Western categories on Africa. Could he be categorized by integrating him into a movement, a school or a trend? Nollywood, Sembène Ousmane and Djibil Diop Mambety will guide us.

Through his aesthetic alliance with the Nigerian video industry referred to as Nollywood in *Les Saignantes* (2005), Bekolo puts himself in a controversial position. His skepticism towards the 'auteur genre' (understood as elite cinema) that was (until recently) most represented in the biennial Pan-African Film Festival in Ouagadougou (FESPACO) and his penchant for the popular genre, first manifested itself clearly with *Quartier Mozart*. This film from 1992 coincides with the moment Nollywood first appeared on the scene in 1992 with Kenneth Nnuebe's *Living in Bondage*. Already one important Nollywood characteristic featured in his work, namely being steeped in the material experiences of the audience.

In *Aristotle's Plot*, which is made before the expansion of Nollywood outside of Nigeria, Bekolo depicts all the problems African cinema has to deal with and which Nollywood partially managed to resolve. Moreover, with *Aristotle's Plot*, Bekolo emancipates himself from the mission of cultural nationalism, which informed filmmakers following the wave of African independences (July 1987). At times, he mocks the figure of the filmmaker 'Cinéaste' who takes the vocation of decolonization of the screen so serious that it occurs at the price of being alienated from his audiences. It is not by social realism or via a 'return to the sources' but through popular cinematic codes that Bekolo obtains a political stratification in his work.

In sum, Bekolo adopts in his work the 'popular genre', breaks with celluloid tradition in his last films and borrows elements from Nollywood, a video industry in Nigeria whose evolution and explosion is closely related to the one in Cameroon.³

The popular form of Nollywood is less able to oppose explicitly to a certain hegemony, but it nevertheless contains tactics which are more flexible and variable.⁴ These tactics are central to the thematics and aesthetics in

³ Bole Butake: "Cinema, CRTV, and the Cable Television Syndrome in Cameroon", in: Alexie Tcheuyap (ed.): *Cinema and Social Discourse in Cameroon*, Bayreuth, Bayreuth African Studies, 2005, 38-61, 55.

⁴ Jean-François Bayart: *L'Etat en Afrique: la politique du ventre, Espace du politique*, Paris, Fayard, 1989, 208.

Bekolo's films. "The culture of militancy is not visible", says Jonathan Haynes, "[...] but it turns out to be adjacent to it and perhaps latent within it."⁵

For Bekolo, the popular genre – which is distinct from the commercial genre – “*est né par un souci de ne pas perdre cette connexion au public*” (“is born from a concern not to lose this connection with the public”).⁶ “*Il est important que nous commençons à penser un peu à nous, à nos peuples, à nos sociétés, quand nous faisons le cinéma*” (“It is important that we begin to think a little about ourselves, our peoples, our societies, when we film.”).⁷ “In Cameroon, the public liked *Quartier Mozart* because, amongst other things, the characters talked exactly like them.”⁸ In an interview with Akudinobi, Bekolo tells us he has been inspired by “the inhabitants” energy and modes of self-expression. About *Les Saignantes* Bekolo tells us that “*sa forme se veut en contact avec une certaine jeunesse africaine qui rejette sa propre image, son propre cinéma, à raison*” (“its form is intended to get in touch with an African youth that rightly rejects its own image and its own cinema”).⁹ This problem informs a lot *Aristotle's Plot* in which Bekolo raises the problem of alienation of the African filmmaker from his audience. While *Aristotle's Plot* is still linked to Western networks (it is a commissioned film), *Les Saignantes* binds more explicitly to an African video industry which is consumed rather than dismissed by its audiences and which addresses reality and reflects on today's society.

Nollywood plays the role of what Ngugi wa Thiong'o considers as a crucial aspect of art, that of the mirror that reflects what is in front of it: beauty spots and warts.¹⁰ Ofeimun argues that this function of the mirror fulfills the aim of the Third World cinema: that of a film for the masses.¹¹ Nollywood

⁵ Jonathan Haynes: “African Filmmaking and the Postcolonial Predicament: *Quartier Mozart* and *Aristotle's Plot*”, in: Kenneth W. Harrow (ed.): *African Cinema: Post-colonial and Feminist Readings*, Trenton/N.J., Africa World Press, 1999, 21-44, 30.

⁶ Olivier Barlet: “Etre à la fois africain et contemporain”, in: *Africultures*, 07.08.2005, www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=3944 [04.08.2017].

⁷ Jean-Marie Mollo Olinga: “Un cinéaste pratique. Interview de Jean-Pierre Bekolo Obama”, in: *Africiné*, 19.08.2007, www.africine.org/?menu=art&no=6838 [04.08.2017].

⁸ Akundobi, *art. cit.*, 74.

⁹ Olinga, *art. cit.*

¹⁰ Ngugi wa Thiong'o: *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*, Oxford, Clarendon Press, 1998, 21.

¹¹ Odia Ofeimun: “In Defence of the Films we have Made”, in: *Chimurenga*, 8, 2005, 44-54, 53, 61.

developed outside of the financial structures of traditional African cinema.¹² It is market driven and remains relatively autonomous. It has no need to “talk back to the West” and “addresses the concerns, hopes and fears held by a large portion of the population living in the precarious reality of contemporary African society.”¹³ Its connection to the lived experiences of many people, its confrontation with urban myths of violence, the supernatural, unexplained disappearances and its recognition of the effects of religious worship on the psyche of the country, reflect according to Francis Harding the concerns of African audiences.¹⁴

The ritual power of the *Mevungu* that guides the protagonists of *Les Saignantes* for instance, echoes with the ills of the Cameroonian society today, says Olivier Barlet.¹⁵ Bekolo calls indeed upon occult phenomena in order to reflect upon the excesses of violence and wealth as well as on sexual, social and moral transgressions to which the viewers are confronted on a daily basis.¹⁶ In order to have this societal resonance, *Les Saignantes* also draws on the Nollywood genre by borrowing from Nollywood its “aesthetics of outrage”, “where the narrative is organized around a series of extravagant shocks designed to outrage the viewer.”¹⁷ In doing so, *Les Saignantes* transgresses religious and social norms.¹⁸ The *dance macabre* at the outset of the film sets already the pace for a film containing sex, death, mutilation, supernatural forces, corrupt politicians... Such as Nollywood films which aim at bodily stimulation,¹⁹ *Les Saignantes* is sexually provocative and graphically gruesome.²⁰ Its use of a mixture of genres is also a characteristic of Nollywood films.

From the narrative point of view too, *Les Saignantes* is close to the ‘fabu’, a terminology used by Francis Harding to describe the conventions

¹² Jamie Berthe: *Making Sense of Jean-Pierre Bekolo's Les Saignantes: Where an Artist's Imagination, Nollywood, and Mbembian Social Theory Collide*, NYU dissertation, New York, New York University, 2008, 4.

¹³ Chukwuma Okoye, “Looking at ourselves in our Mirror: agency, counter-discourse, and the Nigerian video film”, in: *Film international*, no. 5, 4/2007, 10-19, quoted in Berthe, *ibid*.

¹⁴ Francis Harding: “Appearing Fabu-lous: from tender romance to horrifying sex”, in: *Film international*, 5, 4, 2007, 71-76.

¹⁵ Barlet, *op. cit*.

¹⁶ Berthe, *op. cit.*, 10.

¹⁷ Brian Larkin: *Signal and Noise. Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*, Durham and London, Duke University Press, 2008, 172.

¹⁸ *Ibid.*, 184.

¹⁹ *Ibid.*, 187.

²⁰ Berthe, *op. cit.*, 9.

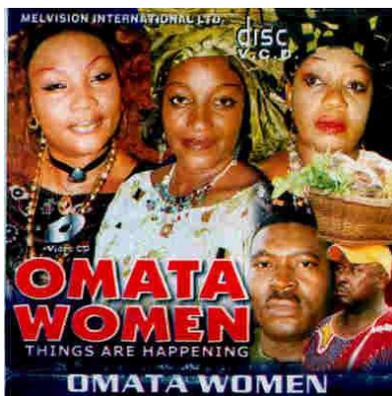
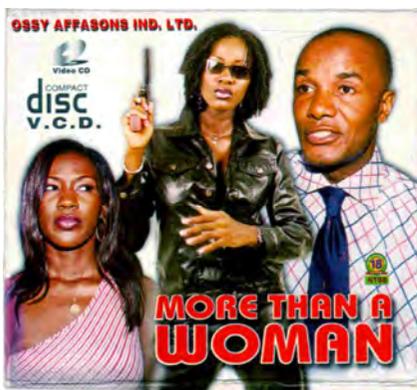
and particularities of Nollywood films.²¹ It refers to oral stories that enter the popular imagination and become factual in the popular media. These narratives aim at one mystery in particular: a poor person who becomes rich by means that are unperceivable.²² Jamie Berthe analyzed the links between the narrative elements of the fabu and *Les Saignantes*. I summarize three examples. The frustration of poverty or unfulfilled sexual desire at the beginning of the fabu corresponds with Majolie's sexual frustration, which is due to the death of the Secretary General whose money she needed. The pact with a diabolic supernatural power, which constitutes the next stage of the fabu, corresponds with the presence of the mevungu. The third phase of the fabu, which is the sexual act or murder leading to wealth, is only partially fulfilled by the bloodettes.

Many other similarities can be made between Bekolo's oeuvre and the Nollywood video production phenomenon, particularly concerning *Les Saignantes*. Such as in Nollywood, *Les Saignantes* is not in a native language, its pace is not slow and its aesthetics not minimalistic, which are features often attributed to the auteur genre of FESPACO-films. By choosing Dorylia Carmel (Chouchou), Adèle Ado (Majolie), Emile Aboosolo (Ministre d'Etat) and Essindi Mindja (Essomba) in the cast, the film tends to a star-system that Nollywood borrowed from Hollywood and Bollywood. Women gaining power is also a theme in *Les Saignantes* that is recurrent in Nollywood. As in *Omata Women* (Ndubisi Okoh, 2003) or *More than a Woman* (Tarilla Thompson, 2005), *Les Saignantes* inverts traditional roles of women. But unlike these two Nollywood films, the inversion of the roles does not reinforce traditional conceptions of power relations.²³

²¹ Harding, *art. cit.*, 10; Berthe, *op. cit.*, 14.

²² Harding, *art. cit.*, 10.

²³ *Ukata* (2010), in: Aidan Prinsloo: "Nollywood and the Femme Fatale", in: *Think Africa Press*, www.consultancyafrica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=759:nollywood-and-the-femme-fatale-the-portrayal-of-women-in-nigerian-english-language-films&catid=59:gender-issues-discussion-papers&Itemid=267 [13.11.2011]



V.C.D. covers of *More than a Woman* (Tarilla Thompson, 2005) and *Omata Women* (Ndubisi Okoh, 2003)

The ascent to power by women in *Omata Women* is followed by a descent from power. This descent is not, as is the case in *Les Saignantes*, a sacrifice, but a moralizing punishment. Whereas the ascent to power by Chouchou and Majolie is not straightforwardly represented as immoral, the inversion of gender and power roles and the attempt to reject patriarchal power structures by the *Omata Women* (i.e. a woman becoming lesbian and forcing her husband to ‘perform’ ‘feminine chores’ of cooking and cleaning) is represented as vicious and provokes their irrevocable downfall. Although the female protagonist in *More than a Woman* is a heroine and a femme fatale similar to the bloodettes in *Les Saignantes* provoking the sympathy of the spectator, she ends up punished by the law enforcers, “leaving the audience in no doubt of who is inevitably right.”²⁴ Disseminating patriarchal values is a common trend in Nollywood according to Juliet Highet.²⁵ In this case, Bekolo challenges the patriarchal standards Nollywood reinforces.

Despite similarities with the popular aesthetics of Nollywood, *Les Saignantes* and the other films by Bekolo, have not found their place in the usual Nollywood distribution networks and remain *auteur* films. His affinity with Nollywood remains of the inspirational level and does not exclude a personal and recognizable signature.

Bekolo’s alliance with the popular genre surpasses the critique from the celluloid tradition of African cinema addressed to Nollywood productions,

²⁴ Prinsloo, *art. cit.*

²⁵ *Ibid.*

namely the lack of political commitment and aesthetic poverty. However, Bekolo does not only enter into dialogue with the aesthetics and thematics of Nollywood, but he also exceeds and reinvents its.²⁶ We will try to address these elements of aesthetics and social commitment in the context of Bekolo’s relation to a certain history of African cinemas. Therefore, we change our course and associate Bekolo to the great filmmaker Ousmane Sembène and the famous Djibril Diop Mambety.

With regard to the critique and demise of nationalist discourse in the 1990ies and of the social-realist aesthetics that were used in the first decades of African cinema to image the continent and to craft stories, a more direct call into question of Ousmane Sembène’s body of work appeared. African cinema looked for new strategies to grasp and retain the attention of their audiences which became accustomed to and appreciative of Western entertainment films by deploying the popular and the urban as aesthetic resources. In addition, a shift in African cinema occurs inwardly from a focus on metaphorical dimensions of characters to a more apparent exploration of psychological depths of characters facing destitution and poverty. This aesthetic renewal, most notably by Bekolo, did not disengage itself from social issues. At the same time, Djibril Diop Mambety’s more ‘artistic’ and poetic tradition was brought to the fore. This Senegalese avant-garde filmmaker was of major importance (with *Hyènes*, 1992) at a time when filmmakers born in the 1960s, such as Bekolo, emerged.

	Sembène	Mambety	Bekolo
1963	<i>Borrom Sarret</i>		
1964	<i>Niayé</i>		
1965	<i>La Noire de...</i>		
1968	<i>Mandabi</i>	<i>Contras'City</i>	
1970		<i>Badou Boy</i>	
1971	<i>Emitai</i>		
1973		<i>Touki Bouki</i>	
1975	<i>Xala</i>		
1977	<i>Ceddo</i>		
1988	<i>Camp de Thiaroye</i>		
1989		<i>Parlons Grand-Mère</i>	

²⁶ Berthe, *op. cit.*, 8-10.

	Sembène	Mambety	Bekolo
1992	<i>Guelwaar</i>	<i>Hyènes</i>	<i>Quartier Mozart</i>
1994		<i>Le Franc</i>	
1996			<i>Le Complot d'Aristote</i> <i>La grammaire de Grand-Mère</i>
1999	<i>Faat Kiné</i>	<i>La petite vendeuse de Soleil</i>	
2004	<i>Moolaadé</i>		
2005			<i>Les Saignantes</i>
2007			<i>Une Africaine dans l'espace</i>

Table 1: comparing chronologies of Bekolo's, Sembène's and Mambety's filmmaking practices

On multiple occasions, Bekolo claimed his affiliation with Djibril Diop Mambety. His affinity and alignment with Djibril Diop Mambety resulted firstly in the film *La grammaire de Grand-Mère* (*Grandma's Grammar*), a film which he made on and with Mambety in South-Africa. Secondly, Bekolo thanks Djibril Diop Mambety in the end credits for his "presence" in *Le Complot d'Aristote*. In this film, Bekolo puts an ox's skull at the entrance of the cinema "New Africa", which is a reference to Mambety's *Touki Bouki*. Thirdly, Bekolo dedicates him *Les Saignantes*. Moreover, Bekolo is heavily influenced by Mambety's concept of film grammar. He recognises his own practice as a filmmaker in Mambety's concept of cinema. And finally, the importance Bekolo attaches to the night and the obscure in relation to the ability of reinvention and creation recalls Mambety's method: "*Si on veut voir, il faut fermer les yeux, c'est comme ça que je fais mes films*", he says.²⁷

²⁷ Giuseppe Gariazzo: "Djibril et sa poétique: Il faut fermer les yeux pour pouvoir vraiment voir", in: *Écrans d'Afrique*, 24, 1998, 50-55.



Still from *Complot d'Aristote*, (1996, directed by Jean-Pierre Bekolo, © JBA), depicting an ox's skull at the entrance of the cinema "New Africa", referencing Mambety's *Touki Bouki*

Does Bekolo adhere to the historical development of criticism, which distanced itself from neo-Marxist discourses that informed theories of Third World Cinema and which oppose to the didactic tradition and social critique of Ousmane Sembène? We will try to nuance this common discourse²⁸ in which Bekolo carries out *la mort du père* in regard to Ousmane Sembène and in which Bekolo is situated in the same vein as Djibril Diop Mambety, by showing how the parallel Sembène/Bekolo is not so incongruous despite their extreme positioning at the far ends of one another in the field of African cinema and by showing some of the discrepancies in the kinship of Bekolo with Djibril Diop Mambety. Bekolo takes an ambivalent position with regard to social criticism and political dissent, which characterizes the committed cinema of Sembène Ousmane. On the one hand, Bekolo believes that this kind of cinema basically recycles the idea of a chaotic, unstable, desperate and dependent Africa. "In these films," he says, "Africa is stuffed with tragedies or always tends toward the negative."²⁹ Sembène "was an Aristotelian disciple", says Bekolo, "who was from a generation that wanted to speak French better than the French. In some ways, he was quite conservative and content to be, though he was politicised in his views. His voice was actually rather absent from his films. He was a model African filmmaker, but you have to wonder

²⁸ Cf. Olinga, *art. cit.*

²⁹ Bekolo in Akudinobi, *art. cit.*, 77.

what his struggle was.”³⁰ Bekolo opposes this pioneering trend in African cinema by translating his pride to be African in his way of filming: It integrates comedy, satire and humor in his stories. “I lived in a univers”, he says, “which I believe is quite funny” (“*J’ai vécu dans un univers qui, selon moi, est assez drôle*”).³¹ The pursuit of beauty is a thematic choice for Bekolo: “it was necessary for the bloodettes to be beautiful, otherwise we would make a social film”, says Bekolo (“*il fallait que les saignantes soient belles, sinon on allait faire un film social*”).³² Bekolo does not tell dramatic events of the past but projects his narratives into a future; he does not confine Africa into a pessimistic image but makes Majolie, the protagonist in *Les Saignantes*, to dance in front of a huge map of Africa. In doing so, Bekolo wants to “counterbalance some ideas that prevail sometimes on what is called ‘African cinema’” (“*lever certaines idées reçues qui règnent parfois sur ce qu’on appelle le ‘cinéma africain’*”).³³ Bekolo’s oeuvre therefore definitely constitutes a counterweight to a cinema which, in Mamadou Diouf’s words, “*révèle une société en détresse, sans repères, dérivant sur une mer houleuse [...] l’esthétique du désespoir et de l’absence de finalité, une géographie sans horizon*” (“shows a society in distress, without a course, drifting off in restless seas [...] the aesthetics of despair and the absence of purposiveness, a geography without horizon [...]”)³⁴ which also characterizes *Le Franc* and *Hyènes* by Dibril Diop Mambety. Although Bekolo adheres to Djibril Diop Mambety’s visualization of a society going off the rails, especially in *Les Saignantes*, he would not subscribe to the representation of the final collapse of a society, but would rather endeavor after the possibility of a rupture, which can be found more so in Sembène’s work.

However, on the other hand, and in relation to Sembène, it seems that Bekolo did not really commit a parricide. First, Bekolo seizes “didacticism”. He notes that half of Africa’s population is under 15 years. At that age, you are supposed to go to school. “If we have to make cinema on this continent”, Bekolo says, “it is a cinema which should enable for instance the acquisition

³⁰ Theresa Smith: “Searching for a Celluloid Identity”, in: *Daily News*, 22.05.2008, <https://www.highbeam.com/doc/1G1-179270566.html> [04.08.2017].

³¹ Bekolo in Bernard Verschuere / Clément Tapsoba / Cheik Kolla Maïga: “La parole à Jean-Pierre Bekolo. ‘Il ne faut pas réduire la vision d’un peuple à la réalité’”, in: *Ecrans d’Afrique*, 2, 1992, 14-17.

³² Barlet, *art. cit.*

³³ Verschuere, *art. cit.*

³⁴ Mamadou Diouf: “Histoires et actualités dans CEDDO d’Ousmane Sembene et HYENES de Djibril Diop Mambéty”, in: Sada Niang (ed.): *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, Paris, L’Harmattan, 1996, 15-34, 33f.

of knowledge, a cinema that has to practice solving complex problems through narrative structures" ("*Si nous avons un cinéma à faire sur ce continent, c'est un cinéma qui doit permettre par exemple l'acquisition des connaissances, un cinéma qui doit s'exercer à la résolution de problèmes complexes à travers des structures narratives*").³⁵ This didactic concern is reflected not only in his films, but also in the development of his teaching method called "Author Learning" which he experimented in Black American Colleges. It is a method, which is based not on instruction but on construction: "*exactement comme un monteur de films documentaires [qui amène le spectateur] à constituer lui-même son propre système de connaissances*" ("precisely as an editor of documentaries [who brings the viewer] to establish himself his own system of knowledge").³⁶ Bekolo appears to be continuing Sembène's tradition of (committed) cinema as an "evening school" more so than the Tsotsis 'gangster university' in *Aristotle's Plot* since Bekolo says there is no difference between film and public service: "*Il s'agit dans les deux cas d'éducation. Les instruments sont là, l'intérêt est là... il nous suffit de créer une méthode d'apprentissage afin de pouvoir utiliser ce qu'est aujourd'hui le médium le plus immédiat et le plus accessible*" ("I don't see a difference between film and public service", he says. "It's all about education. The tools are there, the interest is there, we just need to create a method of acquiring knowledge that uses what is today the most immediately accessible medium").³⁷

Second, Bekolo's political commitment, even in its latent forms, is embedded in a cinematographic tradition of which Ousmane Sembène was the precursor. Bekolo defines cinema as a radiological snapshot, as a scanner whose function of showing allows making a correct diagnosis.³⁸ "*Notre métier [de cinéaste] est avant tout un métier de celui qui montre, afin que les gens puissent voir*" ("Our job [as a filmmaker] is above all a matter of showing so that people can see").³⁹ While Sembène shows the misdeeds of colonialism in his earlier films, he turns his camera during the sixties and seventies towards local African elites to expose their mismanagements.⁴⁰ Bekolo

³⁵ Bekolo in Olinga, *art. cit.*, 8.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ PRWEB: "Historical Black College Partners with Internationally Acclaimed African Filmmaker Jean-Pierre Bekolo", 05.12.2005, http://bekolocourses.blogspot.com/2005/12/historical-black-college-p_113434367509307499.html [04.08.2017].

³⁸ Olinga, *art. cit.*, 8.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Kenneth W Harrow (ed.): *African Cinema: Post-colonial and Feminist Readings*. Trenton/N.J., Africa World Press, 1999, xiv.

continues this evolution of the rhetoric of struggle that Sembène went through, by observing internal political affairs and by subscribing to the modernist discourse of progress.

He makes what one might call ‘cautionary cinema’, a cinema that wants to sound the alarm.⁴¹ Bekolo believes, with Sembène and unlike Djibril Diop Mambety, in the possibility of a rupture.⁴² The denunciation in *Les Saignantes* of those in power is not only descriptive. “*L’idée était d’imaginer l’alternative*” (“The idea was to imagine the alternative”).⁴³ “*Il ne faut pas réduire la vision d’un peuple à sa réalité. C’est parfois la tendance des films africains réalisés jusqu’ici*” (“You can’t reduce the vision of a people to its reality. It is sometimes the tendency of African films made so far”).⁴⁴ “*En tant que cinéastes, nous sommes des marchands de rêves*” (“As filmmakers we sell dreams”).⁴⁵ The voice over in the last scene of *Les Saignantes* informs the audience: “We were living in 2025 [...] there was no place for despair. We had to move on, that’s all. The country could not continue like that without a future. It had to change.” (“*Il fallait s’en sortir. Le pays ne pouvait pas rester comme ça sans avenir. Il fallait que ça change.*”) The last image is an intertext saying: “how can you watch a film like this and do nothing after?” (“*Comment regarder un film comme ça et ne rien faire par la suite?*”) Bekolo does not only reject the ills of society by representing them, but wants them see transformed. This is why Bekolo is convinced that he makes political cinema.

L’imaginaire est au cœur de la capacité à se régénérer, à surmonter tous les obstacles. C’est [...] l’imaginaire qui va nous sauver, ce ne sont pas les prêts de la Banque Mondiale. [...] Le cinéma constitue une espèce de refuge virtuel où je peux m’amuser à refaire le monde, l’Afrique, le Cameroun comme il me plaît.

(The imaginary is at the heart of the ability to regenerate, to overcome all obstacles. It is [...] the imaginary that will save us, it won’t be the loans from the World Bank. [...] cinema provides a kind of virtual sanctuary where I can have fun remaking the world, Africa, Cameroon as I please.)⁴⁶

The nocturnal aspect in *Les Saignantes* foreshadows the possibility of a ‘rupture’. The film evokes the metaphor of the tunnel in which Africa is located

⁴¹ Olinga, *art. cit.*

⁴² Diouf, *art. cit.*, 33.

⁴³ Barlet, *art. cit.*

⁴⁴ Verschuere, *art. cit.*

⁴⁵ Olinga, *art. cit.*

⁴⁶ *Ibid.*

and which has light at its end (indeed like the end of *La petite vendeuse de Soleil* by Mambety). The bloodettes want to escape hell.⁴⁷ There will be dawn. Whereas things go from bad to worse in the unfolding of the story, the bloodettes hope to control the situation. This will ultimately be the case at the funeral itself. In addition, *Les Saignantes* is organized according to the 'mevungu', a ritual which heals societal ills in order to exorcise the evils.⁴⁸ "When a society is sick, cinema can treat her", says Bekolo ("*Quand une société est malade, c'est son cinéma qui peut la soigner*").⁴⁹ The power which the bloodettes appropriately leads to the "Waasa!", which is the victory exclaimed by women at the end of Ousmane Sembène's *Moolaadé*. "We will win", the bloodettes tell themselves. Moreover, Ousmane Sembène paved the way regarding the theme of woman emancipation. He did not limit his images to oppressed women and girls. With Sembène, Bekolo shares a desire to build and to transform.



Still from *Moolaadé* (2004), directed by Ousmane Sembène, © MTM, depicting the victorious Collé Ardo (Fatoumata Coulibaly)

However, whereas Sembène's allegorical masterpieces expressed first and foremost the concern to liberate audiences, decolonize their minds and fight against alienation, these achievements should be obtained as epiphenomena

⁴⁷ Akin Adesokan: "The Challenges of Aesthetic Populism: An Interview with Jean-Pierre Bekolo", in: *Postcolonial Text*, 4 (1), 2008, 2, <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/771> [04.08.2017].

⁴⁸ Zouhour Harbaoui: "*Les saignantes* de Jean-Pierre Bekolo: changer demain à deux mains", in: *Grioo.com*, 19.12.2006, www.grioo.com/info8719.html [04.08.2017]

⁴⁹ Olinga, *art. cit.*

for Bekolo. Bekolo's primal goal is to give to audiences a genuine cinema experience by a popular and direct cinema in which they can project themselves.

Bekolo nevertheless managed to distance himself from Sembène by his use of aesthetics. The committed cinema of Ousmane Sembène and his contemporaries offered through representational aesthetics a veracity, which resides in the authority of images. "The truthful image or voice that presented social problems, that gave voice to the wretched of the earth, to the oppressed masses, emerged as though by itself, as though without any mediating actions."⁵⁰ Mimetism presents truth as being direct and without intervention of the director or the cinema medium itself.⁵¹ By his aesthetics of fragmented images, discontinuous editing and shattered narrative structure, Bekolo is wary of the self-justifying and falsely 'transparent' rhetoric of truth. By his storytelling, Bekolo distrusts the rhetoric of mimesis "that took its 'prises de conscience' to be self-evident, transparent, while ignoring the implicit self-justification involved."⁵² Referring to the narrative and aesthetics of video clips, Bekolo defies a non-problematic representation of reality by opting for a style that does not allow the spectator to identify unilaterally with characters or with the story. Djibril Diop Mambety, in particular with his film *Touki Bouki*, was the forerunner of a certain idea of aesthetics of African storytelling that resists preconceptions of realism and proceeds in this – admittedly in a different way – the distance of Bekolo's emancipation from the representational style. While Bekolo carries on Sembène's evolution on the thematic level (from the remote to the local, from the external to the internal, from anti-colonialism to challenging African elites), he exceeds the latter on the aesthetic level and shows more affinities with Mambety's choice for urban film, such as *Contras'city* (1968), *Badou Boy* (1970) or *Touki Bouki* (1973) and Mambety's cyclic writing (*Le Franc* 1994).⁵³ To tackle urban phenomena, hybrid experiences, fragmentary and nonlinear stories, Bekolo adopts an aesthetics, which does not rely on the claim to truth by the mere representation of reality.

In sum, says Harrow by referring to Bekolo and to the 'new generation', "[p]ost-engagement cinema is [...] a cinema of negation and of love, as in the family scenarios, the work of the children remembering their parents."⁵⁴ Seven

⁵⁰ Harrow, *op. cit.*, XVI.

⁵¹ Harrow, *ibid.*, xvi; Diouf, *art. cit.*

⁵² Harrow, *op. cit.*, XVI.

⁵³ We can find Sembène's legitimation of his choice not to transgress mimetism in his critiques of the participatory anthropological film practice of Jean Rouch.

⁵⁴ Harrow, *op. cit.*, XVIII.

years later, Roy Armes confirms, also by referring to Bekolo, that “the new generation of francophone African filmmakers has kept largely to the paths opened up by their elders, even though African societies have seen huge transformations in the course of the past forty years.”⁵⁵ This tendency is accompanied by a need to encounter the ways in which African audiences live their lives and manifests itself consequently in its flirt with Nollywood codes. Bekolo crosses both Sembène's and Mambety's path in his way to the popular genre of video. We could borrow Jean-Marie Mollo Olinga's words to qualify him as a filmmaker equipped with contemporary activism as well as an activist of cinema.

⁵⁵ Roy Armes: *African Filmmaking: North and south of the Sahara*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, 155.

For Bekolo's positioning in relation to his contemporaries – the new millennium directors – see his chapter on “The Post-Independence Generation” (chapter 9, 143-157). See also Barlet: “La contradiction du tirailleur dans le cinéma africain”, in: *Africultures*, 25, 2000, <http://africultures.com/la-contradiction-du-tirailleur-dans-le-cinema-africain-1220/> [04.08.2017].

NATALIE PATERER
Bayreuth, Allemagne

Le Président de Jean-Pierre Békolo dans une zone de tension

Summary

The last film of Jean-Pierre Bekolo can be regarded as a denunciation of Cameroonian politics and has therefore stirred reactions that had a severe impact on the country's freedom of expression. My analysis takes into account the political context, the conditions of production and the political engagement of the filmmaker; which all together offer new perspectives. The aesthetics of this docu-fiction is characterized by its multi-focality provoking a change of paradigms by presenting favorably the imagination of a future after the era of the current presidency, as well as the future of cinema in general. The film and its aesthetics enrich the discussion on contradictions and complex relationships between arts and politics. It dialogues with the past, the present and the future in order to open up a new space freed from outdated theoretical discourses. Nevertheless, the film faces censorship and is therefore prevented from reaching out to its public.

Contextualisation

In societies where the structures of power embrace all spheres of life, places of sanity are invisible. In such a totalizing relation of power, making the invisible become visible can only be a subversive and political act: it means taking a challenging position, looking for a position, which is not allowed to exist.¹

Aujourd'hui, les revendications d'un renouveau des systèmes politiques post-coloniaux coexistent parallèlement à côté de celles d'un renouveau du cinéma africain. Il est donc important de considérer les relations étroites qu'entretiennent l'œuvre cinématographique et le discours politique ainsi que le contexte politique. Une telle démarche nécessite également une prise en considération des pratiques esthétiques, ainsi que des structures complexes concernant la

¹ Alain Patrice Nganang : « Deconstructing Authority in Cinema », dans : Alexie Tcheyap : *Cinema and social discourse in Cameroon*, Bayreuth African Studies 69, 2005, 145.

production, distribution et réception qui englobent ces productions culturelles, tel que le cinéma.

L'univers cinématographique s'est enrichi en 2013 d'un film qui a la particularité de faire preuve d'un engagement politique prononcé. Il s'agit de l'avant-dernier film du réalisateur camerounais Jean-Pierre Békolo intitulé *Le Président – comment sait-on qu'il est temps de partir?* (2013). Il reflète un besoin d'agir par rapport à un système politique violent et autocrate, souligné par la citation, ci-dessus, de Patrice Nganang. L'esthétique de cette œuvre se caractérise par une multifocalité. Dans ce cas, l'esthétique représente aussi un appel à un changement de paradigmes, de telle sorte que l'on puisse imaginer un avenir après l'ère du président actuel, et, de même, imaginer un avenir du cinéma africain en général qui, face à une censure à diverses dimensions, est resté détaché de son public cible.

La présente contribution considérera *Le Président – comment sait-on qu'il est temps de partir?* de Jean-Pierre Békolo comme moteur d'un cinéma qui ne se définit pas comme un document de représentation a posteriori, mais en termes de transfiguration. À savoir, un cinéma qui (1) réfléchit à la dimension d'anticipation et (2) détient une dimension *préemptive*.² Qu'est-ce qui justifie cette approche d'anticipation et de préemption ? Le réalisateur s'inscrit dans cette dynamique, ce qu'il explique dans une interview en donnant la définition de ce qu'il revendique par cinéma :

Je ne suis pas d'accord avec le fait que le cinéma arrive toujours après pour nous expliquer ce qu'il aurait dû nous expliquer avant. [...] Comment on voit le cinéma ? Est-ce que c'est un document systématiquement a posteriori ou un document qui pourrait anticiper, accompagner, intervenir ? Il est un peu lâche quelque part le cinéma dans ce sens-là. Donc je me suis dit que ce n'est pas normal, alors que le cinéma a sa fonction déjà dans le développement de l'Afrique, dans disons les mutations, dans les changements potentiels. Je me suis dit : malheureusement il n'occupe pas cette place. Et je me suis dit, non ce serait bien que le cinéma soit à peu près au même niveau de tout ce qui est en train de se produire là-bas, qu'il soit avec les gens, dans leurs interrogations, dans leurs angoisses, dans leurs désirs [...].³

² Terme emprunté à Alain Patrice Nganang : *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine – pour une écriture préemptive*, Paris, Édition Homnisphères, 2007.

³ Interview avec Jean Pierre Békolo (B), menée par Susanne Grümpel (S) et Natalie Patterer (N), Université de Bayreuth dans le cadre du Cinema Africa 2013, Novembre 2013, durée 28:21 min.

C'est le personnage de Paul Biya lui-même, président du Cameroun depuis 1982, qui devient la cible de son film *Le président*. Son intention est claire : dénoncer les dérives politiques et sociales au Cameroun à l'aide de la fiction cinématographique. En vue de cette production, il est cohérent d'examiner les aspects suivants : Comment se manifeste la spécificité conceptuelle dans le film *Le président*, c'est-à-dire à l'aide de quelles pratiques esthétiques Békolo a-t-il construit son œuvre ? En quoi consiste la complexité de cette zone de tension dans laquelle se trouvent les différents acteurs, dans un espace qui est créé par l'affrontement entre art et politique ?

La particularité cinématographique de Jean-Pierre Békolo

Jean-Pierre Békolo est connu pour inventer de nouvelles esthétiques dans chacun de ses films, adaptées au sujet traité dans ces derniers. Il est également considéré comme « *enfant terrible* » de la guilde des cinéastes et comme un des réalisateurs africains les « *plus avant-gardistes* »⁴ de notre époque. *Le Président – comment sait-on qu'il est temps de partir ?* ouvre une discussion sur les futurs possibles de son pays et y fournit deux discours parallèles. D'un côté, son œuvre essaie d'amener les Camerounais à sortir de leur léthargie et à s'imaginer leur propre avenir, et à prendre leurs responsabilités en tant que représentants de la société civile, là où, selon le réalisateur, l'État échoue. De l'autre côté, les films de Békolo s'attaquent aux discours sur le futur du cinéma africain, discours longtemps limités à un certain engagement politique vis-à-vis de l'impérialisme et du néocolonialisme. Un des obstacles à une critique endogène du cinéma africain était qu'elle était dominée par des discours exogènes. Longtemps limité à un regard occidental, on peut constater dans le travail de Békolo, qu'il s'agisse de son engagement comme cinéaste, ou de son combat politique en général,⁵ un deuxième axe de dialogue, celui mené avec la critique du cinéma africain.

Le contenu du film

L'histoire commence avec la disparition du président fictif qui gouverne le pays depuis 42 ans, juste quelques jours avant un rendez-vous électoral important. La disparition de cet homme est attentivement commentée par les

⁴ Doris Hegner / M. Bernd Scherer (éds.) : *Neues afrikanisches Kino – Ästhetik und Politik. Betrachtungen von Manthia Diawara*, Berlin, Prestel Verlag, 2010.

⁵ Jean-Pierre Békolo anime aussi un blog, sur lequel il commente les événements politiques (pas seulement au Cameroun). Il est également présent et actif sur Facebook, pour ne nommer que deux exemples où l'on peut trouver ses contributions.

médias du pays et devient le déclencheur d'une lutte de succession. Cet événement provoque aussi désarroi et inquiétude au sein d'une population qui s'est habituée à la longévité du président, car plusieurs générations n'ont pas connu d'autre chef d'État. En plus, ce film nous plonge dans la pensée d'un homme, épuisé, en fuite devant soi-même, et qui montre énormément de regrets par rapport à sa fonction de chef d'État. Il s'agit ici d'une décomposition de la figure du président comme « *Alpha et Oméga* »⁶ détachée de son peuple, un vieil homme qui, à la fin de sa vie, est devenu très pensif et humain.

Art vs. Politique – Les différents acteurs dans une zone de tension

C'est dans ce sens du dynamisme et de l'interaction qu'entreprend un cinéaste par sa production cinématographique, qu'on peut trouver des réponses possibles par rapport au besoin d'un dialogue entre un film politiquement engagé et son public cible. En ce qui concerne le contexte camerounais, la nécessité de rompre avec des sujets tabous, tels que s'imaginer la fin du règne ou la mort du président, ou bien s'imaginer l'avenir, s'impose depuis longtemps.

Vu sous l'angle de la philosophie, c'est Jacques Rancière et son œuvre *The politics of aesthetics*⁷ qu'on pourrait appliquer à la problématique de notre travail. Le philosophe français est renommé pour sa critique de la théorie et de l'idéologie d'un humanisme bourgeois et pour son engagement contre l'élitisme théorique.⁸ Son œuvre touche plusieurs disciplines académiques et s'inscrit également dans la relation entre histoire et philosophie, philosophie et politique, documentaire et fiction.⁹ Dans *The politics of aesthetics* Rancière mène une profonde réflexion sur la relation complexe entre l'art et la politique et met en exergue le lien existant entre eux et démontre leurs convergences. À travers son œuvre, il se fait porte-parole des personnes exclues des « hiérarchies du savoir ». ¹⁰ Rancière parle d'une division de la communauté en groupes différents, selon des positions sociales et selon leurs fonctions en faveur de la communauté. Une « *aesthetic division* » entre ceux qui participent et ceux qui sont exclus, une « *aesthetic division between the*

⁶ Interview avec Jean-Pierre Békolo (B), menée par Susanne Grümpel (S) et Natalie Patterer (N), Université de Bayreuth dans le cadre du Cinema Africa 2013, Novembre 2013, durée 28:21 min.

⁷ Jacques Rancière : *The politics of aesthetics*, London, Bloomsbury, 2013. Ce livre est traduit du français : Jacques Rancière : *Le partage du sensible – esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000.

⁸ *Ibid.*, 65.

⁹ *Ibid.*, xi.

¹⁰ *Ibid.*, xiii.

visible and the invisible, the audible and the inaudible, the sayable and the unsayable ». ¹¹ Persuadé que le seul sujet possible de la politique devrait être le peuple, Rancière permet un regard particulier sur la relation entre art et politique, qui défie le lecteur en le confrontant avec l'implication de termes comme « *regime of the arts* ». Son approche peut donc servir à concrétiser les différences ainsi que les convergences entre art et politique, pour une compréhension plus approfondie de l'importance de l'esthétique.

Dans notre contexte, il faut aussi mentionner deux autres publications qui se sont montrées très utiles comme base théorique : Premièrement, *Postcolonial artists and global aesthetics* ¹² d'Akin Adesokan, qui parle des critères et des défis d'un populisme esthétique dans l'œuvre de Békolo et deuxièmement, la publication la plus récente, *Trash – African Cinema from below* ¹³ par Kenneth Harrow qui se consacre aux idées de Rancière. Il les met en pratique pour parler du cinéma africain dans sa dimension politique. ¹⁴ En suivant *The regime of aesthetics* de Rancière, où le philosophe développe un concept pour expliquer comment on peut identifier l'art, dans sa singularité, et aller à sa rencontre, Harrow arrive à une réponse équilibrée et enrichissante. L'auteur explique de quelle manière l'art se manifeste d'une manière politique et pourquoi on peut reconnaître qu'une œuvre d'art, comme le cinéma, devrait avoir un caractère politique. Dans ce cadre, l'art n'est pas politique à cause des messages et des sentiments transmis par rapport à l'état du monde (« *because of the messages and sentiments it conveys, conveying the state of the world* » ¹⁵). Et ce n'est pas non plus la manière dont l'art choisit de représenter la structure de la société, des groupes sociaux, leurs conflits ou identités, qui le rend politique (« *because of the manner in which it might choose to represent society's structure, or social groups, their conflicts or identities* » ¹⁶). Harrow approuve l'opinion de Rancière en affirmant que le caractère politique dans une œuvre d'art se manifeste par autre chose :

It is political because of the very distance it takes with respect to those functions, because of the type of space and time that it institutes, and the manner in which it frames this time and peoples this space [...] The specificity of art consists

¹¹ *Ibid.*

¹² Akin Adesokan : *Postcolonial Artists and Global Aesthetics*, Bloomington, African expressive cultures, Indiana University Press, 2011.

¹³ Kenneth Harrow : *Trash – African Cinema from Below*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2013.

¹⁴ *Ibid.*, 30-56.

¹⁵ *Ibid.*, 34.

¹⁶ *Ibid.*

in bringing about a reframing of material and symbolic space. And it is in this way that art bears upon politics.¹⁷

Pour rendre cette complexité de la relation entre l'art et la politique plus concrète et pour la développer de manière plus précise, nous avons besoin d'un outil simplifié pour l'analyse du corpus : d'un concept qui peut expliquer les différentes corrélations entre les divers acteurs dont il est question ici, une boîte à outils qui nous permettra de comprendre comment et à travers quelles pratiques esthétiques se manifeste cet engagement politique dans le film *Le Président*. Par concept de corrélations, nous entendons ce concept qui unit les différents acteurs y entrant en dialogue : Ils sont représentés tout d'abord par la société qui constitue aussi le public visé par l'œuvre d'art et qui se voit libéré d'une influence politique. À ce groupe d'acteurs appartient aussi le cinéaste avec son film politique. Celui-ci agit comme catalyseur des discours sociaux et politiques. Il est influencé par ces discours et vise aussi à avoir un impact réel. Dans l'objectif de surmonter le clivage entre État et société, le cinéaste appelle à la participation, ce qui est le cas avec *Le Président* de Békolo. Néanmoins, le cinéaste doit faire face à une situation difficile en ce qui concerne l'infrastructure cinématographique au Cameroun. Un autre acteur de cette zone de tension est le gouvernement camerounais, avec Paul Biya comme personnalité principale dans l'enquête. Finalement, il faut mentionner la critique de cinéma, ainsi que les discours politiques et sociaux figurant dans les œuvres elles-mêmes. Parfois elles se trouvent dans une situation d'interdépendance, soit d'une manière naturelle, soit d'une manière forcée. Un exemple d'interdépendance naturelle serait la relation entre un film politique et son public, car la texture de son médium est communicative. Il y a donc un lien dialogique naturel entre le cinéma et son public. Si le gouvernement d'un pays, comme celui du Cameroun, décide de censurer un film et d'interrompre par un tel acte le dialogue entre le film et son public, le cinéaste est obligé de trouver, et cela de manière involontaire, un autre moyen pour rendre accessible son film aux publics. Il doit réagir par rapport à l'acte politique, et se trouve ainsi dans une interdépendance forcée. La question de l'impact réel que le cinéma pourrait avoir sur la société ne peut s'expliquer qu'à travers la compréhension de différents acteurs, en prenant en compte leurs intentions très précises, ainsi que leurs corrélations perpétuelles. Dans le cas du Cameroun, de telles relations sont marquées par des conflits, des tensions et des limites.

¹⁷ *Ibid.*

Le concept de corrélations : une méthodologie communicative

The role of the critic – which is a controversial name for me – is to draw the outlines of the kind of common world that the work is producing or a kind of common world of which the work is a product. For me, the role of the critic is to say “this is the world that this work proposes”. It is to try to explain the forms – as well as the possible shifts in the forms – of perception, description and interpretation of a world that are inherent in the work.¹⁸

Pour une méthodologie, qui nous amènera à l’intelligence des pratiques esthétiques du corpus, il est tout d’abord important d’éclairer notre propre approche du sujet. Comme le souligne la citation ci-dessus, le devoir du critique cinématographique est de subordonner sa propre réalité qui est dominée par une vision extérieure, à une ouverture sur un phénomène inconnu : faire mieux comprendre la cinématographie camerounaise dans toute sa complexité. Tout en étant convaincu que le cinéma politique a sa place dans cette société et qu’il peut avoir des effets réels, le critique doit également partager ce sens pour la communauté avec le cinéaste. Sans ce partage, il ne sera pas possible de construire un concept, qui facilitera l’accès à la compréhension d’un langage filmique et d’un dialogue entamé par le cinéaste à travers son film.

Les trois plans principaux

En revenant à Rancière, qui souligne le fait qu’une œuvre d’art est politique parce qu’elle crée un espace matériel et symbolique, nous observons que cet acte politique est engagé, c’est-à-dire que la création d’un tel espace peut faciliter un dialogue. Par contre, il est soumis, surtout dans le contexte politique du Cameroun, à des circonstances complexes. Selon cette conception des corrélations, le cinéaste, étant parfaitement conscient de la complexité des réalités dans son pays, se promène, se déplace et fait évoluer son œuvre dans une zone de tension à trois niveaux. Les trois plans ne se laissent pas facilement séparer les uns des autres.

Le point de départ de cette réflexion peut être n’importe quel film politique : la réalité, c’est-à-dire *la pré-réalité cinématographique*.¹⁹ Cette réalité enferme le cinéaste lui-même, chaque membre de la société du Cameroun et la situation politique à l’origine de la situation dans laquelle se trouve cette

¹⁸ Jacques Rancière : *The politics of aesthetics*, London, Bloomsbury, 2013, 80.

¹⁹ « Pré-réalité cinématographique » est une traduction de l’allemand « vorfilmische Realität » (Eva Hohenberger, 1988) qui est courant dans la discussion autour de l’authenticité du film documentaire et son rapport à la réalité qu’il vise à représenter.

société. Évidemment, un cinéaste n'est pas capable de capturer dans sa totalité cette réalité qu'il partage avec son public, du fait qu'il s'agit de quelque chose d'abstrait et d'un processus soumis à des mutations permanentes. Dans le cas de la société camerounaise, elle se défait progressivement d'une influence politique. En outre, elle est frappée par une liberté d'expression considérablement restreinte. C'est donc le but et la tâche du réalisateur, en tant que critique de telles circonstances, de se détacher de cette réalité pour passer au prochain niveau, la fiction. Il entreprend cette mission tout en étant conscient des conditions préalables de la cinématographie, de l'infrastructure limitée et d'une observation possible de la part des forces gouvernementales.

Ensuite, on peut percevoir la seconde étape à laquelle le cinéaste arrive par la création de son film : Cette *réalité cinématographique* qu'il crée est, contrairement à *la pré-réalité cinématographique*, quelque chose de concret avec un début précis et une fin. Son œuvre fonctionne comme un catalyseur des discours sociaux et politiques pour raconter son histoire. Dans ce plan de l'analyse, on peut impliquer les pratiques esthétiques avec lesquelles le cinéaste vise à provoquer chez le spectateur son identification avec la *pré-réalité cinématographique*. Un exemple d'une telle pratique est le choix du genre avec lequel il fera mieux reconnaître cette réalité au premier plan, ce qui jouera un rôle supérieur dans le cas du film en question. Une autre référence est la représentation des personnages principaux. Dans le cas du film *Le Président*, c'est bien évidemment le personnage du président actuel, Paul Biya.

Finalement, nous devons prendre en compte le troisième plan qui unit le cinéma dans toute sa complexité avec le public – ou *la post-réalité cinématographique* – à travers le critique. Selon le manifeste du *Third cinema*,²⁰ le cinéma politique ne remplit sa fonction que dans cette étape, là où *la réalité cinématographique* est réimportée dans *la pré-réalité cinématographique*. Et c'est par la projection d'un film que le cinéaste redevient un spectateur parmi d'autres appartenant au peuple, duquel il lui fallait se détacher pour réaliser son film. En offrant cette possibilité de participation et de partage, le réalisateur crée ce que le manifeste de Solanas et Getino avait déterminé comme « territoire décolonisé », transformé en événement politique. On y peut donc identifier le point de départ de toute interprétation et d'analyse de l'œuvre cinématographique. De surcroît, ce plan offre une occasion de réfléchir sur les impacts réels que le film de Békolo pourrait avoir. Comment est-ce qu'un tel effet réel de ce film politique peut donc se manifester par rapport à la réalité ?

²⁰ Fernando Solanas / Octavio Getino : *Towards a Third Cinema*, 1969, <http://documentaryisneverneutral.com/words/camagun.html> [02.11.2017].

Il est évident qu'un dialogue, envisagé par le film, ne s'arrête pas après la projection du film. L'aspect temporel joue donc un rôle important parce que l'interaction entre spectateur et cinéaste dans la salle du cinéma lors de la projection du film pourrait néanmoins prendre des délais. Un exemple serait les critiques suivantes, les invitations aux festivals de films, les interviews ou les conférences, qui pourraient, en revanche, ouvrir de nouveaux espaces pour une discussion.

La réalité cinématographique

La séquence clé du film *Le Président* se trouve parmi les neuf premières minutes du film. Elle ne dure que quarante-huit secondes, mais elle devient le marqueur de l'esthétique du film et son leitmotiv. Nous voyons le journaliste Jo Woodou de la chaîne Canal D, un narrateur observateur qui se veut « *com-mando de la vérité* » et qui, en regardant directement dans la caméra, explique aux spectateurs pourquoi le rapport qu'il entretient avec le président est « *un rapport télévisuel, donc hypnotique. Car c'est à travers le petit écran qu'il a rythmé tous les moments de ma vie* ». ²¹ Le journaliste fait aussi savoir pourquoi cette disparition de ce président omniprésent est un tournant important dans sa vie et celle de toute une génération. ²²

À l'arrière-plan de cet écran, nous voyons en plongée des enfants sauter, crier et faire signe de joie à une caméra subjective. Ces images passent au ralenti, indiquant que ce qui se trouve derrière la caméra a une importance mélodramatique. Après quelques secondes, un deuxième petit écran apparaît au premier plan et nous voyons le contre-champ, c'est à dire le président au milieu des enfants qui l'entourent et le saluent. Affiché au petit écran, on peut percevoir le logo de cette chaîne de télévision : CTV.

Le choix des pratiques esthétiques

Rancière définit les pratiques esthétiques comme « des formes de visibilité des pratiques de l'art, du lieu qu'elles occupent, de ce qu'elles font au regard du commun ». ²³ Au niveau du montage du film, on peut constater que le réalisateur introduit la séquence en question en utilisant une esthétique télévisuelle qui correspond à la pratique télévisuelle du zapping. Avant cette scène, on

²¹ Jean-Pierre Békolo : *Le président-comment sait-on qu'il est temps de partir*, Berlin-Cameroun, Weltfilm, 2013, Timecode 09:06 min.

²² *Ibid.*, Timecode 09:45 min.

²³ Jacques Rancière : *Le partage du sensible – esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000, 14.

voyait la voiture du président dans laquelle il a fui son palais. La transition vis-à-vis de la scène antécédente est faite par une coupure franche, forme de scintillement d'écran. On observe ici un style esthétique qui revient dans le déroulement du film. Békolo explique cet enjeu inter-médial en ces termes :

Television is being used as a place where everything is possible. [...] By watching the film, people can go beyond what they know. Right now, there is a television boom in Cameroon. There are over 100 [local] TV channels. Obviously the film is made up, but I had to create the dynamic/rhythm of all these little screens — not to animate them, but to use the television aesthetics to tell a story.²⁴

Comme il le souligne dans cette citation, la télévision et les journalistes sont devenus une composante importante de la réalité médiatique. Un autre moyen esthétique est la division de l'écran, c'est-à-dire l'utilisation du *split screen* : un outil qui est typique pour la télévision, comme par exemple pour la transmission des matchs de football, qui permet au spectateur de suivre plusieurs événements grâce à l'écran partagé en plusieurs espaces parallèles. Dans notre cas, l'objectif est de montrer simultanément deux points de vue. D'un côté, on a la perspective subjective du journaliste et de l'autre côté celle de la chaîne nationale CTV qui montre le président. Békolo poursuit cette dynamique télévisuelle également au niveau du rythme du film. Prenons la séquence en question, dans laquelle les images sont montées dans le rythme des phrases du journaliste. Le cinéaste explique dans une interview, que pour toucher le public cible, il fallait utiliser des moyens esthétiques qui sont habituels. Il y ajoute aimer le fait que le genre se crée par la nécessité.²⁵ Dans cette interview, il nous fait comprendre qu'on peut observer ce qu'il appelle « *la cacophonie* » au Cameroun, le fait que « *tout le monde parle un peu partout* ». ²⁶ Il y répond donc, dans cette scène concrète, à cette subjectivité. Selon Adesokan, ce populisme esthétique²⁷ de Békolo se manifeste surtout pour développer une conscience sociale. On y trouve la subjectivité, qui serait remise en question, et enfin mise en opposition à celle de l'État.²⁸

En fait, on peut remarquer un changement de la subjectivité du journaliste, qui était le fil rouge de la narration. Le changement devient visible à deux

²⁴ Megan Eardley : « Everyone has their own Paul Biya. » <http://africasacountry.com/everyone-has-their-own-paul-biya/#more-72050>, [21.03.2014].

²⁵ Interview avec Jean-Pierre Békolo (B), menée par Susanne Grümpel (S) et Natalie Patterer (N), Université de Bayreuth dans le cadre du Cinema Africa 2013, Novembre 2013, 28:21 min. *Ibid.*

²⁷ Akin Adesokan : *Postcolonial Artists and global aesthetics*, Bloomington, African expressive cultures, Indiana University Press, 2011, 113.

²⁸ *Ibid.*, 129.

niveaux différents : premièrement, la prise de position du journaliste envers le président se transforme. Au début, il souligne sa relation personnelle avec le président. Au fur et à mesure, que le film avance, le journaliste change son opinion suite à des rencontres avec des personnes en opposition au président. A la fin, c'est lui qui appelle les spectateurs à la révolte. Deuxièmement, cette subjectivité individuelle, représentée par le journaliste au début du film, se transforme vers la fin en polyphonie.

La relation avec la pré-réalité cinématographique

La prise de position du journaliste soulève la question de la relation dialogique que le réalisateur entretient avec la pré-réalité cinématographique. Tout d'abord, les paroles du journaliste affirment la relation étroite qui existe entre celui-ci, depuis sa naissance, jusqu'aujourd'hui, et le président. Dans la réalité, ce qu'il dit est bien vrai, étant donné que plusieurs générations de Camerounais/es ne connaissent apparemment qu'un seul président, plus précisément Paul Biya, à la tête de l'Etat depuis 1982. Békolo a fait le choix de raconter cette histoire à travers la perspective d'un journaliste, dans la fonction d'un médiateur subjectif, un personnage qui peut influencer les spectateurs par sa présence quotidienne à la télévision. Par contre, cette relation reste une relation télévisuelle, c'est-à-dire à distance totale. Il s'agit d'une référence au président Paul Biya, sa longévité comme chef d'État et son détachement vis-à-vis de la population et de la quotidienneté.

Dans cette scène, il semble impossible de s'imaginer le Cameroun sans ce président, qui a toujours été là. Par contre, nous pouvons observer plus concrètement, dans le déroulement de l'histoire, la possibilité d'envisager la fin de son ère. Le réalisateur confronte le spectateur au fait qu'un jour ce président va disparaître, quelles que soient les raisons. Békolo y ouvre cet espace de possibilités : le Cameroun sans Paul Biya. Ainsi, il invite également le public à se poser des questions sur le futur du pays. Le troisième discours que le réalisateur y mène, est celui de la manipulation des médias au détriment du gouvernement. Il oppose, à l'aide d'un montage contrastif, sur les deux petits écrans de la première scène, le journaliste du côté de la chaîne Canal D, une chaîne de télévision « indépendante » et symbole d'une certaine liberté d'expression et celui du CTV, montrant le président au milieu des enfants. CTV fait référence à la chaîne nationale camerounaise *CRTV*. Depuis la prise du pouvoir, l'État a remarquablement dominé la création des images publiques qui montraient le président comme « père de la nation ». Ces documentaires sur le président circulaient entre autres sur la chaîne de télévision nationale *CRTV*. En plus, une autre référence à la réalité est révélée. Selon Alexie

Tcheuyap, le système politique de cet état et la politique des images sont étroitement liés, l'industrie filmique ainsi que celle de la télévision sont subordonnées à l'état dès leurs débuts.²⁹ Il précise d'ailleurs son argumentation en affirmant que :

Cameroon, especially since Biya came to power, has ignored the fact that cinema can be a powerful tool for social transformation and development. Instead of having a genuine national cinema, this country has become a producer of soporific and propaganda television images, as well as an importer of cheap foreign films and television series that all combine to cultivate ignorance, alienation, and to transform citizens into consenting slaves.³⁰

Tcheuyap s'y réfère entre autres à Achille Mbembe qui parle de « paix trompeuse » au Cameroun et, en ce qui concerne la production artistique face à l'état du « mishandling of a nation ». ³¹ Selon Tcheuyap, cette prévarication, dont il est question ici, est la raison pour laquelle, le peuple camerounais s'est aliéné à lui-même.³² Il explique ce fait par une ignorance culturelle de la part de l'Etat, qui n'a pas répondu aux besoins de la société et que Békolo critique également dans cette scène.

La multifocalité chez Békolo

Adesokan, dans *Postcolonial artists and global aesthetics*, postule que l'impulsion principale pour la création cinématographique de Békolo est constituée par des fissures idéologiques auxquelles le cinéma africain se voit confronté :

Fissures between those who hold that a film, as an artwork, is justified by its singularity, those who argue for politically engaged cinema, and those who decry the unresponsiveness of African filmmakers to their audiences' desire for popular stories.³³

Selon lui, Békolo, par son orientation conceptuelle du cinéma, réussit à réunir dans ses films les trois aspects mentionnés. Néanmoins, il faut mettre en exergue le fait que le choix du genre docu-fiction n'est pas uniquement lié à

²⁹ Alexie Tcheuyap : *Cinema and social discourse in Cameroon*, Bayreuth African Studies 69, 2005, 4.

³⁰ *Ibid.*, 12.

³¹ *Ibid.*, 4.

³² *Ibid.*, 22.

³³ Akin Adesokan : *Postcolonial Artists and global aesthetics*, Bloomington, African expressive cultures, Indiana University Press, 2011, 131.

la proximité du documentaire à la réalité : c'est avant tout un choix esthétique. Adesokan définit la multifocalité dans l'œuvre du réalisateur comme suit : le film devient un argument idéologique quand il se réfère uniquement à la pré-réalité cinématographique, c'est-à-dire qu'au moment où le réalisateur se trouve proche de cette réalité, il se trouve aussi proche du spectateur. Selon ce concept de la multifocalité, un film se mue en argument esthétique.³⁴

La post-réalité cinématographique

Après sa sortie, *Le Président* a déclenché de vives réactions. Quelques semaines après sa sortie mondiale au bureau de liaison de l'Institut Goethe à Ouagadougou, le 25 février 2013, dans le cadre d'une projection spéciale du FESPACO,³⁵ la ministre camerounaise des Arts et de la Culture, Ama Tutu Muna avait reçu, selon le journal *Le Messenger* du 13 mars 2013, « une demande d'explication sur la contribution de son département administratif dans la production de ce film », ³⁶ contribution qui s'élevait à 2 millions de FCFA. Le film, comme le décrit le réalisateur lui-même, « asks questions about the responsibility of those in power. The president is an allegory about the men who run Africa ». ³⁷ La raison pour l'intervention gouvernementale se justifie par les nombreux parallèles que fait le film avec la situation du pouvoir politique au Cameroun. L'Institut Français de Yaoundé a également refusé de projeter le film, en justifiant qu'il était « trop politique » ; les responsables pensaient que « ce film va friser la provocation et ils ne voulaient pas d'incident diplomatique ». ³⁸ Ces quelques extraits des discours officiels montrent suffisamment que, dès sa sortie en 2013, ce film a eu des répercussions dans le milieu politique. C'est cette focalisation qui justifie que l'on accorde un intérêt plus approfondi à certaines questions sur la situation du cinéma camerounais et son lien avec la politique et, plus précisément, des questions sur « le politique » qui semble être la source d'inspiration pour *Le Président*.

³⁴ Cf. *ibid.*, 131.

³⁵ Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou, <http://www.fespaco.bf/> [04.08.2017].

³⁶ Jean François Channon: « *Longévité au pouvoir de Paul Biya*: Un film de Jean-Pierre Békolo crée la panique à Etoudi – Le Cabinet civil adresse une demande d'explications à Ama Tutu Muna », <http://www.cameroon-info.net/article/longevite-au-pouvoir-de-paul-biya-un-film-de-jean-pierre-bekolo-cree-la-panique-172476.html> [04.08.2017].

³⁷ *Le Président*, <http://www.africine.org/?menu=film&no=14253> [04.08.2017].

³⁸ Tobias Hering : « Der Präsident ist im Paradies », <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2013%2F05%2F30%2Fa0100> [04.08.2017].

Conclusion

Notre approche était de mettre en exergue que le film *Le Président* de J.P. Békolo crée une tension dans le contexte camerounais. Un autre but était de montrer que l'œuvre entame un dialogue avec le public, ce qui permet de classer ce film comme une œuvre politique et engagée, qui s'accomplit uniquement par la rencontre avec son destinataire et par l'interprétation et la réaction par rapport à celui-ci. Cependant, si on applique ce constat au contexte camerounais, force est de constater une interruption de ce dialogue, compte tenu du fait qu'on peut identifier une machinerie de censure tridimensionnelle. Premièrement, il s'agit de l'autocensure. Selon Ngansop « la censure et la pré-censure provoquent chez le créateur une inhibition profonde, un état d'esprit à priori hostile à toute originalité, à toute audace, qui, à terme, conduisent au conformisme, qui est la mort de l'art créateur, et la médiocrité ».³⁹ Néanmoins, l'autocensure demeure une pratique potentiellement plus complexe que la censure entreprise par les institutions gouvernementales, étant donné qu'elle est difficile à mesurer et à théoriser à l'aide des statistiques. Deuxièmement on peut constater une autre forme de censure cinématographique au Cameroun, qui est plutôt de nature économique et qui se manifeste par un manque d'infrastructures de formation, de production et de distribution. Nous avons pu également observer une troisième dimension : la zone d'ombre, dans laquelle évolue le film qui constitue le corpus. *Le Président* n'a pas été affecté par la censure officielle du gouvernement mais il a été forcé de circuler dans une certaine zone d'illégalité (au moins au Cameroun), du fait de son caractère politique. Autrement dit, les circonstances créées par ce système tridimensionnel de la censure au Cameroun contribuent à l'ouverture d'un autre espace dans lequel le cinéaste est forcé d'entrer, après avoir fait le choix de ne pas se soumettre à l'autocensure, ni de demander un visa d'exploitation et le soutien financier du Ministre de la Culture au Cameroun. Les seules perspectives pour la circulation des films restent la piraterie et le marché noir, les projections secrètes ou, dans un cadre moins officieux, les projections à l'étranger. Le public cible primaire – le spectateur camerounais – est par contre mis à l'écart dans ce système. Ce que Julie Papaioannou appelle « *the divorce between African filmmakers and their audience* »,⁴⁰ qui résulte du contrôle de la circulation des images et qui reste à être surmonté.

³⁹ Guy Jérémie Ngansop : *Le cinéma camerounais en crise*, Paris, Éditions d'Harmattan, 1987, 65.

⁴⁰ Tcheuyap, *op. cit.*, 214.

Il paraît toutefois difficile de juger si ce film pourrait être considéré comme représentatif d'une nouvelle tendance de mouvement politique et/ou de résistance envers le système politique au Cameroun, ou s'il s'agit tout simplement d'un phénomène exceptionnel. Néanmoins, on peut constater la coexistence de deux phénomènes dans la vie quotidienne des Camerounais : d'un côté, la léthargie au sein d'un grand pourcentage de la population : « La majorité des Camerounais se sent exclue de la participation aux affaires économiques, sociales et politiques du pays », et se trouve opposée à une petite élite des dirigeants.⁴¹ Cette léthargie se manifeste par exemple dans le refus des deux tiers de la population camerounaise de participer aux élections, qui ne sont d'ailleurs pas inscrits sur les listes électorales (en 2004).⁴² De l'autre côté, on a pu constater une augmentation de voix critiques contre Paul Biya et sa longévité au pouvoir (et aussi contre d'autres chefs d'État sur le continent africain), qui ne se manifeste pas seulement dans le domaine de la cinématographie, mais touche tous les secteurs de la société, de même que d'autres créations artistiques, comme la littérature, le théâtre et la musique populaire. Ce phénomène de résistance contre l'autocratie a pu être identifié en Afrique du Nord, au Sénégal et Burkina Faso, pour ne nommer que quelques exemples. Pendant les dernières années, nous sommes devenus des témoins d'une augmentation des voix critiques qui apparaissent en surface, provenant également de l'étranger, de la diaspora. Il s'agit des réflexions de tous ces intellectuels et cosmopolites, qui, bien que vivant en exil ou loin de leur pays natal, placent leurs œuvres et leur engagement politique dans divers contextes africains.

⁴¹ Jean-Célestin Edjangue : *Cameroun: un volcan en sommeil*, Paris, L'Harmattan, 2010, 30.

⁴² *Ibid.*, 31.

AHMED ISMAÏLI
Meknès, Maroc

C'est eux, les chiens de Hicham Lasri ou l'esthétique de l'errance et de la démente

Summary

The feature film *They are the dogs* (*C'est eux les chiens*), by the young filmmaker Hicham Lasri, deals with a mentally-disturbed roamer, victim of the "leaden years" ("*années de plomb*"), straying in the streets of Casablanca during the Arab Spring in Morocco. Lasri is an enthusiastic filmmaker adhering to experimental cinema, who usually addresses political and social questions in his films in which recurrent aesthetic procedures can be identified.

1. Présentation

L'examen de nombreux films marocains permet de constater que leurs réalisateurs accordent une importance capitale à la dimension esthétique.¹ C'est le cas, par exemple, de Daoud Aoulad-Syad, de Faouzi Bensaïdi et surtout de Hicham Lasri² dont nous proposons d'analyser le long métrage intitulé *C'est eux les chiens* et réalisé en 2013.³

On peut résumer ce film de la manière suivante : Arrêté en 1981 au cours d'une manifestation, Majhoul est mis en liberté trente ans plus tard, autrement dit, en 2011, l'année du Printemps arabe. Entouré de techniciens, un journaliste d'une chaîne de télévision est décidé à traquer ce rescapé et de l'interviewer.

¹ Mohamed Bakrim, *Cinéma marocain : dynamisme, tendances et caractéristiques*, Site du Ministère marocain de la Culture, www.minculture.gov.ma/fr/index.php/pensees/219-mohamed-bakrim-cinema-marocain, [04.08.2017].

² Né le 17 avril 1977 à Casablanca, Hicham Lasri suit une formation de juriste avant de devenir metteur en scène et scénariste. Sa rencontre avec des professionnels du septième art a été déterminante. Citons à titre d'exemple Vincent Mellili, Emmanuel Sardou et surtout Nabil Ayouch qui deviendra, par la suite, son producteur.

³ A sa sortie, *C'est eux, les chiens* a bénéficié des accueils les plus favorables. En effet, il a été programmé notamment au festival de Cannes 2013, celui d'Afrikamera, la même année (Sélection officielle) à Hambourg Film Festival (Compétition) et au Festival International du Film de Marrakech, catégorie *Coup de cœur* ...

Cela aboutit à une course folle derrière Majhoul à travers les rues de Casablanca, une mégapole particulièrement bouillonnante.

Ce long métrage d'une heure vingt-cinq minutes se situe, du point de vue thème, dans le sillage d'autres films marocains portant sur les années de plomb, tels que *Jawhara* de Saad Chraïbi (2004), *La Chambre noire* de Hassan Benjelloun (2004) et le récent *Orchestre des aveugles* de Mohamed Mouftakir (2015).

Il s'apparente également, en tant que *road movie*, à des œuvres comme *Paris Texas* de Wim Wenders (1984). Ajoutons que Hicham Lasri semble séduit par le *cinéma pur*. Il fait en effet partie de ces cinéastes qui pensent que le septième art doit s'affranchir de la nécessité de relater des histoires et d'élaborer des intrigues et qui souhaitent en faire un art tirant sa force fondamentalement de ses ressources formelles.

2. Thèmes récurrents et procédés mis en œuvre

2.1 Mouvements de la caméra, décadrage, plongées et focalisations

Le plus frappant et le plus intrigant dans ce film, c'est que tout se passe comme si pendant sa course, l'équipe de télévision avait oublié d'arrêter la caméra, véritable personnage dans ce long métrage. Elle tremble, sursaute, perd l'équilibre, traîne par terre et rebondit pendant que le journaliste et les techniciens courent à perdre haleine derrière Majhoul qui les fuit en leur donnant des coups.⁴

De même, la caméra est bousculée, malmenée, torturée si bien qu'elle siffle et qu'elle gémit. Et tout cela est repris tel quel, à l'état brut dans la version finale du film, ce qui constitue une transgression délibérée des règles les plus élémentaires du cadrage. On a par conséquent des plans étranges, des images tronquées, bancales, chaotiques, brouillées comme pour refléter la situation du personnage central, mais aussi l'univers où il évolue. Ainsi, allant plus loin, par exemple, que Carl Theodor Dreyer dans *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) au niveau du décadrage, où les visages sont parfois coupés au bord de l'écran, Hicham Lasri tourne la télévision en dérision et se livre, par la même occasion, à l'art de la récupération des déchets. En effet, ce qui devrait être coupé et abandonné ne l'est pas. Au contraire, il est exploité. Or, le

⁴ Hicham Lasri qui a beaucoup d'admiration pour John Cassavetes, estime, lui aussi, que le corps constitue un important moyen de communication. Il veut lui aussi que ses acteurs s'en servent en permanence pour dialoguer, en se touchant, voire en se battant. D'une vivacité éruptive, Majhoul galope, danse, gesticule. D'ailleurs, le contact physique est souvent sollicité quand il n'est pas créé par les protagonistes.

montage implique d'habitude un travail de mise en ordre et de nettoyage. La construction classique n'est donc pas respectée. D'où une forte impression de désordre. Dans ces conditions, le spectateur est perturbé, déstabilisé. C'est que Hicham Lasri, partisan téméraire du cinéma expérimental, n'hésite pas à adopter une attitude de provocation. Pasolini aurait parlé sans doute de *scandale technique* à propos de ce type de décadrage.⁵

Par ailleurs, Majhoul, nom ayant en arabe le sens d'*Inconnu* (on pense ici à cette catégorie d'étrangers vivant dans certains pays du Golfe qu'on appelle *bidoune*, sans identité), est au début du film, un homme sans visage, un fantôme, un spectre, objet de fréquentes plongées écrasantes. En tant que prisonnier, il portait le numéro 404, chiffre utilisé en cas d'anomalie d'une page Internet. Il est également le symbole même de toutes les victimes des années de plomb que le metteur en scène s'applique à honorer. Il est souvent filmé de dos. On le voit arpenter les ruelles de la médina de Casablanca et traverser ses bidonvilles, en délirant et en labourant leurs murs et le ventre de leurs habitants avec une roue de bicyclette d'enfant. Lui-même garde un côté gamin et une touche d'ange. Il joue au foot avec beaucoup d'aisance avec des jeunes au milieu d'un terrain vague. Il accomplit des actes insensés : il colle sa joue contre une photocopieuse pour se faire photocopier.

Il arrive aussi à la caméra de tricher et d'œuvrer en cachette, comme dans cet hôpital où le personnel refuse d'être filmé. En revanche, elle ne parvient pas à se débarrasser des badauds fascinés par le petit écran où ils ont une envie folle de se pavaner. Ils finissent par s'incruster dans le champ. Mais ne supportant pas le fait d'être sans cesse écartés, ils se préparent à une bataille rangée contre l'équipe de télévision.

De même, le metteur en scène recourt au plan d'ensemble montrant des terrains vagues angoissants et une mer agitée, menaçante, où Majhoul échappe de justesse à la noyade. Il fait également appel au gros plan, voire au très gros plan, focalisant sur des écrans de télévision ou sur un poste radio diffusant des menaces proférées par Kadhafi ou des informations sur les révoltes en Syrie ou en Egypte. Parfois l'image télévisée cède la place à une voix off évoquant l'état d'un monde en pleine ébullition. C'est le Printemps arabe. Tous les pays de la région souffrent pratiquement des mêmes maux. Ils se trouvent dans une situation explosive, spécialement en raison du mélange de despotisme et d'affairisme, du chômage massif et de la corruption endémique. A ce propos, on se souvient en particulier de l'implication de la chaîne qatarie *Al Jazira* au niveau de la couverture médiatique de cette période. Ainsi, le film de Hicham Lasri, qui revêt par moments un aspect documentaire, met l'accent

⁵ Cf. Pierre Sorlin : *Esthétique de l'audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005, 101.

sur le rôle des médias dans ces événements en soulignant leur caractère bavard, redondant, assourdissant. Il convient de signaler ici que ce metteur en scène a eu souvent affaire à la télévision marocaine où il s'est trouvé contraint de réaliser des séries insipides en raison du manque de liberté d'expression. Dans son film, il insiste presque exclusivement sur l'une des revendications des manifestants du mouvement du 20 février, à savoir la réforme de l'audiovisuel.⁶

Le réalisateur procède à de gros plans également sur la roue de bicyclette rouge que Majhoul brandit en permanence, le rouge étant à la fois la couleur de l'honneur, de l'émotion, de l'espoir, de la chaleur, du combat, du sang et de la violence. Gros plan aussi sur l'accoutrement de Majhoul, et plus précisément sur son pantalon de clochard dont l'une des jambes est relevée, nous rappelant ainsi le fagotage de Charlot. En effet, au même titre que le célèbre vagabond, notre héros est un personnage marginal, têtu, rebelle, sentimental (il se montre extrêmement tendre avec son ancienne maîtresse). Il doit faire face, lui aussi, à un monde singulièrement hostile.

Majhoul fait penser à d'autres personnages encore : dans une séquence tournée dans un hammam, sa silhouette ressemble étrangement à celle de certaines créatures du caricaturiste français Jean-Marc Reiser, des personnages à la barbe drue, au dos voûté et aux membres tellement difformes que leur maillot de bain laisse voir les parties les plus intimes de leur corps. En effet, Hicham Lasri manifeste un goût marqué pour la caricature.

2.2 Métamorphoses, réminiscences, ressemblances et différences

Cependant, Majhoul ressemble surtout à Travis, le héros du film de Wim Wenders *Paris Texas*, puisqu'il s'agit dans les deux cas de la résurrection d'un homme qu'on croyait mort, un homme qui, ayant du mal à communiquer avec les autres, se livre à une course frénétique. A l'instar du réalisateur allemand,

⁶ Dans les faits, le mouvement du 20 février avait d'autres aspirations encore : dignité, démocratisation, libération de tous les détenus politiques, réforme de la constitution, séparation des pouvoirs, dissolution du parlement et du gouvernement, élections libres et transparentes, indépendance de la justice, lutte contre la corruption, enseignement de qualité, embauche des jeunes... Brandissant les drapeaux tunisiens et égyptiens, par référence aux révolutions qui avaient chassé les dictateurs Benali et Mubarak, les manifestants scandaient comme dans les autres capitales arabes ces vers du poète tunisien Abou el Kacem Chebbi : « Le peuple veut vivre/ Le destin lui obéit/ Le jour se lève/ Et les chaînes se brisent. » Les manifestants pressaient le roi de régner sans gouverner et de renoncer aux affaires. Ils désavouaient la classe politique considérée comme timorée, récupérée, corrompue. Mais Hicham Lasri ne retient de tout cela que ce qui l'intéresse en premier lieu. Dans son film, à maintes reprises, les manifestants s'écrient « A bas le régime ! », slogan radical rarement lancé par les militants du mouvement en question.

Hicham Lasri semble fasciné par les personnages atypiques, l'errance et la difficulté de communiquer. On relève dans les deux œuvres beaucoup de silence, des dialogues en décalage, des situations absurdes, un penchant pour l'ellipse et l'intrigue circulaire.

Comme Travis, Majhoul rumine. Il reste prisonnier de ses obsessions. Il raconte un cauchemar qu'il a fait en prison : pendant qu'il croupissait avec d'autres détenus au fond d'une piscine à sec, une main invisible les aspergeait d'eau. Seuls ceux qui étaient chaussés pouvaient apaiser leur soif, en se servant de leurs chaussures comme récipients. Une fois libéré, Majhoul procédera de la même manière dans une séquence où on le voit se saouler et entrer en transe avec l'équipe de télévision. 'Réel' et rêve (ou cauchemar) renvoient l'un à l'autre, entretenant ainsi un rapport de réciprocité. Cela crée une impression d'écho, de répétition, provoquant un effet de miroir, de mise en abyme. Le réalisateur dira dans une interview accordée à la seconde chaîne de télévision marocaine que son personnage tourne en rond. Hicham Lasri utilise diverses variations du motif du cercle et fait usage du montage parallèle pour évoquer cette situation. On voit par exemple une bouche au milieu d'un trou percé dans un mur en métal répéter les slogans de la foule en colère. On peut ajouter que même la société où évolue Majhoul subit le même sort que lui, dans la mesure où les événements de 2011 constituent une espèce de réplique de ceux de 1981, l'année de l'arrestation de ce personnage.⁷ Cela étant, Majhoul se sent complètement déphasé après sa libération. Il est à l'image des dormeurs de la caverne, personnages d'une fameuse légende évoquée dans le Coran et d'autres textes sacrés.

Par ailleurs, comme Travis, Majhoul qui a oublié jusqu'à son nom, retrouve progressivement sa mémoire et son identité ; mais si le premier (Travis) parvient à renouer avec son fils retrouvé, le second (Majhoul) sera rejeté par ses propres enfants qui lui reprochent son passé de fêtard et de coureur de jupon. On le voit vers la fin du film s'accroupir devant leur porte fermée pour fumer une cigarette d'un air résigné. Donc ressemblances avec *Paris Texas*, voire filiation et références, mais aussi divergences.

On peut même dire que tout le film de Hicham Lasri repose sur une série d'oppositions.

⁷ En effet, une dynamique réformatrice déclenchée au Maroc dans les années 90 s'est essouffée notamment après les attentats terroristes du 16 mai 2003 à Casablanca qui avaient fait une quarantaine de victimes et une centaine de blessés.

2.3 Dichotomies binaires

Différents éléments entretiennent ainsi dans ce film des rapports antithétiques. Donnons quelques exemples :

- Opposition entre ceux qui rêvent de passer à la télévision et ceux qui refusent d'être filmés, fossé entre l'apparence soignée du journaliste vêtu d'un costume cravate et l'aspect débraillé, voire crasseux des techniciens qui l'accompagnent. Il s'agit bien d'un monde où l'on soigne juste ce qui se voit (ici sur l'écran de télévision).
- Contraste entre le désir ardent de Majhoul de retrouver ses enfants et la réaction de ces derniers qui ne veulent pas de lui.
- Affronté à tant d'épreuves, Majhoul réagit d'une manière surprenante. Il commence par exemple à danser ou verse dans l'humour noir : ayant appris qu'il était déjà mort, il veut se recueillir sur sa propre tombe et sur celle de sa mère.
- Décalage entre le début et la fin du film au niveau du comportement du personnage principal. En effet, dans les premières séquences, Majhoul fait figure de tête fêlée qui fuit les autres, mais après avoir bu et vidé l'abcès, il s'apaise et commence à raconter son histoire.
- Autre paradoxe : même après avoir passé trente ans en prison, Majhoul reste physiquement intact, alors que sa femme et l'un de ses anciens compagnons de lutte, qui a retourné sa veste, sont malades, voire mourants.
- En outre, dans une séquence, une jeune fille fait comprendre au journaliste que la population du pays se divise en deux catégories : les indicateurs et les fondamentalistes. Encore une fois, le réalisateur n'hésite pas à recourir à la caricature qui schématise, amplifie les choses, leur donne des proportions démesurées. Elle est censée refléter les angoisses et les obsessions de l'auteur. L'éclairage aussi est fortement contrasté : les ruelles parcourues sont plutôt sombres, alors que l'océan où se jette Majhoul est aveuglant de lumière.
- Opposition entre le début et la fin du film au niveau du son : le vacarme cède la place au silence. La fièvre est tombée. La contestation s'assoupit.
- On peut affirmer aussi que dans ce film, la société marocaine semble osciller entre un traditionalisme rigide et un besoin irrésistible d'émancipation. On parle fréquemment de schizophrénie à propos des jeunes marocains.

Dichotomies, mais aussi ambiguïtés : Majhoul n'est-il qu'une victime parmi tant d'autres d'une répression féroce (il ne cesse de répéter que le jour de son arrestation, il était sorti de chez lui juste pour acheter une roue de bicyclette à son fils) ou, au contraire, a-t-il combattu le Pouvoir ? Difficile de trancher.

Dans le rêve, le décor et le statut des personnages demeurent souvent instables.

Ces antagonismes créent une ambiance extrêmement tendue. Ainsi, les membres de l'équipe de télévision se disputent continuellement. L'un d'eux se dit excédé de suivre partout un fou furieux. De même, la jeune fille qui réduit la population aux flics et aux intégristes, se fait rouer de coups par son amant. Les bagarres sont donc fréquentes dans ce film où l'on entend souvent claquer des portes. On peut ajouter que le silence, les sons, le bruitage diégétique et extradiégétique occupent une place centrale dans cette œuvre où l'image et le son ont tendance à constituer deux éléments autonomes.

2.4 Silence, sons et bruitage

Il arrive aux personnages de remuer les lèvres sans que le moindre son ne sorte de leur bouche. Le son est coupé également à deux reprises : lorsque les enfants de Majhoul le chassent impitoyablement et lorsqu'on lui montre son certificat de décès. Le choc est tellement grand que le héros semble frappé de surdité.

De son côté, le journaliste ironise : « Tu sais, tu ressembles beaucoup à Stevie Wonder ! », dit-il à Majhoul après l'avoir accompagné au hammam, habillé d'un costume neuf et mis des lunettes de soleil pour le préparer à réintégrer sa famille. Or, le chanteur américain est non-voyant. On peut interpréter cette réflexion comme une allusion à l'incapacité de Majhoul de voir à quel point il est déphasé par rapport au nouveau contexte où il se trouve. Ce personnage devient par moments le symbole de l'homme dans sa lutte absurde contre un destin lui-même aveugle.

Mais parfois aussi, comme dans un rêve étrange, on entend des bribes de phrases, des énoncés inachevés, des questions sans réponse, un bruit de toux sèche ou le grincement d'une porte invisible. Dans la toute dernière séquence du film, on voit Majhoul se présenter dans un studio de télévision : « Je suis né à Casablanca en 1950, dit-il. Mon nom est... » Mais, là aussi, on a un énoncé inachevé. Et on passe juste après au générique.

3. Conclusion

Pour conclure, je dirais que Hicham Lasri fait partie de ces jeunes talents prometteurs qui parviennent, grâce à leur hardiesse et à leur capacité de cultiver les ruptures et l'onirisme, à sortir des sentiers battus et à construire une œuvre liée, certes, à l'Histoire, mais aussi une œuvre personnelle, forçant le voile des apparences et témoignant d'une dimension ludique remarquable. Hicham Lasri qui s'évertue à bousculer les tabous, à se libérer des contraintes, à multiplier les digressions déroutantes, à créer un cheminement d'idées et d'images improbables, arrive à explorer de nouvelles voies. Dense et explosif, *C'est eux, les chiens* relève à la fois du documentaire et de la fiction. Dans d'autres films encore, ce réalisateur soulève des questions politiques et sociales, tout en dotant ses œuvres d'une charge poétique étonnante. C'est le cas de *The End* (2011), où il met en scène également un marginal, un poseur de sabot assoiffé de tendresse et aux prises avec des éléments résolument agressifs. Cela est vrai aussi pour *The sea is behind* (2014), où il est question d'un travesti entouré de parias et de désaxés. A l'instar d'un Jean-Luc Godard qui s'insurge contre les forces répressives, Hicham Lasri reste à l'écoute de son univers intérieur et s'évertue à faire sauter diverses barrières. Il mêle indistinctement collages et fragments visuels et pousse à la limite certaines attitudes esthétiques si bien que monde intérieur et monde extérieur deviennent intimement liés. L'action se révèle ainsi sœur du rêve et l'imagination se fixe comme objectif essentiel d'établir des rapprochements insolites. Dans *C'est eux les chiens*, ce cinéaste regroupe les images suivant les lois de son désir et glisse en permanence de la réalité, du quotidien et de l'univers familier à la subjectivité, aux obsessions, aux hallucinations et aux phantasmes de l'auteur et du personnage principal, dont le rôle est admirablement joué par Hassan ben Badida au point d'éclipser tous les autres comédiens. Il fait également usage d'un humour ravageur, arme redoutable qui exhorte à la réflexion en introduisant un écart saisissant entre les faits les plus infâmes et la manière de les dévoiler, profanant par conséquent les valeurs reconnues et les stéréotypes. Il dénonce ainsi intelligemment un monde cruel et cynique, un monde absurde où règnent l'égoïsme, les incohérences et les contradictions les plus intolérables, source de violence et de chaos.

II. Dynamiques esthétiques et formats/genres

II. Aesthetic Dynamics and Formats/Genres

JAOUAD SERGHINI
Oujda, Maroc

Quand le cinéma africain se fait universel. Le cas du réalisateur marocain Kamal Kamal

Summary

The Moroccan filmmaker Kamal Kamal perceives himself as an intercultural mediator, as his films allow him to tell stories of the same and the different, the here and the elsewhere, opening up some dialogue and testimonies. Films like *Sotto voce* (2013), *La symphonie marocaine* (2005), *Tayf Nizar* (2002) have the capacity to stimulate the intercultural dialogue. Kamal Kamal's repertoire offers new perspectives on African cinema as it opens up a universal perspective.

1. Bref aperçu historique

Dès le XIX^e siècle, le Maroc voit débarquer sur son sol les premières caméras actionnées par des étrangers. Depuis elles n'ont jamais cessé de tourner. Le Maroc avec sa diversité culturelle, ses paysages à la beauté époustouflante offre aux réalisateurs une occasion inouïe de satisfaire leurs rêves. Le Maroc dispose d'un grand héritage cinématographique : 1930 Josef Sternberg tourne au Maroc son film *Cœurs brûlés* avec les deux stars de l'époque Marlene Dietrich et Gary Cooper ; 1952 Orson Welles y tourne son chef d'œuvre *Othello ou le maure de Venise*, film, qui a eu la Palme d'Or au Festival de Cannes au nom du Maroc « en reconnaissance envers les habitants de Mogador qui ont contribué à la réussite de ce film » comme avait souligné Welles. 1955, c'est le tour du roi du suspense, Alfred Hitchcock, avec *L'Homme qui en savait trop* tourné à Marrakech. Les stars internationales sont nombreuses qui font escale au Maroc pour tourner des films qui ont marqué le cinéma international, Sean Connery (*L'homme qui voulut être roi*, 1975), John Malkovich (*Un thé au Sahara*, 1990) et j'en passe. Ce bref aperçu montre que le Maroc est une terre d'accueil pour le septième art.

2. Le cinéma marocain entre CCM, politique gouvernementale et société

La politique volontariste préconisée par l'État à l'égard du cinéma depuis les années 80 joue à la fois pour et contre l'essor cinématographique national (j'expliquerais pourquoi). Le Centre Cinématographique Marocain (CCM) créé en 1944, un des plus anciens établissements publics chargés de la réglementation et de la promotion du cinéma dans le monde placé sous la tutelle du ministère de la communication a adopté ainsi un mécanisme d'avance sur recettes¹ supposant un remboursement des aides publiques reçues par les réalisateurs. Depuis plus de vingt ans, le montant des subventions n'a cessé d'augmenter. De près de 3 millions de dirham marocains en 1988 (environ 300 000 EUR), le montant total des aides a dépassé les 40 millions de dirham en 2010. Il est à noter que ces avances sont rarement restituées, en raison de la faiblesse des recettes en salles vu que la majorité des salles de cinéma sont fermées. Il faut noter qu'au Maroc il y'a encore cette vision classique des salles de cinéma sous forme d'amphithéâtre et que l'idée de complexe de quatre ou cinq écrans tarde à venir d'où l'impact négatif sur le rendement. Ce qui a conduit l'actuel ministre de la Communication, Mustapha El Khalfi, à revoir la stratégie de l'État. Pour éviter le gaspillage des fonds publics, le Conseil du gouvernement a adopté, le 9 août 2012, un projet de loi visant à gérer de manière plus efficace l'aide à la production, l'organisation des festivals et le problème du déclin des salles. Selon le site officiel du Premier Ministre, le texte a également pour ambition « d'améliorer la qualité de la production cinématographique nationale, d'encourager la liberté de création et l'ouverture sur le monde », de préserver « le pluralisme dans toutes ses composantes linguistiques, culturelles, sociales » et de mettre en valeur les composantes de « l'identité marocaine ».²

Il faut noter qu'un bras de fer sous des gants de velours lie certains cinéastes avec les décideurs islamistes au gouvernement. Beaucoup de films ont

¹ En 2003, une nouvelle réglementation a vu le jour dans le but de soutenir davantage la production nationale, il s'agit de l'avance sur recettes. Depuis, l'aide à la production cinématographique nationale est accordée sous les formes suivantes : 1. Avance sur recettes aux films de long et de court métrage avant et après production présentés par les sociétés de production de films marocaines. 2. Contribution financière à l'écriture et à la réécriture de scénarii de films de long et de court métrage. 3. Une prime à la qualité aux films de long et de court métrage ayant bénéficié d'une avance sur recettes avant production.

² Cf. www.pm.gov.ma/fr/details.11.113.Le+Conseil+de+Gouvernement+adopte+un+d%C3%A9cret+pr%C3%A9cisant+les+modalit%C3%A9s+de+l%C3%A9lection+des+cadres+adm [04.08.2017].

été censurés. Dans ce sens, la productrice Lamia Chraïbi affirme : « Le Maroc n'est pas encore prêt à se regarder en face. Nous devons l'y aider, lui prendre la main, l'éduquer et lui donner les outils pour comprendre nos films. »³ Le cinéma marocain rencontre une double censure : celle de la société marocaine conservatrice et celle de l'Etat. En juin, le ministre Mohamed Najib Boulif, l'un des dirigeants du Parti de la justice et du développement (PJD) à la tête du gouvernement, parlait d'« art propre ».⁴ Ce qui avait suscité des craintes chez les artistes ; l'actrice Nezha Rahil, revendique l'audace du nouveau cinéma marocain, qui tranche avec la « médiocrité » artistique ambiante. Elle déclare ainsi : « Je fais partie d'une génération qui pense qu'il faut aller très loin, sinon ça ne sert à rien d'être créateur. Un créateur n'est pas politiquement correct. » Latefa Ahrare, une jeune comédienne a vite rétorqué en déclarant : « Eh bien, on va froter tous les artistes à l'eau de javel, et le public avec. »⁵ Malgré les signes d'ouverture que donne le Maroc à l'extérieur, il faut noter que la société marocaine demeure une société conservatrice, et que de nombreux sujets demeurent tabous comme le sexe au grand écran, la religion, les personnalités au pouvoir... Dernière polémique en date : le film du réalisateur Nabil Ayouch, *Much loved*, évoquant le destin d'un trio de prostituées marocaines, a été interdit au Maroc tout de suite après sa sortie en mai 2015. Dans la foulée, son actrice principale, Loubna Abidar, et lui-même, ont reçu des menaces de mort à croire leurs propos. « Je me doutais bien que le film ferait polémique mais il m'était impossible d'imaginer que ce serait si violent : nous avons eu des gardes du corps pendant deux mois avant que ça se tasse », explique-t-il à *20 Minutes*.⁶ Leïla Slimani élabore à ce sujet dans un article pour *Jeune Afrique* :

Dans *The man who sold the world*, [ayant obtenu le prix du meilleur acteur arabe (Saïd Bey) au festival de Dubaï en 2009,] les frères Noury ont choisi la française Audrey Marnay pour incarner le personnage féminin. Dans des scènes d'une grande sensualité, on voit l'ancienne mannequin, en culotte et soutien gorge, dans un lit avec son amant. Pour interpréter la femme amoureuse et suicidaire de *Fissures* [2009], Hicham Ayouch a engagé une brésilienne, Marcela

³ Jeune Afrique : « Le Maroc, un cinéma souverain ? », dans : *Jeune Afrique*, 13.09.2012, www.jeuneafrique.com/140032/culture/maroc-un-cin-ma-souverain/ [04.08.2017].

⁴ Propos tenus sur Atlantic Radio.

⁵ Laviéco : « Ce que les artistes attendent du PJD », dans : *LAVIECO*, 20.12.2011, www.agendaculturel.com/Art_Maroc_Ce_que_les_artistes_attendent_du_PJD [04.08.2017].

⁶ Fabien Randanne : « Maroc: Loubna Abidar, actrice principale de «Much Loved», a été violemment agressée », dans : *20 minutes*, 06.11.2015, www.20minutes.fr/cinema/1725679-20151106-maroc-loubna-abidar-actrice-principale-much-loved-violemment-agressee [04.08.2017].

Moura, qui n'hésite pas à se montrer nue lors d'une scène de sexe extrêmement crue. Si ces deux comédiennes sont étrangères, c'est loin d'être un hasard. Pour certains rôles, les réalisateurs marocains doivent souvent chercher très longtemps avant de trouver l'actrice qui acceptera de les suivre hors des sentiers battus. « C'est très simple, si on engage des actrices étrangères, c'est parce qu'au moins deux tiers des actrices marocaines n'ont qu'un mot à la bouche : 'J'embrasse pas !' Alors jouer nue ou dans une scène de sexe, n'y songez même pas !' », regrette le cinéaste Mohamed Achaour. [...] ⁷

[Lamia Chraïbi déclare sur le même ton :] « Pour le film *Terminus des Anges*, nous avons mis plus de deux mois à trouver une actrice qui accepte de tourner nue ! ». Les comédiennes, même les plus grandes, sont catégoriques. « Si j'embrasse un homme dans un film, les gens vont me prendre pour une femme de mauvaise vie. Et puis ensuite, je risque d'être cataloguée par les réalisateurs eux-mêmes qui ne m'offriront que ce genre de rôles ! », déplore une actrice très célèbre. ⁸

Ceci montre que le cinéma marocain bien qu'il a tellement évolué en terme de technicité, acteur, équipement il a encore du chemin à faire en terme d'innovation. La nouvelle génération de cinéastes marocains revendique un cinéma nouveau loin de la médiocrité, un cinéma qui brise tous les tabous de la société marocaine et qui s'adresse au simple citoyen en dehors de tous les clivages.

3. Kamal Kamal, vers un cinéma universel

Le réalisateur Kamal Kamal fait partie de cette jeune génération de réalisateurs marocains qui a su se forger un nom au sein du champ cinématographique marocain et maghrébin. Lauréat de l'université Mohammed 1^{er} d'Oujda ville frontalière, il est titulaire d'une licence ès lettres option littérature française. Il débute une carrière de musicien, chanteur, compositeur, et fonde le premier studio d'enregistrement professionnel à Oujda avec un équipement de pointe à l'époque. Sa première expérience ou plutôt aventure avec le cinéma débute durant les années 1990 avec une série télévisée *Idriss AL Akbar* fondateur de l'Etat marocain, une série de 30 épisodes, un échec qu'a du essayer le réalisateur sur plusieurs plans bien qu'il y avait des têtes d'affiche, des stars arabes. Cet échec a poussé le jeune réalisateur de l'époque à revoir ses calculs, il décide d'aller en France et de commencer des études

⁷ Leïla Slimani : « Sexe, mensonges et cinéma », dans : *Jeune Afrique*, 9.12.2009, www.jeuneafrique.com/186554/culture/sexe-mensonges-et-cin-ma/ [04.08.2017].

⁸ *Ibid.*

cinématographiques en matière d'écriture et de réalisation. Le premier long métrage de Kamal Kamal sera *Tayf Nizar* (*Spectrum of Nizar*) qui a bénéficié de (1.330.000 dh) comme subvention du CCM. Ce film réalisé en 2002 revient sur cette période connue au Maroc sous l'appellation 'des années de plomb', et raconte l'histoire d'un juge qui, face à un dossier de peine de mort, doit rendre un verdict. Dans la mêlée, il délaisse sa femme qui se prend dans une aventure amoureuse avec l'assistant du juge. Schéma classique bien sûr, mais ce film a la particularité de montrer d'abord au public marocain des acteurs auxquels il est habitué s'exprimant en langue arabe classique. Le film met en scène des personnages issus d'un milieu social très instruit, celui du monde judiciaire : des juges, avocats, ministres, médecins. Il faut savoir qu'au Maroc, les audiences dans les différents tribunaux du royaume se font en langue arabe classique. L'arabe marocain est banni de ce monde. La langue arabe classique dans *Tayf Nizar* sert une exigence dramatique. A ceci s'ajoute le fait que l'arabe marocain, le dialecte, peut parfois fausser le caractère de certains sentiments dans la vision de son réalisateur.

L'emploi de l'arabe classique s'explique aussi, à mon sens, par une volonté du réalisateur Kamal Kamal de briser les barrières linguistiques entre Machrik et Maghreb : de remettre en cause le monopole des cinémas égyptiens et syriens qui sont réputés dans le monde arabe d'être les détenteurs d'un cinéma en pure langue arabe classique. Les marocains sont, eux aussi, capables de produire des films en langue arabe classique. Une vision pan-arabe, à mon sens, se dégage de ce film en ce sens que le réalisateur marocain semble conquérir un nouveau public, celui de langue arabe qui compte plus de 350 millions de spectateurs. D'ailleurs, le titre du film est chargé en signification : Nizar Qabbani est le célèbre poète syrien porte-parole de la rébellion arabe. Souvent Kamal Kamal cible dans ses films la caste intellectuelle. Il n'est pas du genre à faire un cinéma si j'ose dire « populaire », il est toujours à la recherche d'un idéal artistique qu'il espère concrétiser à travers son œuvre. D'où son recours dans tous ses films aux professionnels. En effet, Kamal Kamal ne travaille qu'avec des acteurs professionnels, et les réalisateurs marocains qui font appel dans leur cinéma à des professionnels, ne sont pas nombreux : Feu Mohammed Bastaoui, le doyen Abdellah Amrani, Mohammed Miftah, Mohammed Khouyi, l'Algérien Ahmed Benaïssa, la syrienne Lina Morad, Amal Ayouch, et quelques autres noms.

L'élan universel du cinéma du réalisateur Kamal Kamal apparaît également dans l'usage omniprésent de la musique. Car Kamal est avant tout un compositeur. Son deuxième film, *La Symphonie marocaine* (2006, 2.700.000 dh comme subvention du CCM) est un véritable hymne à la musique.

Des marginaux se donnent comme rêve de jouer une symphonie au prestigieux Royal Albert Hall. Malgré tous les obstacles, cette symphonie marocaine sera jouée non pas à Londres, non pas au Royal Albert Hall, mais au Maroc et précisément à la ferraille, devant la princesse royale. Un clin d'œil du réalisateur envers l'institution royale qui assure un soutien inconditionnel au septième art et à l'art en général. Le fait que les personnages de ce film veulent jouer au Royal Albert Hall est un signe de dynamisme culturel. La musique devient un pont, sinon une passerelle qui permet d'aller vers l'autre, se faire accepter, trouver une place, arracher une reconnaissance de l'autre par le biais de la musique conçue comme un message d'espoir et de paix. Si tout semble séparer les protagonistes du film qui sont des laissés pour compte, la musique, quant à elle, devient le cordon ombilical qui les réunit solidement. Une scène dans le film est pleine de signification universelle, voire d'humanisme : la caméra nous montre les personnages du film assis. C'est le soir, des bougies allumées sous forme de portée musicale, on a l'impression que les personnages ressemblent à des notes de musique, que la vraie symphonie, c'est l'être humain. Hamid, ancien militaire amputé de sa main gauche lors de la guerre du Liban, trop affecté par les souvenirs de cette guerre, a pu sauvegarder son talent de compositeur, certes il ne peut jouer, mais il compose un solo qui sera joué avec l'accordéon. Tous les moyens sont bons afin que cette symphonie soit jouée, quitte à voler. La scène du vol de l'accordéon où le héros Hamid soustrait l'instrument à son propriétaire tout en l'agressant violemment montre cette détermination qui tourne à l'obsession. Mais le jour de la présentation devant la princesse, la jeune Ahlam ne peut plus jouer avec cet accordéon volé, ses doigts se rétrécissent, et c'est par sa voix qu'elle remplacera le solo qu'elle devait jouer. Encore un signe révélateur qui montre que l'homme est la vraie symphonie de ce monde. Ce solo est accompagné par une scène très représentative, tandis que la symphonie se joue devant un public charmé, une autre symphonie se joue derrière l'orchestre. La caméra nous montre Hamid par terre agonisant en train d'assister à la symphonie de la vie et de la mort en même temps. L'ange de la mort qui prend l'image d'une femme en noir exécute la danse de la mort, et en même temps l'ange du bien tout en blanc arrive à la rescousse pour accompagner Hamid à sa dernière demeure.

Ce genre de scènes chargées en significations universelles foisonne dans le cinéma de Kamal Kamal. Ce dernier est toujours à la quête d'un idéal artistique qu'il poursuit avec l'obstination d'un musicien et non d'un cinéaste. Kamal Kamal compose les scènes comme il compose des airs musicaux. Cette quête de l'universel atteindra son point culminant avec son dernier long métrage sorti en novembre 2015 dans les salles marocaines, du moins celles

qui restent, *Sotto Voce*. Dès le titre, l'obsession musicale chez Kamal Kamal transparait. Ce film qui a nécessité trois ans de tournage dans des conditions climatiques parfois difficiles, froid et neige, a eu comme subvention du CCM 4.200.000 dh. Sur ce point, le réalisateur affirme : « C'était difficile de tourner en pleine neige. Le tournage a duré trois ans avec énormément de douleurs et de déception. Mais, en fin de compte, nous avons réussi le pari tous ensemble grâce à Dieu. »⁹ L'histoire se passe durant l'occupation de l'Algérie par la France, afin de contrer les attaques des *fellagas*, les résistants, l'autorité coloniale avait décidé de bâtir la fameuse ligne de Morrice, 700 km de fils barbelés électrifiés et truffée de mines. Pendant la guerre d'Algérie, Moussa est un Marocain qui sert de passeur à des groupes clandestins qui franchissent la frontière, à travers les montagnes, de l'Algérie au Maroc. Cette route se trouve longer la ligne Morrice. Un jour, il va devoir guider un groupe de sourds-muets qui vient du désert de Bechar...

Comme interprètes, Kamal Kamal a eu recours comme toujours à des professionnels, des noms familiers déjà cité : Jihane Kamal sa fille, Ahmed Benaïssa, Amal Ayouch, Mohamed Khouyi, Mohamed Bastaoui, Mohamed Choubi, Rafik Boubker, Amal Setta, Khaled Benaïssa, Youness Migri. *Sotto Voce* s'inspire d'une histoire vraie, celle de la mère du réalisateur. De nationalité algérienne, elle fut condamnée à mort par contumace car elle était activiste. Elle a dû trouver refuge à Oujda au Maroc en passant la frontière avec les risques que cela imposait : « C'est un peu l'histoire de ma mère qui a fait ce passage, car elle était soldat révolutionnaire pendant la guerre d'Algérie. Comme elle est Algérienne, elle était condamnée à mort par contumace. Donc, on l'a fait transférer au Maroc. Elle nous racontait cette histoire depuis que nous étions enfants. C'est comme ça que j'ai eu l'idée de réaliser un film sur ce passage de Tlemcen jusqu'à Ouja. »¹⁰ L'espace au sein duquel s'inscrit le film, est celui des frontières (notamment marocco-algériennes). Comme on le sait, les villes frontalières représentent un réel enjeu dramatique dans la vision des cinéastes. Leur position géographique, à savoir la frontière, a des incidences flagrantes sur leur histoire, économie, politique et culture. En matière de réalisation cinématographique, il me semble qu'il est difficile de concevoir l'espace des frontières sans tenir compte de la géo-histoire et de la topogénèse. Espace de barrières ou de contact, les villes frontalières renferment tout un imaginaire riche en représentations et nécessitent ainsi une vision

⁹ Le Matin : « 'Sotto Voce' de Kamal Kamal rehausse le ton du cinéma marocain », dans : *Le Matin*, 15.02.2014, <http://lematin.ma/journal/-/196839.html> [04.08.2017].

¹⁰ *Ibid.*

d'ensemble qui puisse saisir l'ampleur stratégique, historique, politique, économique et sociale de ces territoires frontières.

Les villes frontalières ne sont pas uniquement un simple territoire géographique, elles dépassent cette vision réductrice car elles mettent en scène des réalités disparates, des conflits séculaires et des espoirs solides parfois fragiles. Sonder la mémoire de ces territoires frontières nous oblige à démêler tout un chevauchement de dialectiques hétéroclites s'alimentant les unes les autres. Une vision d'ensemble est la seule garante d'une compréhension globale de cet espace des villes frontalières qui implique qu'il n'est plus possible d'accéder au fonctionnement de ce tout sans avoir une appréciation des éléments qui le compose à savoir : 'Nord/Sud', 'pays riches/pays pauvres', 'centre/périphérie', 'Islam/Occident', 'ex-colonisateur/ex-colonisé', 'régimes démocratiques/régimes autoritaires', 'guerres/paix'. Inscrire un film au sein d'un espace frontière est, à mon sens, un signe fort de la part du réalisateur qui semble donner une autre vision sur ces espaces frontières, lieux de rencontre et d'échange. Deux cultures différentes, 'marocaine, algérienne', des dialectes différents dont les acteurs ont essayé d'en rendre compte, mais un destin commun, celui de briser les frontières. N'oublions pas que les frontières, jusqu'à nos jours, sont fermées entre le Maroc et l'Algérie, et que le conflit du Sahara marocain qui a duré plus de 40 ans, est à l'origine des tensions entre les deux pays vu la position compromettante de l'Algérie face à ce dossier. *Sotto Voce* bien qu'il n'aborde nullement cette question, fait ressurgir cette mémoire historique et rappelle au spectateur l'histoire commune entre l'Algérie et le Maroc et surtout la solidarité inconditionnelle du Maroc envers l'Algérie durant l'occupation française.

Dans *Sotto Voce*, il s'agit d'un contexte de guerre, de colonisation, de frontières poreuses et surtout d'un espace de musique. En effet, la force du film réside, également, dans la musique qui accompagne le film, « une seconde symphonie cinématographique où il a été question de créativité humaine. »¹¹ Le spectateur aura l'occasion d'apprécier les airs d'opéra que lui offre généreusement le réalisateur Kamal Kamal tout au long du film avec des artistes confirmés : Younes Mégri et Laila Wass. Pour briser la violence du contexte historique marqué par le sang, la musique devient un remède qui soulage les douloureux moments de souffrance de la guerre. Sur ce point, Kamal Kamal souligne :

¹¹ *Ibid.*

J'aime beaucoup la musique. Puis il y a toujours cette amertume de la guerre que j'ai voulu apaiser par le plaisir de la musique. L'art est toujours compassionnel envers les gens et la réalité. Les scènes d'opéra viennent compléter ce qui manque dans la réalité. La musique me permet de me régaler un peu dans mes films et de faire tout ce que je veux.¹²

Pour la composition de la musique du film, le réalisateur a dû coopérer avec l'orchestre philharmonique de Budapest sous la direction de Stephan D'Agostino, pour l'orchestre de Budapest, ce fut pour eux la première fois qu'il coopère avec un maghrébin dans un tel projet. *Sotto Voce* a permis à Kamal Kamal de réaliser son rêve : jouer avec un orchestre philharmonique et au-delà une manière d'accéder à la mondialité.

Ce désir fervent de s'inscrire dans la mondialité, d'accéder à l'universel nous trouvons l'écho également en littérature à travers l'usage de l'intertextualité. Cette dernière est une entreprise qui s'inscrit dans le cadre d'une béance au monde, aux multiples expériences littéraires. Elle reflète également cette volonté inébranlable de prendre racine dans le champ littéraire international. L'important quand on étudie l'intertextualité dans un champ littéraire n'est pas de s'en tenir à un simple repérage des emprunts, mais d'en étudier l'intégration dans le texte ainsi que les transformations éventuelles. Cet engouement pour l'intertextualité chez les écrivains africains, surtout de la nouvelle génération, nous amène à poser quelques interrogations qui nous paraissent tout à fait logiques concernant ce phénomène littéraire. Cette référence récurrente aux chefs-d'œuvre qui ont marqué la littérature mondiale, est-elle un hommage adressé à ces monuments de l'histoire de la littérature ? Ou bien une manière de se positionner, de mettre en exergue une rupture par ouvrages interposés ? Ou une critique au cœur même de l'écriture ? Il y a, chez un bon nombre de romanciers maghrébins et subsahariens de la nouvelle génération une obsession quasi malade et un fervent désir de s'inscrire dans l'espace de la littérature mondiale par le biais de l'intertextualité, ou ce que d'autres chercheurs appellent transtextualité. Ainsi une mise en abîme permanente se fait sentir tout au long des romans de cette dernière décennie. Ces mêmes interrogations, ces mêmes remarques sont, à mon sens, valables en matière de création cinématographique, une forte obsession de s'inscrire dans la mondialité, de prendre racines au sein de la création cinématographique mondiale, une relecture du patrimoine cinématographique est effectuée par un nombre important de cinéastes marocains car on ne peut faire du cinéma sans être d'abord et avant toute chose un spectateur.

¹² *Ibid.*

Dans *Sotto Voce*, certaines scènes introduites par le réalisateur Kamal Kamal, sont d'une portée universelle comme la présence constante du rafistolage du violoncelle qui a été cassé au moment de l'agression de la fille. La caméra nous montre simultanément la réparation du cello (violoncelle) et les soins apportés au dos de la jeune fille. Nous savons que le cello a toujours été comparé à la femme : une connivence s'installe entre le corps de la femme et la musique. Cette jeune fille agressée est interprétée dans le film par Jihane Kamal (la fille du réalisateur). Cette petite fille qu'on a découverte dans son premier film *Tayf Nizar* jouant au cello, nous la trouvons aussi dans les deux autres films *La Symphonie marocaine* et *Sotto Voce* dans des rôles qu'elle a sus rendre avec beaucoup de confiance et d'investissement personnel poussé au summum allant jusqu'à se raser totalement le crâne. Les moyens techniques d'une grande spécificité employés dans la réalisation de ce film montrent l'engagement total du réalisateur marocain dans la voie de l'universel, en effet, Kamal Kamal est un des rares réalisateurs à mettre tous les fonds octroyés dans sa production allant à l'endettement afin de réaliser le cinéma dont il a toujours rêvé.

En titre de conclusion, je dirais que le cinéma du réalisateur marocain Kamal Kamal aspire à s'inscrire dans la mondialité. Les sujets qu'aborde le réalisateur marocain à savoir les années de plomb dans *Tayf Nizar*, le drame des réfugiés durant la période de la guerre de libération de l'Algérie dans *Sotto Voce*, sont d'une force dramatique et humaine à la fois. Il est vrai que certains critiques reprochent à Kamal Kamal l'usage parfois abusif de la musique dans ses films sans que cela ne porte atteinte à son professionnalisme. La particularité de ce jeune réalisateur c'est qu'il a un projet artistique qu'il espère concrétiser à travers son cinéma. Ils sont rares, à mon sens, les cinéastes maghrébins qui possèdent un projet et une vision artistique claire. D'un film à l'autre, chez Kamal Kamal, l'observateur avisé remarque la présence d'une vision artistique claire qui prend forme à travers la quête du beau, à travers la recherche d'un langage universel qui s'adresse à l'homme que Kamal Kamal semble trouver dans la musique. Si le propre de l'art est d'être partagé, Kamal Kamal le fait généreusement.

SYLVÈRE MBONDOBARI
Libreville, Gabon / Sarrebruck, Allemagne

Territoires, conflits géopolitiques et défense identitaire. L'esthétique du mal dans *Timbuktu* d'A. Sissako

Summary

The year 2014 was outstanding because of the attempts to install political stability in Mali, thanks to international military intervention and political negotiations, as well as due to a cultural event, namely the launch of the film *Timbuktu*, the masterpiece by Abderrahmane Sissako. In the context of the balkanization of the state of Mali under the law of a group of jihadists and the sharia, Sissako presents the destiny of a man and a family in simple and poetic images. The mise en scène makes the absurd visible and seizable among submission, revolt and resistance, so that *Timbuktu* carries the spectator away towards an experience of violence and helplessness, trespassing cultural, social and generic borders. I suggest to explore the aesthetics of Sissako's film in his work on the burlesque use of the visual representation of violence, while adding a special focus on the aspects of space (private/public), borders (village/town) and identity.

*Faire un film, c'est donc assembler des fragments de réalité.
Cet assemblage existe depuis longtemps, l'écriture filmique
est née de cette activité d'assemblage.*¹

En liant le sublime à la terreur, en montrant la place de l'obscurantisme, du fondamentalisme dans la production de la peur, Sissako semble avoir tracé par avance les lignes de force de la réception de son film *Timbuktu* (2014). La suite est connue. *Timbuktu* a reçu une reconnaissance immédiate aussi bien de la part du public que des professionnels qui ont décerné au film un Oscar du meilleur film étranger et 7 Césars dont celui de la meilleure régie, du meilleur

¹ Marcel Rodriguez : « Pier Paolo Pasolini: Salò comme expérience limite du cinéma », dans : Marc Buffat / Marcel Rodriguez / Bernard Sichère : *Le cinéma et le mal : actes du colloque organisé dans le cadre de l'Ecole doctorale de l'Université Paris 7-Denis-Diderot* (= Textuel, 31), Paris, UFR Sciences des textes et documents, Université Paris 7, 1997, 15-19, 17.

réalisateur, du meilleur scénario, du meilleur son, du meilleur montage, de la meilleure musique originale, de la meilleure photographie. Autre conséquence de cette réception, *Timbuktu* est désormais confondu avec la lutte contre le terrorisme. Toutefois, l'intérêt de ce film se lit dans la lumière que Sissako jette sur la montée des extrémismes, un phénomène qui maintient le monde entier en haleine depuis plus d'une décennie, et dans l'impression de beauté qui ressort des nombreux *travellings* et font de ce film une œuvre engagée et un chef d'œuvre du cinéma contemporain. Il faut dire que *Timbuktu* construit une forme d'harmonie avec des émotions douloureuses ; les situations résonnent comme des signes, comme des suggestions d'inquiétude et d'accablement. Le réalisateur a lui-même précisé le mode par lequel son film agit sur la sensibilité ; c'est, dit-il, une situation de communication dans laquelle la valeur des images et des mots est mesurée par leur ton propre, et l'énergie émotionnelle dont il a chargé chaque action. Avec la présente réflexion, je voudrais poser dans un premier temps la question de la prise de possession, de l'appropriation et de la réappropriation territoriale qui traverse l'ensemble du film de Sissako. Ensuite, j'aborderais la question de l'esthétique du mal. En d'autres termes, comment le film de Sissako restitue-t-il la violence de cette expropriation ?

L'histoire du film est tirée de l'actualité récente marquée par la prise des villes de Tombouctou et Gao dans le Nord du Mali par des groupes salafistes entre 2012 et 2013. Elle prend en compte les conséquences de cette nouvelle cohabitation avec des extrémistes religieux. Autour de Kidane, touareg qui mène une vie de nomade, Sissako construit la trame de son film qui emmène le spectateur de la petite tente perdue dans les dunes du sahel au fleuve Niger et du fleuve à la ville de Tombouctou tombée sous le joug des extrémistes religieux. D'une séquence à une autre, le spectateur est confronté aux abus des « étrangers » qui culminent avec la lapidation d'un couple sur la place publique. Ironie et allégorie, ici, ne font qu'un. Ce qui est unique, c'est la puissance suggestive qui se dégage du jeu de l'imagination symbolique ; et plus que les symboles eux-mêmes, plus que les formes choisies pour illustrer la colère du réalisateur, l'intérêt est ici dans la mise en scène de cette guerre des valeurs, dans l'acte de l'esprit qui les choisit, qui les charge d'un sens prodigieusement riche.

Les spectateurs avides de nature et de grands espaces ont dès la première séquence du film apprécié la qualité des prises de vue en même temps qu'ils ont été saisis par la brutalité des hommes en uniformes et la fragilité de l'antilope. La force évocatrice de ces premières images révèle dès l'abord l'importance et la complexité des questions évoquées et l'intérêt des prises de position du cinéaste mauritanien. Entre euphorie et scepticisme, méfiance et

dénonciation les interrogations fusent de partout. Comment interpréter cette mise en relation de la beauté pure des paysages et de la violence gratuite ? Quel sens donner au choix de Sissako de faire un film sur l'invasion du Nord du Mali par des groupes salafistes ?

Si pour Sissako les mobiles de son engagement sont sans équivoque, il fallait nécessairement réagir face à cette barbarie inhumaine, marquer le grand public avec des images chocs, d'autres soupçonnent, comme nous le verrons dans les détails, une forme d'opportunisme qui fait la part belle aux mythes touarègues. Le succès du film de Sissako ne pourrait donc s'expliquer uniquement par une sorte de rupture ou de renouvellement esthétique ou mieux par un changement de paradigme ; *Timbuktu* retient l'attention parce que les questions qu'il pose sont existentielles et touchent à notre Humanité la plus profonde. En réalité, *Timbuktu* n'est pas l'Histoire du terrorisme islamiste mais, comme nous allons le voir, une ré-énonciation de plusieurs histoires individuelles tragiques que Sissako tire de la presse africaine et internationale. Tout l'intérêt de ce film vient du fait que le scénariste et le réalisateur ont su donner, grâce au pouvoir et à la force évocatrice des images, une forme esthétique aux histoires individuelles. Il s'agit donc d'une activité à la fois de création/recréation, de ré-énonciation et de saisie du réel puisque le film se propose de recréer la prise de possession de Tombouctou et Gao et la destruction des biens culturels par les djihadistes des groupes islamistes. *Timbuktu* est pour ainsi dire le passage d'une situation politique vers un langage artistique avec tous les effets esthétiques que cela suppose, posant ainsi la question de la représentation cinématographique de l'Histoire comme l'explique le chroniqueur du journal *Le Monde* :

Vieux dilemme de l'art confronté à la monstruosité. Comment la saisir sans la trahir ou se trahir soi-même ? Comment la restituer sans s'y abîmer ? Comment la transmettre sans l'édulcorer ? Peu d'œuvres y seront parvenues, quel que soit le nom dont le crime se pare devant l'Histoire : la loi dans *Antigone* (Sophocle), la guerre dans *Les Désastres de la guerre* (Goya) ou *Guernica* (Picasso), le génocide dans *Shoah* (Claude Lanzmann) ou *S21* (Rithy Panh), l'humiliation dans *Chronique d'une disparition* (Elia Suleiman).²

Je voudrais dans cette étude aborder la question de la représentation de l'Histoire à partir de la notion du territoire, qui n'est certes pas nouvelle dans la géopolitique du Nord du Mali, mais qui, avec l'arrivée des fameux étrangers, a

² Jacques Mandelbaum : « 'Timbuktu' : face au djihadisme, la force de l'art », dans : *Le Monde*, 09.12.2014, www.lemonde.fr/cinema/article/2014/12/09/timbuktu-face-au-djihadisme-la-force-de-l-art_4537041_3476.html#tH03QHmcS8RSkd9g.99 [04.08.2017].

pris une toute autre signification. Le film de Sissako intègre d'ailleurs de manière particulièrement symbolique, d'une part l'ancienne question territoriale entre les agriculteurs/pêcheurs songhaïs et les Bozo sédentarisés et les minorités touarègues nomades, et d'autre part, une nouvelle forme de conflit territorial plus violente marquée par la prise de possession de la ville par les intégristes religieux. Il s'agira pour nous d'interroger le passage, les lignes de tension entre différents territoires.

1. Territoires, l'horreur et représentations cinématographiques

La primauté que nous donnons à la représentation du territoire sur d'autres éléments de la narration filmique, particulièrement les personnages, peut paraître arbitraire. Toutefois, ce choix s'explique presque nécessairement par la nature même du film de Sissako, qui fait traverser en une heure et demie, parfois au pas de course, plusieurs territoires aux frontières très mouvantes, ou du moins difficilement saisissables. Cette traversée que je vais tenter de reconstruire, est accompagnée d'une action narrative qui mène le spectateur d'un lieu à un autre à la rencontre de personnages soumis au joug de la violence physique et symbolique.

La notion de territoire intègre, de mon point de vue, une autre, celle d'expropriation, de violence physique et symbolique. Le territoire devient ici le lieu de construction et de défense des identités spécifiques. Dans un souci de clarté et de concision, nous avons retenu, pour définir la notion de territoire, la synthèse proposée par Georgia Kourtessi-Philippakis dans l'ouvrage *Archéologie du territoire, de l'Égée au Sahara* qu'elle a codirigé avec René Treuil.³ Kourtessi-Philippakis distingue deux principales approches : une approche anglo-saxonne et une approche française du territoire. Pour les anglo-saxons, explique-t-elle, le territoire serait d'abord, « un phénomène d'écologie éthologique » avec

un fond instinctif qui se manifeste à propos des espaces plus ou moins exclusifs délimités par des frontières, marqueurs ou autres structures, espaces que les individus ou les groupes occupent émotionnellement et où ils se déploient afin d'éviter la venue d'autres individus ou groupes.⁴

³ Georgia Kourtessi-Philippakis : « Introduction », dans : Georgia Kourtessi-Philippakis / René Treuil (éds.) : *Archéologie du territoire, de l'Égée au Sahara*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011, 7-14, 7.

⁴ *Ibid.*

S'inspirant des travaux de Thorsten Malmberg⁵ et de Robert David Sack,⁶ Kourtesi-Philippakis explique que pour les ethnologues anglo-saxons, « le comportement humain territorial est un système cognitif et comportemental qui a comme objectif l'optimisation de l'accès d'un individu ou d'un groupe aux ressources de manière temporaire ou permanente ».⁷

L'approche française du territoire est essentiellement géographique et sociologique peut-on lire chez Kourtesi-Philippakis. Ici, le territoire est le résultat « d'une appropriation à la fois économique, idéologique et politique de l'espace par des groupes humains qui se donnent une représentation particulière d'eux-mêmes, de leur histoire, de leur singularité ».⁸ Le territoire se construit donc comme un espace d'identification et de formation identitaire puisqu'il suppose « un investissement affectif et culturel que les sociétés placent dans leur espace de vie. Le territoire s'apprend, se défend, s'invente et se réinvente. Il est le lieu d'enracinement, il est le lieu de l'identité ».⁹ La dernière dimension liée au territoire à partir d'une approche sociologique qu'il faudrait évoquer dans le cadre de notre étude est celle du territoire social qui, selon Kourtesi-Philippakis, serait « un phénomène immatériel et symbolique » :

Tout élément, même physique ou biologique, n'entre dans la composition d'un territoire qu'après être passé par le crible d'un processus de symbolisation qui le dématérialise en quelque sorte. Tout territoire social est un produit de l'imaginaire humain.¹⁰

On peut retenir de ces deux approches que le territoire contribue largement à la construction identitaire d'un individu et d'une communauté, il permet de développer un sentiment d'appartenance au sein d'un groupe en même temps qu'il érige une frontière avec d'autres groupes, d'autres territoires. Ce triple mouvement d'appartenance, d'identification et de démarcation est à l'origine d'une construction identitaire qui prend paradoxalement sa source dans une conception figée du territoire. Deux termes permettent de le saisir : appartenance et défense. Selon Kourtesi-Philippakis « il est très probable que certains

⁵ Thorsten Malmberg : *Human territoriality. Survey of behavioural territories in man with preliminary analysis and discussion of meaning*, Berlin / Mouton, The Hague / de Gruyter, 1980.

⁶ Robert David Sack : « Human Territoriality: A Theory », dans : *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 73, n°1, mars, 1983, 55-74.

⁷ Kourtesi-Philippakis, « Introduction », *art. cit.*

⁸ *Ibid.*, 8.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

Latins pratiquaient un jeu de mots associant le contrôle d'une terre au pouvoir de la protéger par la menace (*terrere*) ». ¹¹ En effet, dans l'histoire des sociétés humaines, le territoire a partie liée avec la terreur. La guerre de religion n'étant qu'une forme de cette terreur qui consistait à accroître et à protéger son territoire d'influence en imposant *sa* vision du monde. D'autres conflits le prouvent, la conquête de l'Amérique par les Espagnols s'est faite au prix de guerres meurtrières. ¹² On pourrait à dessein multiplier les exemples. Le territoire a donc toujours été pour de nombreuses raisons un objet de convoitise, de conflit entre des communautés qui se sont toujours employées à le défendre par tous les moyens ; le conflit entre Kidane et le pêcheur est un exemple de cette concurrence territoriale. Ils sont tous les deux victimes d'un conflit séculier qui a toujours opposé les Touaregs éleveurs et nomades aux Bozos sédentaires. La mort du pêcheur, à peine esquissée par la caméra, rappelle aussi de manière tragique la permanence de la violence. La conséquence de cet acte est l'arrestation de Kidane et sa condamnation à mort par la justice salafiste. Kidane a-t-il voulu défendre son honneur, sa vache GPS ou son territoire ? Là est toute la question. Une certitude, le pêcheur tenait à défendre son territoire ce qui explique les nombreuses mises en garde au jeune berger. La notion de territoire intègre aussi bien des espaces délimités que des espaces symboliques, les imaginaires sociaux et culturels, que les représentations esthétiques. Notre intention n'est pas de revenir sur les mythologies, mais de suivre les mouvements des personnages, Touaregs ou non, dans cette guerre symbolique des territoires. Du point de vue de la narration filmique, le territoire se confond avec l'espace architectural entendu comme

parties du monde elles-mêmes, naturelles ou fabriquées, sont pourvues d'une existence objective, pouvant, elle aussi, être, en tant que telle, l'objet d'un jugement esthétique. C'est avec cette réalité que le cinéaste se mesure du tournage, qu'il la restitue ou qu'il la trahisse. ¹³

Tout l'art de Sissako est de montrer que cet espace, *a priori* ouvert, recouvre des territoires bien circonscrits dans la conscience collective de ses personnages, lesquels s'investissent dans leurs protections. D'un point de vue topo-

¹¹ *Ibid.*

¹² Sur cette question on lira Tzvetan Todorov : *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982. Pour le cas spécifique du Mali, lire l'article de Georg Klute : « Hostilité et alliances. Archéologie de la dissidence des Touaregs au Mali », dans : *Cahier d'études africaines*, vol. 35, n°137 (La démocratie déclinée), 1995, 55-71.

¹³ Eric Rohmer distingue trois types d'espace au sein d'un film : l'espace pictural, l'espace architectural, l'espace filmique. Cf. Eric Rohmer : *L'organisation de l'espace dans le 'Faust' de Murnau*, Paris, U.G.E., 1977, 11.

graphique et géographique, les territoires sont structurés, identifiés et matérialisés par des lieux, ayant une forte valeur symbolique. C'est le cas du marché où la commerçante est terrifiée par les injonctions des salafistes et décide de défendre son territoire les mains nues, les jeunes aussi sont agressés dans leur intimité, ils voient leur territoire menacé par les nouvelles autorités. La mosquée n'est pas épargnée par cette violation des frontières. L'imam se voit contraint de rappeler à l'ordre ces assaillants qui entrent sur son territoire, la maison de Dieu, sans respecter les usages. Techniquement, c'est à partir de la représentation de ces « images-nœuds lyriques »¹⁴ pour reprendre la terminologie de Jean Germain, que Sissako construit à l'aide des effets de la caméra et d'un montage extrêmement exigeant le sens de son film. En revenant plusieurs fois sur les mêmes lieux, Sissako montre qu'il s'agit non de représenter mais de signifier l'expropriation de ces territoires par les nouveaux maîtres. Comme le rappelle à juste titre Manouk Borzakian, il s'agit pour les salafistes de

faire disparaître l'espace public, non seulement au sens métaphorique d'Habermas – la sphère du débat démocratique – mais aussi et peut-être d'abord au sens matériel du terme, qui désigne les lieux de rencontre et de frottement – les rues, les places – où règnent l'inattendu et l'incontrôlable [...].¹⁵

Mais *Timbuktu* est aussi une longue méditation sur la représentation de la peur et de la violence. Deux séquences permettent de saisir l'horreur de la conquête territoriale : la première représente une dame cravachée après une condamnation par le tribunal islamique pour avoir écouté de la musique avec des amis ; la deuxième, l'une des plus atroces, montre la lapidation en public d'un couple. Ces deux courtes séquences sont présentées avec vigueur, comme une terrible agression contre la liberté et la dignité humaines. La scène de la lapidation serait tirée comme l'atteste un article du *Monde* d'un fait divers :

Dimanche 29 juillet, à l'aube, les salafistes qui règnent sur le nord du Mali depuis avril ont franchi un palier particulièrement révoltant dans l'application forcée de la charia : un couple a été lapidé pour avoir eu des enfants hors mariage. L'homme et la femme, parents d'un bébé de 6 mois, ont été amenés dans un lieu à 20 km de la petite ville d'Aguelhok. Enterrés jusqu'au cou, ils sont morts rapidement sous les jets de pierres, après avoir poussé quelques cris, selon

¹⁴ L'une des particularités des images nœuds lyriques c'est de frapper par leur valeur psychologique, dramatique, émotive (cf. Jean Germain, « La musique et le film », dans : Etienne Souriou : *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, 137-155, 143).

¹⁵ Manouk Borzakian : « Timbuktu mon amour », dans : *Le Monde dans l'objectif*, 20.12.2013, <http://lemondedanslobjectif.blogspot.de/2014/12/timbuktu-mon-amour.html> [04.08.2017].

les témoins qui ont fait le récit de l'exécution publique par téléphone à l'AFP et au "New York Times". Cette zone désertique du nord du Mali, plus grande que la France, est fermée aux journalistes depuis que les groupes armés salafistes, le groupe malien Ansar Eddine et Al-Qaida au Maghreb islamique (AQMI), ont pris Tombouctou et Gao. Une situation extrêmement dangereuse est en train de s'installer dans le nord du Mali.¹⁶

Ici, la notion de terrorisme comme perte de territoire prend tout son sens. Mais bien plus, la mise en scène de ces châtiments devant un large public poursuit un double objectif : politique et psychologique. Comme l'explique Emmanuel Taïeb dans son article sur l'exécution soumise au regard :

Le regard est ainsi habitué à la présence de la mort, habitué aux scènes d'exécution, que l'on va voir spontanément. Il y a là une lente structuration morbide du regard qui conduit à une grande tolérance vis-à-vis de la mort, future donnée par la force.¹⁷

Pour les salafistes, il s'agit de familiariser la population avec la violence. Avec sa caméra Sissako a su orchestrer tous les éléments dans une étonnante image où l'épouvante atteint son comble. Les islamistes sont discrédités. Personnages tragi-comiques, en contradiction systématique avec leurs propres principes, ne sachant pas toujours les fondements de leur mission, ils prennent une forme pitoyable qui dévoile leur vrai visage. Alternant plans d'ensemble et gros plans, les images des islamistes intégrées à leurs hallucinantes pratiques deviennent l'incarnation de tous les monstres que peut concevoir l'imagination humaine. L'image de la destruction des statuettes, objets de cultes animistes, présentée dans un cadrage rapproché, devient l'expression de cette violence aveugle qui ne recule devient rien. On comprend qu'elles n'aient laissé personne indifférent. En promenant la caméra dans les méandres de la cité mythique, Sissako rend de manière plastique le 'viol' des frontières entre vie privée et vie publique et affiche par là même la violence du geste salafiste. Les images de la ville et des intérieurs n'ont pas qu'une fonction référentielle ou documentaire, elles participent de la dramaturgie d'ensemble. De même que le studio d'enregistrement improvisé, la chambre des jeunes musiciens, le tribunal de fortune, la maison de l'imam, etc. n'ont pas de sens en soi. Ces pièces que le réalisateur dévoile sous plusieurs angles

¹⁶ Editorial : « La loi salafiste menace le Sahel », dans : *Le Monde*, 02.08.2012, www.lemonde.fr/idees/article/2012/08/02/la-loi-salafiste-menace-le-sahel_1741596_3232.html [04.08.2017].

¹⁷ Emmanuel Taïeb : « L'exécution soumise au regard. Anthropologie et économie du regard sur les mises à mort publiques », dans : *Communication*, n°75, 2004, 57-74, 59.

n'acquièrent un sens qu'au moment où les salafistes s'en emparent puisqu'ils deviennent les lieux où se fixe le destin de la communauté.

2. Conquête des corps, conquête des âmes et les limites du discours salafiste

Soucieux de placer les spectateurs, dès les premières images du film, dans l'atmosphère absurde et sombre qui convenait à son sujet, Sissako a choisi des paysages dont la beauté contraste avec l'horreur et la violence des fondamentalistes. Ce choix esthétique se lit dès l'ouverture du film avec le *traveling* représentant des fondamentalistes tirer sur une biche à la kalachnikov pour, disent-ils, l'épuiser. Scène cocasse qui laisse imaginer le pire. L'idée vient naturellement à l'esprit que cette biche frêle et agile pourrait représenter la ville et ses habitants, sans protection, dans l'état d'abandon où la guerre les maintient. Kidane, sa femme Satina, leur fille Toya et Issan seront doublement victimes de cette absurdité de la tradition et du monde qui les entoure.

Dans *Timbuktu*, on retrouve bien une fixation sur des lieux hautement symboliques qui permettent au réalisateur d'évoquer davantage une expérience réelle de la conquête des territoires, même si ces derniers sont visés à travers le regard de la caméra. En particulier, on note une forme subtile de réalisme poétique permettant à Sissako d'ancrer la représentation des lieux dans un processus de conquête des corps et des âmes. On le voit bien dans les séquences représentant le marché, le stade et la chambre. Comme l'a démontré Manouk Borzakian, l'enjeu n'est pas de faire disparaître mais d'imposer une nouvelle vision de la vie même si celle-ci est souvent en contradiction avec les actes posés par les assaillants. La conquête des territoires va de pair avec la conquête des corps et des esprits et la confiscation de la parole et de toutes formes de liberté. Toutefois, si au moment où commence le film la conquête des territoires est, grâce à la force des armes, quasiment effective, celle des esprits et des âmes reste encore à faire. En procédant par succession de gros plans sur chaque protagoniste mis en situation dans un lieu symbolique, le réalisateur, révèle des drames particuliers qu'il intègre dans une forme de continuité narrative. En passant d'un territoire (micro-territoire) à un autre, il reconstruit tous les aspects de cette mainmise sur les corps, la parole, sur la vie tout court. Ce procédé fait que nous passons de la petite histoire (histoires individuelles) à la grande.

Au moment où commence le film, la ville de Tombouctou et ses environs sont déjà aux mains des djihadistes qui tentent par tous les moyens d'imposer leur loi. Les mosquées, les écoles, les terrains de jeu et même l'espace privé sont régis par la loi des intégristes. On assiste à quelques résistances, comme

la scène assez cocasse du marché où la protagoniste refuse de se laisser imposer le port des gants allant jusqu'à proposer aux combattants de sectionner ses deux bras. Une autre jeune femme châtiée pour avoir chanté chez elle reprend son chant dès que le dernier coup de fouet s'est abattu sur elle. Ces deux séquences à la fois graves et tragiques sont l'expression de la détermination d'une partie de la population de ne pas se laisser intimider. Le fait que ce soit une commerçante qui s'y oppose n'est pas fortuit. La femme du marché tout comme Satina, la femme de Kidane, apparaissent ici comme le dernier rempart contre cette violence et surtout la garante d'une éthique et la protectrice de la tradition et de la cellule familiale. Cette séquence comme traversée de tensions dramatiques, se trouve, au plus fort de l'action ; elle tient un rôle essentiel à la fois dans la construction d'un discours contre l'oppression que dans la production de sens. En réalité, cette séquence, qui n'est pas que symbolique, rehausse la place de la femme dans la lutte contre l'opresseur puisqu'elle sera l'une des principales victimes de cette barbarie, en tant que femme, mère et épouse. La défense de 'son' territoire, les mains-nues, qui ne peut que s'interpréter dans l'économie générale du film est aussi l'expression d'une forme de résignation devant un occupant lourdement armé et prêt à user de la force pour imposer et asseoir son autorité. Au discours des armes et de la violence, elle oppose celui de la non-violence.

Le réalisateur présente avec beaucoup de finesse et un brin d'humour trois séquences qui illustrent cette conquête des âmes, mais aussi les limites du système mis en place par les assaillants. La première montre un ancien rappeur censé dévoiler les raisons de sa conversion à l'islam et de son engagement dans la guerre sainte. Après plusieurs tentatives, le jeune homme abandonne le tournage de la vidéo parce qu'il se sent incapable d'assumer les thèses salafistes. Abderrahmane Sissako n'a pas seulement conçu cette séquence comme une sorte de témoignage, propre à nous faire découvrir et partager les conditions de production des vidéos circulant sur les réseaux sociaux ; il a su en même temps orienter et styliser les interactions entre l'enrôleur et le jeune homme de telle manière qu'ils puissent participer de façon significative à la déconstruction de ce discours visuel. L'effet est renforcé par le décor, les dialogues entre les deux hommes ainsi que par le contenu des échanges. La deuxième est un fin montage qui présente le dialogue entre l'imam et le chef salafiste, le premier montrant au second les abus de ses partisans et dénonçant au passage leur connaissance vague, superficielle voire erronée du coran. Dans cette séquence deux mondes et deux visions du monde s'entrechoquent. L'un est fondé sur une foi véritable, une permanente méditation, un sens élevé de la vie. L'autre, au contraire, est fondé sur le fanatisme, le cynisme, l'intolérance et le mensonge. Aux valeurs de l'amour et du pardon

prônés par le coran, les assaillants opposent la haine et la violence. Ils dénoncent une religion qui ne connaît ni le pardon ni l'amour du prochain, refuse le dialogue et humilie en permanence. La troisième séquence, qui permet de relâcher une atmosphère extrêmement tendue, représente les jeunes, interdits de pratiquer le football, mimer les gestes de leur sport favori.¹⁸ L'arrivée des assaillants annonce donc un renversement des valeurs, une forme de déterritorialisation qui consacre la charia et la loi du Talion au détriment de l'humanisme. L'idylle de la vie dans le désert n'est plus qu'un cauchemar qui ébranle et décime toute une famille.

On peut imaginer que l'intention de Sissako et de Kessen Tall, quand ils tournent ces scènes, a été de donner au film une dimension critique. Il s'agit de scènes de dévoilement au sens où elles mettent à nu les discours, les méthodes et questionnent les fondements même de cette guerre des valeurs. Si l'action des djihadistes au marché et dans les foyers signifie surtout une forme de déterritorialisation des valeurs traditionnelles de paix et de justice, le terrain de football, au contraire, est le symbole d'une reterritorialisation en ce sens que les jeunes ayant intégré les codes des nouveaux maîtres, font preuve d'imagination et réinventent ainsi la pratique de leur sport. Envisagée de cette manière, la scène alternant plan panoramique et plan rapproché exprime à la fois le tragique et le ludique. Elle est une belle illustration des stratégies de contournement mises en place par les populations pour s'adapter à la nouvelle réalité. Elle est surtout à situer dans la perspective des impressions et des effets recherchés sur le spectateur, indépendamment de la réalité objective et particulière qu'elle peut vouloir représenter, elle joue précisément son rôle, et de dérision et de dénonciation, dans l'économie générale du film. Dans la conscience du spectateur, la conquête des âmes n'aura été qu'un leurre puisque les enfants arrivent à déjouer les codes des 'étrangers'. C'est là sans doute la raison principale qui fait que *Timbuktu* ne s'impose pas à nous comme une tragédie irréversible. Ce fin mélange de tragique, d'absurde, de sérieux et d'un subtil humour est sans nul doute le secret de la réussite de Sissako qui traite d'un thème grave avec une certaine 'impassibilité' et profonde réserve comme en témoignent les commentaires de Pascal Mérygeau : « Cette réserve, cette froideur apparente font la force de *Timbuktu*, qui pointe les ridicules sans

¹⁸ La culture est également soumise à l'arbitraire de nouveaux maîtres de la ville. La séquence des jeunes réfugiés dans une pièce de la maison pour vivre leur passion est de ce point de vue très symbolique. Non contents d'avoir chassé les artistes de l'espace public, les fondamentalistes pénètrent par effraction dans l'espace privé. L'arrestation puis la condamnation des jeunes au motif qu'ils joueraient une musique profane vient sinon confirmer du moins établir l'intolérance des djihadistes. Au discours des armes et de la violence, s'oppose celui de la liberté et de l'art.

appuyer, expose sans complaisance ni hystérie les tourments inouïs infligés par les djihadistes. »¹⁹ Sissako montre ainsi une sorte de vigueur intransigeante dans la poursuite de la vérité, nourrie d'une force de caractère, et alliée à un sens de la beauté des paysages et des mœurs qui a fait dire à certains critiques qu'il s'agissait d'une contribution à la pérennisation du mythe du peuple touareg.²⁰ Contrairement à cette présentation, il nous semble plutôt que tout l'effort conscient du cinéaste est dirigé contre l'artifice, et vers ce qu'il croit être la simplicité. Les mythes ne jouent plus qu'un rôle secondaire, bien que toujours indispensables pour toucher un certain public en manque d'exotisme ; c'est de l'imagination, et du cœur, que sortent les effets de ce film.

3. Conclusion

Si l'on s'en tient aux principes énoncés par Hans Robert Jauß²¹ dans son *Esthétique de la réception*, le succès du film de Sissako ne pourrait donc s'expliquer uniquement par une sorte de rupture ou de renouvellement esthétique ou mieux par un changement de paradigme ; *Timbuktu* retient l'attention parce que les questions qu'il pose sont existentielles et touchent à notre Humanité la plus profonde.²² Trois Prix sont révélateurs de cette réception : le film a reçu le Prix du Jury œcuménique du festival de Cannes en 2014, le Prix du film de la paix de la ville d'Osnabrück, le Prix du meilleur film au Festival de Jérusalem avec la mention « In Spirit for Freedom ». C'est dire que *Timbuktu* est d'abord et surtout l'expression d'un besoin existentiel exprimé par de nombreux spectateurs : celui de la paix, de la dignité humaine et de la

¹⁹ Pascal Mérigeau : « 'Timbuktu' : la dignité contre l'horreur djihadiste », dans : *L'Obs*, 10.12.2014, <http://tempsreel.nouvelobs.com/cinema/20141209.OBS7371/timbuktu-la-dignite-contre-l-horreur-djihadiste.html> [04.08.2017].

²⁰ Sabine Cessou : « 'Timbuktu', le film d'Abderrahmane Sissako, loin de la réalité », dans : *Rue89*, 22.12.2014, <http://rue89.nouvelobs.com/blog/rues-dafriques/2014/12/22/le-probleme-avec-timbuktu-le-film-daberrahmane-sissako-233966> [04.08.2017].

²¹ Hans Robert Jauß : *Pour une esthétique de la réception*. Traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

²² Mais d'autres voix sont plus critiques à l'égard de Sissako. Pour Sabine Cessou ce film est aussi celui de l'idéalisation du peuple touareg. Certaines séquences renverraient à des « images de carte postale du peuple touareg ». Elle y voit d'ailleurs un avatar de l'imaginaire colonial qui « valorise le bédouin nomade à partir de l'exemple moyen-oriental ». Elle écrit : « Comme pour mieux coller à ce fantasme très répandu en France, où l'homme bleu, épris de grands espaces et de liberté, en dépit de ses contradictions et complexités, ne peut être qu'un 'gentil' ». L'absence de critique contre les crimes des mouvements politiques touareg est un parti pris de l'auteur et comme une forme de complaisance à l'égard de criminels islamistes qui ont occupé la partie Nord du mali, explique la journaliste (Cessou, *art. cit.*).

liberté. Et si ce film a reçu cet écho favorable, c'est certainement, parce qu'il montre à partir d'une esthétique du peu, des gestes simples, des regards et des silences que rien ne vaut la liberté. Mieux, que la liberté peut se défendre par des moyens pacifiques. Que la non-violence a encore un sens au XXI^e siècle. L'humilité de Kidane qui reconnaît son tort à la suite de la mort d'Amadou le pêcheur et implore le pardon des juges contraste avec l'arrogance des assaillants convaincus d'être du côté du vrai, du droit et de la vérité. Pourtant, si les puissances du mal remplissent les fresques de *Timbuktu*, il faut reconnaître que nous y trouvons aussi des personnages dont l'héroïsme a quelque chose d'exaltant. La commerçante, la femme flagellée chantant sa colère, les jeunes footballeurs, sont par contraste, des modèles vivants ; leurs souffrances traduisent un sentiment de révolte contre l'injustice et la violence, mais surtout une foi ardente.

Si l'on songe à la multiplicité des plans et des situations qui toutes ensemble forment une totalité, on apprécie mieux la rigueur et la finesse que ce cinéaste inventif s'est imposées dans ce film, où tout participe à la déconstruction d'une idéologie, même si celle-ci est remplacée, comme l'explique Sabine Cessou, par une autre, une mythologie du touareg. Sissako a eu raison d'opposer dans son film la conception du cinéaste et celle du reporter, et de montrer qu'on ne peut exiger du premier une fidélité scrupuleuse aux événements qu'il décrit. S'inspirer de l'actualité ne signifie donc pas reprendre le fil des actes posés par les salafistes mais réinventer cette actualité par les moyens esthétiques. Il s'agit ici d'émouvoir pour mieux convaincre. Par la simplification et par le grossissement épique, *Timbuktu* nous offre des séquences d'un relief saisissant. C'est certainement dans la recherche d'une adéquation entre une tragédie sociale, politique et existentielle et la mise en image de celle-ci, la convocation de certains faits précis fictionnalisés, comme la destruction du patrimoine culturel de Tombouctou, que ce film trouve tout son sens.

LOUIS NDONG
Dakar, Sénégal

Le thème du voyage et de l'interculturel dans *Bul déconné* de Massaer Dieng et Marc Picavez

Summary

This article addresses the themes of travel and interculturality in the film *Bul déconné* de Massaer Dieng and Marc Picavez, which focusses on the rural exodus in Senegal and the immigration to France. The principal character embodies the central topic of the film by moving between the village and the town before ultimately migrating to Europe. The camera allows us to discover the protagonist as well as the Other during this experience of migration. The film depicts interculturality via the journey to Europe, and thus also reflects the contemporary challenges of an increasingly globalized world marked by migration and the dialogue of cultures.

Introduction

Dans sa thèse de troisième cycle, André Gardies souligne le rôle important joué par l'espace en tant que paramètre, dans la narration filmique, dans la production du réel, particulièrement en raison de son pouvoir de démonstration.¹ Partant de ce point de vue, nous considérons l'espace ici, dans sa diversité, comme socle d'identité culturelle, mais aussi comme point de convergence de différentes cultures et de rencontres interculturelles.

En nous appuyant sur le film *Bul déconné* (2005) de Massaer Dieng et Marc Picavez, nous traiterons le thème du voyage en relation avec la dimension interculturelle qu'il implique ici, à travers notamment une mise en exergue des différents lieux mis en scène dans le film ainsi que les transitions et déplacements (des personnages et de la caméra) qu'ils impliquent. L'accent sera également mis sur le personnage du marchand ambulant et ses prises de vues dans la trame du récit. Nous montrerons, entre autres, comment les réalisateurs, en

¹ André Gardies : *L'espace dans la narration filmique. L'exemple du cinéma d'Afrique francophone*, Thèse de doctorat, Tome 1, Paris, 1987, 8.

livrant ce qu'on pourrait appeler 'un film dans un film',² attirent l'attention sur un certain nombre d'images, banales certes, mais qui confèrent au film non seulement un effet de réalisme, mais aussi une valeur culturelle à la dimension esthétique originale. Il sera aussi question de voir de quelle manière l'interculturel s'exprime dans le traitement de la thématique du voyage.

Mais commencerons, pour ce faire, par une brève présentation du film. Nous procéderons ensuite à une analyse de quelques séquences de ce que nous appelons 'le film dans le film'. Pour finir, nous tenterons de faire ressortir l'interculturalité dans le film. Les images qui vont nous servir d'illustration sont toutes extraites du film de notre corpus. Nous nous limiterons donc, à titre référentiel, à donner entre parenthèses, la minute d'apparition. Les références complètes du film figurent dans la filmographie.

Présentation du film

Le film tire son origine d'un projet des réalisateurs Massaer Dieng et Marc Picavez qui se sont rencontrés à Nantes, en France. L'idée, qui remonte à 2011, était de tourner un film sur Rufisque, la ville natale de Massaer Dieng. Le film met en scène des jeunes acteurs dans un décor urbain ambiant et coloré, riche en images. Une manière de présenter une autre image différente d'une Afrique traditionnelle qui, pendant de longues années, a marqué le cinéma ethnographique africain.

Le titre du film (*Bul déconné*) est un mélange de Wolof et de français qui signifie « Ne déconne pas ». C'est une expression, qui exprime la surprise ou le rappel à la raison ; une expression qui était à l'époque à la mode, chez les jeunes de Dakar. Elle reflète l'idée d'une jeunesse sénégalaise en prise avec la tradition et la modernité, mais rejoint également la trajectoire de Sogui, le personnage principal du film, qui est tenté de 'déconner' après avoir été recalé lors du concours d'entrée à l'École Supérieure d'Administration. Le premier titre du film était d'ailleurs *Bul déconné, Sogui !* L'histoire du récit filmique est donc construite autour de ce personnage. Elle est bâtie sur un long métrage, une comédie dramatique de 75 minutes et l'histoire fictive, se déroule en grande partie au Sénégal, dans la ville de Rufisque.

C'est à travers le dialogue entre Sogui et son ami d'enfance, Samba, qu'on apprend que les deux ont quitté le village pour la ville avec des objectifs

² Le procédé, plus connu sous le nom 'film contenant un film', permet une mise en contexte. Souvent il s'agit de la reprise d'épisodes de films déjà existant. Ici il s'agit d'un personnage qui filme dans le film. Un procédé assez rare qui permet de mettre en exergues d'autres phénomènes qui n'interviennent pas dans l'intrigue.

différents : Sogui pour étudier, et Samba pour gagner de l'argent en travaillant comme marchand ambulant. Sous l'influence néfaste d'un cercle d'amis présentés comme des voleurs et des escrocs, le personnage principal Sogui se livre petit à petit à la délinquance. En revanche, Samba continue de rester un personnage loyal et fortement attaché à ses valeurs et à sa tradition. Les déboires de Sogui vont amener l'oncle de Samba à le faire retourner au village. Il y sera accompagné par Samba. Au village, dans la scène de la dune, nous avons un important entretien entre l'oncle et Sogui. Le vieux tente dans un long discours d'ouvrir les yeux au jeune Sogui qu'il invite à découvrir le monde. Vers la fin du film, sans transition, on voit le personnage principal en Europe, plus précisément en France, où il tente un nouveau départ, comme pourrait le laisser supposer son dialogue avec le vieux au village dans une scène précédente. Le film présente des traits d'un roman d'aventure ou d'immigration. C'est la jeunesse sénégalaise en quête d'un avenir meilleur qui est au cœur de la narration. Il s'agissait, comme le souligne Marc Picavez,

de filmer une ville moderne, de mettre en scène le Sénégal à travers différents personnages qui se croisent, qui ont des vécus différents, qui portent en eux des traces d'une certaine modernité, qui pour autant sont baignés dans un flot de jeux sociaux, de traditions.³

Pour ce faire, il fallait trouver les décors susceptibles d'accueillir le tournage au sein de Rufisque, notamment dans les quartiers Keury-Kao, Nimzat, Merina et Arafat. C'est ce décor qui constitue l'itinéraire du personnage principal mais aussi de son ami d'enfance, le marchand ambulant filmeur. Ce dernier profite de ses déplacements en tant qu'ambulant pour filmer quelques facettes de la ville, histoire d'en présenter à son oncle resté au village, quelques images. Des images qui rythment le quotidien des habitants de la ville et de beaucoup de Sénégalais en milieu urbain, comme nous le verrons dans les lignes qui suivent à travers l'analyse du 'film dans le film'.

³ Il s'agit là d'un extrait d'une conversation entre les réalisateurs figurant sur le DVD du film, notamment dans la rubrique « Répliques ».

La ville filmée ou ‘le film dans le film’

Dans ce que nous appelons ‘un film dans un film’, nous pouvons noter des processus de transferts culturels. Compris ici au sens de Hans-Jürgen Lüsebrink comme un processus dynamique qui implique les processus de sélection, de transmission et de réception d’éléments d’une culture A vers une culture B,⁴ nous nous appuyons ici sur la notion de transfert culturel pour appréhender de manière contextuelle les différents processus de sélection d’images à travers la perspective du marchand ambulant désireux de satisfaire la curiosité d’un oncle resté au village.

Les différents déplacements à pied de Samba, le marchand ambulant, offrent l’occasion de faire voir les contours de différents quartiers de la ville de Rufisque où se déroule une grande partie de la trame du récit filmique. L’image suivante, en prélude du filmage du marchand, est assez révélatrice. Elle présente Samba avec sa caméra, en arrière plan une pancarte avec la mention Rufisque qui situe le décor sur le plan narratif combinant ainsi le visuel et l’écrit:



Samba le marchand ambulant sur le point de filmer la ville (25')

Cette posture permet au réalisateur de présenter, en marge de l’action du film, quelques facettes de la vie sénégalaise en milieu urbain. La caméra du personnage, comme un miroir que l’on promène le long de la route (Stendhal),

⁴ Voir à ce propos le livre de Hans-Jürgen Lüsebrink : *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion. Fremdwahrnehmung. Kulturtransfer*, Stuttgart / Weimar, Metzler, 2008.

attire l'attention sur deux aspects fondamentaux : La circulation en milieu urbain et le marché.

Déjà à titre de pré-générique, le film s'ouvre sur quelques images du 'film dans le film'. Le marché est présenté ici de façon sommaire. C'est après que viennent sur un fond noir les indications génériques accompagnées d'un bruitage du marché avec des voix, audibles certes, mais à peine identifiables, des personnages secondaires et anonymes ayant une simple fonction de remplissage. Dès les premières minutes du film, le spectateur pénètre dans un univers agité, perceptible tant sur le plan visuel qu'auditif. Le marché revient plus tard intégré, cette fois dans le film, sur une longue séquence illustrée (23') qui fait voir différents personnages de différentes couches sociales.



Le marché filmé par Samba (22')

L'atmosphère est bruyante et le décor bien coloré dans un espace occupé par des figurants : commerçants, clients ou simples passants. Nous avons là un espace de transactions, de trafic de produits vivriers exposés sur des étals, mais aussi un espace d'échanges de civilités. En d'autres termes, le marché symbolise ici, au-delà de son caractère économique, un lieu de rencontres, d'échanges et un espace de communication et d'interaction sociale, un lieu public où se déploient les rapports sociaux, où les gens se connaissent à force de fréquentation régulière. A ce propos, le proverbe wolof est assez significatif sur le plan symbolique de la langue: « *Ku dee ca ja ba, yaa tãgge sa bopp.* » (« Si tu meurs au marché, tu fais part de ta mort toi-même »).

Les images présentées ici en super 8 sont très singulières. Elles marquent une rupture dans le film entre l'échec de Sogui lors du concours d'entrée à l'École Supérieure d'Administration et la mort de Max, ponctué ça et là par la

fréquentation soutenue de la bande de jeunes escrocs. C'est ce qui va déboucher sur le retour au village du personnage et son corollaire, le nouveau départ. Le marché au cœur de la ville, présenté sur un plan pris à la volée, donne un autre point de vue, celui de la modernité à travers le regard d'un personnage venu du village. Si le film pourrait faire penser à d'autres films sénégalais tels *Ndakarou* de Momar Thiam qui traite de l'exode rural et *Contras City* (1968) de Djibril Diop Mambéty dans lequel ce dernier « pose un regard ironiquement amusé sur la ville de Dakar »,⁵ il a la particularité d'être présenté à travers la posture d'un villageois resté fortement attaché à sa tradition.

Sur le plan esthétique, la musique qui accompagne les images soulève les émotions et contribue à donner au film de la fluidité. Les compositions originales sur ces images super 8 donnent aussi un aspect singulier au film, loin des musiques habituelles utilisées jusqu'ici dans le cinéma africain. Il s'agit d'un mélange de musiques populaires sénégalaises et de musiques occidentales plus avant-gardistes qui témoignent également de la dimension interculturelle du film. Au niveau de la narration, après la mort de Max dont les autres personnages ont fini de faire le deuil, nous avons une rupture et une transition qui permettent de rebondir sur autre chose.

Sur la même séquence illustrée dont nous avons fait une brève analyse, nous avons un enchaînement avec la mise en scène de la circulation caractérisée par une diversité des moyens de transport (calèches, voitures, mobylettes etc.). La mise en relief du personnage de l'agent de la circulation, n'est rien d'autre qu'une manière de rendre expressive la densité de la circulation sur le plan symbolique. Cette figure de l'agent est observable par exemple dans le film de *Niwam* de Delgado, une adaptation de la nouvelle de Sembène Ousmane du même nom qui prend comme prétexte l'itinéraire d'un bus d'un bout à l'autre de Dakar pour présenter également des facettes de cette ville. Et chez Massaer Dieng, l'un des deux réalisateurs, le rôle du moyen de transport est assez significatif dans *DK 1739* (2008), où Dakar est filmé en travelling de l'intérieur et de l'extérieur d'un taxi.

Les différents moyens de transport en mouvement, qui remplissent le décor et qui occupent une partie de la narration filmique, s'ils suggèrent à première vue le voyage ou le déplacement, évoquent ici surtout l'activité, une activité génératrice de nouveaux métiers, surtout en milieu urbain qui caractérise le décor, celui des finances et de la débrouille. Rufisque est présentée comme une ville importante, symbole d'activités majeures. Les prises de Samba offrent à voir des images de transporteurs de ciment, de tailleurs, de vendeurs de pastèques et de journaux ambulants. Ces derniers incitent à croire

⁵ Paulin Soumanou Vieyra: *Le cinéma au Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 2000, 73-74.

que c'est le matin, moment de la journée où tout le monde est affairé et où la circulation est dense. Ces images remplissent le décor et donnent au film une certaine couleur locale avec un effet de réalisme qui fait penser au cinéma-lumière, reflet du réel pour parler avec Boukary Savadogo qui souligne à ce propos :

Déjà à ses débuts avec les frères Lumière, le cinéma présentait un côté réaliste avec les « vues » sur les beautés de la nature et la vie professionnelle comme le travail à l'usine. Ces vues cherchaient à présenter le monde réel tel qu'il s'offre à percevoir, comme par exemple les scènes de la sortie des usines Lumières filmées par les frères Lumière.⁶

Plus loin, nous nous retrouvons avec une autre longue séquence illustrée. C'est la circulation qui est mise en exergue à travers un travelling latéral (58') qui survole quelques bâtiments de la ville de Rufisque.

Ces images évoquent les rapports entre la France et le Sénégal. Les bâtiments délabrés rappellent un passé, celui de l'époque coloniale qui laisse aujourd'hui encore des traces tant sur les façades que dans les mentalités. Le réalisme dans *Bul déconné* s'inscrit davantage dans une dynamique de représentation culturelle que dans une forme d'engagement social ou politique. En ce sens, il marque une rupture par rapport à des films dits politiques ou encore d'engagement social, comme on le voit chez un Sembène Ousmane, par exemple, dont l'une des préoccupations majeures étaient de représenter les sociétés africaines sous l'angle des tares et maux qui ont émaillé et émaillent le continent notamment après les indépendances.

Dans ces séquences, les dialogues ne jouent pas un rôle dans la narration du récit, pas plus que les mentions écrites. L'image mouvante et le bruitage constituent les deux matières de l'expression filmique utilisées. Une manière de faire le cinéma un peu à l'instar de Djibril Diop Mambéty qui, selon Sada Niang, « avait compris, dès le départ, que l'Afrique ne pouvait se faire entendre qu'en rénovant la forme, en imposant le silence à ceux qui se font didactiques, en privilégiant l'image et le son ».⁷ Mais une différence fondamentale qu'il convient d'établir entre le style cinématographique de Mambéty et celui qui caractérise le film *Bul déconné*, c'est l'absence de surréalisme ou de symbolisme, deux traits caractéristiques de la démarche d'un Mambéty que Sada Niang qualifie de cinéaste « à contre-courant ». Dans tous les cas, il nous

⁶ Boukary Savadogo : *Les cinéastes francophones ouest-africains (1990-2005)*, Paris, L'Harmattan, 2013, 23.

⁷ Sada Niang : *Djibril Diop Mambéty. Un cinéaste à contre-courant*, Paris, L'Harmattan, 2002, 7-8.

semble que c'est à juste titre que André Gardies disait : « Le cinéma africain a pour fonction première, principale, non de raconter, mais de montrer ». ⁸ Et il ne s'agit pas ici forcément d'un recours au documentaire comme mode privilégié de la création cinématographique en Afrique, comme le souligne Sada Niang, qui évoque à ce propos, l'influence de Jean Rouch et du cinéma ethnographique des premières années des indépendances. ⁹ En d'autres termes, nous sommes ici loin d'une représentation excessive ou expressive d'un trait spécifique à la culture locale telle qu'elle se dégage dans des films comme *Le grand Magal de Touba* (1962) de Blaise Senghor, *Lamb (Luttés, 1963)* de Paulin Vieyra, ou *Les luttes casamançaises* (1968) de Momar Thiam.

A travers le 'film dans le film' défilent des images qui font partie du quotidien des personnages du récit. Ces images contribuent à mieux faire ressortir la modernité qui caractérise le décor, celui d'une ville moderne. Pour mieux appréhender cette représentation urbaine, il est important d'accompagner le protagoniste lors de sa visite au village chez l'oncle de Samba. Cette visite, au-delà de l'opposition bipolaire qu'elle permet d'opérer entre ville et village / tradition et modernité, va déclencher dans la trame filmique, la nécessité pour le protagoniste principal de voyager au-delà des frontières nationales. Ce voyage revêt une dimension interculturelle à laquelle nous allons nous intéresser dans les lignes qui suivent.

Du national vers l'international : mise en scène d'une interculturalité

Dès le début du film, défilent sur l'écran, des images de Sogui, marchant pieds nus sur la plage. Ces images sont soutenues, sur le plan auditif et narratif, par la voix off de Samba lisant une lettre écrite à Sogui, visible dans le champ. Dans le plan qui suit, on voit le même Sogui. Il s'est métamorphosé, avec un nouveau look, comme il apparaît sur ce plan rapproché :

⁸ André Gardies : *Regards sur le cinéma négro-africain*. Bruxelles, Éditions Ocic, 1987, 27.

⁹ Niang, *op. cit.*, 44.



Flashforward : image de Sogui avec la voix Off de Samba en début de film (01')

C'est avec le même look qu'on retrouvera Sogui vers la fin du film où on le voit avec les mêmes tresses en train de lire la lettre de Samba, avec la même voix off de celui-ci.



Vers la fin du film : Sogui lisant la lettre de Samba (1:10')

Entre ces deux images, un Sogui différent, un parcours, une histoire, celle de l'itinéraire du personnage : du village à la ville vers la France en passant par un retour au village.

La représentation du village se caractérise sur le plan esthétique par des séquences de prises d'ensemble, voire de plans généraux en plans d'ensemble. Ceci permet de faire ressortir l'espace du village dans son ensemble qui se caractérise par des habitations modestes. La caméra ne montre pas l'intérieur des concessions. Le regard du spectateur est plutôt orienté vers le dehors, particulièrement vers la plage. C'est là où Sogui et Samba venus de la ville sont allés trouver l'oncle. La plage n'a donc ici aucune connotation romantique comme il apparaît souvent dans beaucoup de films occidentaux, mais renvoie plutôt à une activité villageoise dans une contrée où la pêche joue un rôle important. Sur le plan esthétique et symbolique, la plage évoque ici, avec, les pirogues qu'on voit sur les rivages, une transition balnéaire. Sur le plan symbolique, la suggestion de l'évocation d'un nouveau départ, d'un voyage du protagoniste, est manifeste. Mais le film n'aborde pas encore pour autant ce départ. En amont, la conversation entre le vieux et les deux jeunes qui va orienter la suite et la fin de l'histoire.

L'oncle de Samba entraîne ce dernier et son ami vers une dune. Un prétexte pour le réalisateur pour présenter le village et son caractère désuet caractérisé par le manque d'infrastructures:



Plongée sur la dune (au village) (1:07')

Cette image qui renvoie à une représentation horizontale, pour reprendre les termes de Françoise Pfaff, fait penser à la remarque de Roy Armes qui affirme :

Dans l'ensemble, le cinéma africain tend à être un cinéma de problèmes urbains, et lorsqu'il aborde des questions rurales, c'est généralement en relation avec l'attrait et l'influence qu'exerce la ville.¹⁰

Après un échange de civilités, le vieux emmène ses visiteurs sur une dune où il aimerait s'entretenir avec eux. Loin de procéder à une économie narrative, la caméra suit leurs pas, comme pour suggérer la solennité des propos qui seront tenus, ou insister sur la portée de parole traditionnelle, celle d'un vieillard, à l'instar du vieux conteur dans *Fad-Jal* de Safi Faye. En effet, comme le fait remarquer André Gardies, « [l]e vieillard ne parle jamais sans avoir au préalable minutieusement agencé son espace ».¹¹

Après cet aménagement du décor, toute la conversation se résume aux propos du vieux ; il use de la parole traditionnelle et de toute sa sagesse de vieillard sans faire économie de conseils à l'endroit du jeune Sogui qui semblait être perdu dans un univers urbain à partir duquel il est venu se ressourcer au village. Un discours d'un vieux resté au village qui n'a certainement pas fait l'expérience de l'immigration, mais qui en mesure toute l'importance dans un monde marqué de plus en plus par la mondialisation, les nouvelles technologies qui favorisent la mobilité humaine, les échanges internationaux et les rencontres interculturelles.

En définitive, le film ne montre pas le moment où Samba remet à l'oncle la vidéo tournée en ville pour lui, ni l'oncle entrain de la suivre. Aucun des deux n'en parle d'ailleurs. Même si l'on ne peut pas nier l'hypothèse d'une économie narrative, la non mise en scène de la remise de la vidéo ou sa non mention dans la discussion entre le vieux villageois et le jeune citadin montre encore une fois son caractère marginal sur le plan thématique. Ceci nous conforte dans l'idée que le fait de faire filmer quelques endroits de la ville n'a été qu'un prétexte pour montrer, en marge de l'action filmique, quelques facettes de la vie quotidienne sénégalaise en milieu urbain. Et pour mieux illustrer ces facettes, il était important de les mettre en parallèle avec des images du village. Dans cette partie du film, on peut relever, dans les paroles de l'oncle relatives à la scène de la dune vers la fin du film, une invite du vieux à l'endroit de Sogui à sortir du cadre, celui qui se présente sur l'image ci-dessous :

¹⁰ Roy Armes : *Les cinémas africains au nord et au sud du Sahara*. Traduit de l'anglais par Marie-Cécile Wouters, Dakar, Panafrica, 2011, 89.

¹¹ André Gardies : « La parole en jeu. Les enjeux esthétiques de la parole », dans : André Gardies / Pierre Haffner (éds.) : *Regards sur le cinéma négro-africain*, Bruxelles, Éditions OCIC, 1987, 33-47, ici 44.



Le vieux du village entre Sogui et Samba, en face du cadre (1:08')

Ce cadre à l'arrière-plan océanique vers lequel sont tournées le regard des personnages comme celui du spectateur, symbolise la pensée du jeune Sogui, un cadre dont il doit sortir à l'image du bœuf qui l'occupe, et qui pourrait tout aussi bien symboliser le combat, pour s'ouvrir à l'extérieur, voyager, découvrir de nouveaux horizons, s'enrichir à travers la découverte d'autres peuples et d'autres cultures.

Suite à cette discussion, Sogui partira poursuivre ses études en France. C'est ce qui transparait de la lettre de son ami Samba, figure qui mobilise la métadiégèse, en début de film (ce qui apparaît comme prolepse explicative) et à la fin du film, comme nous l'avons déjà souligné. C'est la question de l'émigration des Sénégalais vers la France qui est posée sans être traitée dans le détail et qui illustre, encore une fois, les rapports séculaires entre l'ancienne métropole qu'est la France et l'ancienne colonie qu'est le Sénégal. Là non plus, il n'y a pas de dialogue, ni d'écrit. Le visuel prend le pas sur le verbal. La caméra montre le protagoniste au marché. Comme le souligne Marc Picavez, « l'idée est de voir Sogui fondu dans un nouveau quotidien, il a franchi une étape, pris le risque du voyage, du départ. Mais il ne figure pas dans la scène comme un étranger. Il est comme dans un nouveau chez lui », ¹² il a l'air d'être bien intégré au sein de sa société d'accueil ; une manière de « valoriser le voyage, la prise de risque, la rencontre avec l'autre, la différence » ¹³ sans forcément présenter l'étranger, l'Occident ou la France comme un espace paradisiaque, un espace de réussite sociale. En somme, nous pouvons

¹² Entretien personnel avec le réalisateur Marc Picavez.

¹³ *Ibid.*

dire que le voyage et l'immigration tels qu'ils sont thématiques à travers le film, ne résultent nullement d'une tentative d'échapper à des conditions de vie difficiles ou d'un rêve d'une Europe sublimée, mais surtout d'un élargissement d'horizon, d'une quête de la diversité. D'ailleurs, dans le film, l'étranger n'est pas présenté comme un lieu de réussite sociale, ni comme un mirage, à l'instar des « mirages de Paris ». ¹⁴ Il donne au personnage qui s'y meut juste la possibilité de s'ouvrir au monde, une manière de promouvoir l'interculturalité et la rencontre de l'autre.

La lettre de Samba qui remplit ici une fonction narrative et qui est appuyée par les images, nous apprend d'ailleurs que Sogui se meut dans un espace interculturel ou se croisent Chinois, Grecs, Arabes, contrairement au cadre plutôt restreint du village dans lequel il était confiné avant de faire cette expérience.

Conclusion

En définitive, nous pouvons dire que *Bul déconné*, fruit d'un travail de réalisation à deux, donne à voir des facettes de la vie quotidienne dans un espace urbain au Sénégal. Le parcours du protagoniste principal pose la question de la migration sur le plan national et international. D'autre part, en prenant comme prétexte les déplacements du marchand ambulant et ses prises de vues, les réalisateurs semblent vouloir mettre en relief, sous une forme qui s'apparente au film documentaire, le caractère vivant de la ville, dans un style qui rappelle le cinéma miroir, reflet du réel. Cette présentation, à la limite descriptive, pourrait être inscrite dans une volonté d'appropriation du regard, pour souligner avec Olivier Barlet la possibilité qu'ont désormais les Africains de se représenter eux-mêmes. Une présentation de soi-même qui, non seulement permet aux Africains de mieux se connaître, mais donne également aux non Africains l'opportunité d'avoir une conception plus réaliste et réelle sur l'Afrique. C'est, en tout cas, tout le sens qu'il faut donner aux propos de Romuald Blaise Fonkoua lorsqu'il affirme : « Le XXI^e siècle ouvre sur une période où le cinéma doit nous parler à nous même et aux autres de nous-mêmes et des autres. » ¹⁵ Un défi que le film *Bul déconné* ne manque de relever

¹⁴ Titre d'un roman de l'écrivain sénégalais Ousmane Socé Diop (Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1937).

¹⁵ Romuald Fonkoua : « Les cinquante prochaines années du cinéma africain », dans : *Revue culturelle du Monde noir / Cultural Review of the Black World. Cinquante ans de cinéma africain. Hommage à Paulin Soumanou Vieyra*. Édité par Romuald Blaise Fonkoua, Paris, Présence Africaine, 2005, 5-7, ici 7.

à bien des égards, si l'on considère les quelques exemples fournis dans le cadre de cette étude.

L'interculturel s'exprime et se manifeste dans le film à travers l'importance dévolue au voyage. Au-delà du mouvement sur le plan interne, c'est-à-dire du village à la ville qui est illustré à travers la migration du personnage principal et de son ami d'enfance en ville, ce qui a donné naissance au film dans le film, l'immigration est thématifiée sur un plan plus large, cette fois-ci extérieur, c'est-à-dire international. Nous avons pu voir comment le protagoniste s'ouvre à d'autres horizons en quittant d'abord le village pour la ville, ensuite un pays pour un autre, dans un contexte plus large, un continent pour un autre. Loin d'aller à la quête d'un espace paradisiaque que représenterait la ville ou la métropole, il « migre » plutôt vers la recherche de la connaissance et du savoir. En d'autres termes, ce ne sont pas les raisons économiques qui sous-tendent les mouvements impliqués ici, lesquels reflètent davantage la situation actuelle de beaucoup de jeunes au Sénégal et dans certains pays d'Afrique. C'est plus le besoin d'ouverture à l'autre source d'enrichissement qui est promu. En ce sens, le film rompt d'avec la tendance d'une certaine idéalisation de l'immigration telle qu'elle se présente par exemple dans les littératures migratoires africaines francophones dans lesquelles les problèmes d'adaptation ou de crise identitaire ont été pendant longtemps au cœur des thématiques.

RAOUL NGOUNA LENDIRA
Libreville, Gabon

Le mysticisme dans le renouveau du cinéma gabonais

Summary

After some lethargic years, cinema in Gabon has come back to life since the early 2000s. Among the recent productions, a growing number of films dealing with mystical practices and spiritual beliefs, have emerged both in independent films and major productions. Examining the importance of this phenomenon, we will trace back its origin to a combination of factors, namely some inspiration from Nollywood in the case of the independent productions, the filmmaker's determination to cherish local cultures and traditions and the social engagement of the filmmaker warning against the omnipresent fetishism and witchcraft in daily practices in Gabon.

1. Introduction

L'évolution de la société gabonaise résolument tournée vers la modernité induit un certain nombre de contraintes politiques, économiques et sociales qui poussent nombre de citoyens à chercher dans les pratiques mystico-spirituelles, des voies et moyens pour se garantir des lendemains meilleurs. Aussi, la sorcellerie et le fétichisme ont-ils pris une ampleur telle qu'il devient quasiment impossible aujourd'hui de réaliser quoique ce soit sans y recourir. En effet, plusieurs universitaires qui ont étudié les ramifications de ce phénomène dans l'ensemble des couches de la société, ont conclu qu'au Gabon la sorcellerie et le fétichisme sont partout. Ils sont présents au bureau,¹ dans le sport,² dans la musique, notamment dans les discours et les pratiques des rappers gabonais,³

¹ Cf. Jean-Emery Etoughé-Efé : « L'imaginaire du bureau et les usages du fétiche au Gabon », dans : *African Sociological Review/Revue africaine de sociologie*, vol. 13, n°1, 2009, 38-56.

² Cf. Olivier Nguema Akwe : *Arts martiaux et sorcellerie chez les Fang du Gabon*, Mémoire de recherche Master 2 Anthropologie, Faculté d'Anthropologie et de Sociologie, Université Lyon 2, 2008.

³ Cf. Alice Aterianus-Owanga : « Rapper en 'terrain miné'. Pratiques musicales et dynamismes des imaginaires sorciers au Gabon », dans : *Parcours anthropologiques*, 8/2012, 26-49, <http://pa.revues.org/93> [04.08.2017].

« dans les relations conjugales, les compétitions entre artistes, l'exercice du pouvoir politique, les positions professionnelles, le succès, les conquêtes amoureuses »,⁴ ainsi que dans la littérature.⁵ Or, ce phénomène qui touche les arts et la culture gabonais fait l'objet d'un traitement particulier au cinéma. Car, sur les quinze dernières années, correspondant à la période du 'renouveau du cinéma gabonais', l'on observe une augmentation significative des titres évocateurs des pratiques mystico-spirituelles, tant dans le cinéma indépendant qu'officiel.

Fort de cette observation, pour apprécier l'évolution de ce phénomène, nous analyserons un certain nombre de films produits au cours des quinze dernières années (2000-2015). Mais avant de procéder à l'analyse des films, il nous importera de circonscrire le cadre de référence de notre travail, et de présenter notre échantillon de films à étudier sous forme de fiches signalétiques, à défaut de recourir aux images soumises aux droits d'auteurs. Etant donné que l'objet de cette étude est que nous parvenions à comprendre le sens de cette nouvelle orientation prise par le cinéma gabonais, nous allons chercher à voir si la monstration récurrente du mysticisme dans le cinéma gabonais résulte-t-elle d'une influence extérieure, représente-t-elle un genre de cinéma gabonais fondé sur la revalorisation de la culture et/ou de la tradition, ou traduit-elle une forme de dénonciation de nombreuses déviances en rapport avec le recours quasi systématique des citoyens aux pratiques mystiques dans la société gabonaise.

2. Cadre de référence et problématisation

Ici, l'on entend par 'renouveau du cinéma gabonais' le dynamisme comparable à celui des années dites « lumières », c'est-à-dire la décennie 1960-70, que l'on peut observer dans le septième art gabonais à partir de la première moitié des années 2000. En effet, au cours de cette période, une nouvelle génération de réalisateurs s'est lancée dans la réalisation de films. Ainsi, après une période d'ostracisme structurel consécutive à l'inefficacité de la politique gouvernementale exécutée par l'ex-Centre National du Cinéma (CENACI), le

⁴ Joseph Tonda : « Fétichisme et sorcellerie. La 'force' de mort du 'pouvoir souverain moderne' en Afrique centrale », dans : Jacky Bouju / Bruno Martinelli (éds.) : *Sorcellerie et violence en Afrique*, Paris, Karthala, 2012, 107-128, 115.

⁵ Didier Taba Odounga : « Le pouvoir sorcellaire et divin dans *Le Destin de Doussala* de Maurice Okoumba-Nkoghe », dans : Mikala Gyno-Noel / Fortuné Nkonéné Bénha / Pierre Ndemby Manfoumy (éds.) : *Pouvoir, figures du pouvoir dans la littérature gabonaise*, Libreville, Odem, 2015, 161-171.

public gabonais a renoué avec la fréquentation des salles de cinéma et la consommation des productions locales.

Pour avoir un échantillon représentatif du nouveau cinéma gabonais, nous avons regardé quinze films produits au cours des dix dernières années, sans au préalable présumer de l'évocation ou de la monstration des pratiques mystico-spirituelles telles que le fétichisme, la sorcellerie ou la magie. C'est à la suite de ce visionnage que nous nous sommes aperçu que douze des quinze films visionnés présentaient au moins une occurrence de pratiques mystico-spirituelles en cours dans notre société. Et, très souvent, lorsque ce n'est pas une ou plusieurs séquences qui évoquent des phénomènes mystiques, c'est l'entièreté du scénario du film qui y est consacré. Par ailleurs, ce phénomène ne se circonscrit pas uniquement aux films produits par les réalisateurs indépendants. Même les films produits par l'entremise des canaux de production étatiques ne dérogent pas à cette orientation. Au regard de ce qui précède, nous avons voulu comprendre les implications de la tendance à la monstration récurrente des pratiques mystiques dans le renouveau du cinéma gabonais.

3. Approche méthodologique et présentation des films

Pour mieux apprécier les implications de ce phénomène, nous avons énoncé précédemment le choix d'un corpus constitué de douze films produits entre les années 2000 et 2015. De manière pratique, la présentation de ces films obéira à un ordre chronologique en fonction de l'année de production. Dans le souci de circonscrire les syntagmes qui fournissent des renseignements sur le phénomène observé, nous dresserons une fiche signalétique de chaque film. Celle-ci comprendra le titre et l'année de production du film, un résumé succinct du scénario et, en exergue, la pratique mystique invoquée.

Les couilles de l'éléphant (Henri-Joseph Koumba Bididi, 2001)

La sexualité d'Alévina mystiquement attachée.

Alévina, un député sortant, se présente aux prochaines élections législatives. Confiant dans sa capacité de faire mentir les sondages qui révèlent que sa cote de popularité est au plus bas, Alévina ne se préoccupe même pas de soigner son image. Il court après les femmes sans retenue. Sa femme, qui ne pouvait plus supporter de vivre avec un mari volage, est allée consulter une *Nganga*, une sorte de devin-guérisseur,⁶ pour qu'elle calme ses ardeurs libidineuses. Désormais l'esprit d'Alévina est préoccupé de ce qu'il souffre d'un sérieux handicap : il est devenu impuissant sexuel.

⁶ Définition du socio-anthropologue Joseph Tonda. Cf. Tonda, *art. cit.*, 109.

Maléfice (Fernand Lepoko, 2008)

La sorcellerie de Mounkal.

Le fils d'un jeune couple (Guillaume et Solange) est frappé par un mal mystérieux. Ayant déjà perdu ses deux premiers enfants dans les mêmes circonstances, et encouragée par le *Nganga* Tate Ngoye, Solange est convaincue que sa famille est victime d'un maléfice. Elle décide de sauver la vie de Kumi, son dernier fils. En dépit de l'opposition de son mari, Solange entreprend un voyage à la recherche du remède qui sauvera son fils. Mais au bout du chemin elle fera une découverte des plus incroyables : le sépulcre de l'homme avec lequel elle partage sa vie (Guillaume) qui se révèle être l'esclave mort-vivant du grand sorcier Mounkal.

L'amour du diable (Melchisédech Obiang Zue, 2010)

Le pacte démoniaque de Petit-Papa.

Dans un village d'ordinaire paisible, un jeune homme dénommé Petit-Papa, très paresseux, est partisan du moindre effort et de la vie facile. Il décide d'abandonner définitivement l'école. En quittant la salle de classe, il fait la rencontre d'une mystérieuse femme ayant l'apparence d'une déesse. Elle lui promet de changer sa vie. Petit-Papa venait ainsi de sceller une alliance avec un démon qui voyage à travers l'univers, à la recherche d'esprits faibles, attirés par la convoitise des biens de ce monde et le désir de mener une vie fondée sur le factice et l'immédiateté.

Le bal des sorciers (Donatien Mpoumba, 2011)

Le serpent mystique et les pouvoirs magiques de Ngadi Badi.

Ngadi Badi Bonaventure et son ami Chimba Clotaire rentrent d'une partie de football. Chemin faisant, ils rencontrent deux personnes âgées, assises sur un tronc d'arbre, mangeant une viande d'origine mystérieuse. Habité par une faim de loup, Ngadi Badi s'invite au partage du repas malgré l'opposition de la vieille Ma Pindzou et la méfiance de son ami Chimba. Quelques jours plus tard, il observe de curieux phénomènes semblables à des hallucinations : il voit des serpents et même un homme ayant une tête de chien. Lorsqu'il se brosse les dents, il crache du sang et de la chair. Ngadi Badi va confier sa mésaventure à la vieille Pindzou qui lui révèle qu'en mangeant de la viande mystérieuse, il est entré à son insu dans le cercle très fermé des dépositaires d'un serpent mystique dont les membres ont des pouvoirs magiques.

Fusil nocturne (Patrick Boueme, 2012)

La sorcellerie d'Essongué.

Après la mort de leurs parents, Noëlle Ayiwa a la charge de s'occuper de toute la famille. Alors qu'elle vit à son crochet, sa sœur aînée Essongué, qui ne l'a jamais aimé, entreprend de lui lancer un fusil nocturne.⁷ Très aguerri dans la sorcellerie, Essongué fabrique son arme mystique et sort en vampire⁸ pour aller la placer dans le jardin de sa sœur. Le lendemain matin, au moment de se rendre au travail, Noëlle est victime de cette arme redoutable.

Itsiana (Guy Kamga, 2012)

L'assassinat mystique du couple Madébé.

Dans la nuit du 25 décembre 1988, Monsieur et Madame Edmond Malébé se rendent à une réception tandis que concomitamment, à 65 km de la capitale, la sœur cadette de monsieur Malébé est allée consulter un *Nganga* pour qu'il donne la mort à son frère. Résultat : Edmond Malébé et son épouse n'arriveront pas au lieu de la réception. Ils périront dans un accident de circulation sur le boulevard du bord de mer.

Akara (Patrick Boueme, 2013)

Initiation et transmission de vampire à la jeune Ortega.

Alors qu'elle était une jeune enfant innocente, la grand-mère d'Ortega lui fait prendre un bain initiatique au cours duquel elle lui transmet tout son vampire. Par la suite, elle l'emmène en vampire dans le monde nocturne pour aller sceller le pacte de son initiation. 25 ans plus tard, le vampire dénommé *Akara* commence à agir dans la vie d'Ortega. Il tuera les deux premiers amants d'Ortega pour se nourrir.

⁷ Le sociologue-anthropologue Joseph Tonda le définit comme « une arme mystique, dont 'invisible', dont les effets se manifestent par une affection soudaine et une mort brutale de la victime dans des circonstances inexplicables. Au Gabon, le fusil nocturne est fait d'un os de tibia humain peint d'un côté en rouge et l'autre en blanc. Selon l'usage que l'on veut en faire, il sert comme arme offensive ou défensive » (Joseph Tonda : *La guérison divine en Afrique centrale (Congo, Gabon)*, Paris, Karthala, 2002, 36).

⁸ D'après le forum suivant, l'expression la plus adaptée serait plutôt 'aller en vampire'. Car 'sortir en vampire' ferait allusion à « un recours circonstanciel aux pouvoirs surnaturels dissimulés en chacun de nous. Le plus souvent, c'est une situation particulière, un événement particulier (danger, pression...) qui nous fait 'passer le cap'. Traverser la frontière du visible et de l'invisible. Du palpable et du probable » (Forum Be-fang@beti.com : « Aller/Sortir en vampire », Religion et Spiritualité, <http://be-fangbeti.fr-bb.com/t268-aller-sortir-en-vampire> [04.08.2017]).

Langue vernaculaire (Yan Ekoga, 2013)

Les pouvoirs mystiques des hommes-fantômes.

Inaya, un jeune homme de la ville de Mouila, décide d'organiser un pique-nique avec sa petite amie et ses camarades en forêt. Dans la forêt, ils seront confrontés à la violente réaction des hommes-esprits, très protecteurs de leur territoire profané par ces jeunes impertinents. Interrogés en langue vernaculaire sur les raisons de leur présence dans cette forêt, les jeunes citadins, qui ne comprennent pas le langage des autochtones, prennent la fuite et attisent conséquemment la colère des esprits. Bilan : un mort et un disparu.

La chambre secrète (Patrick Boueme, 2013)

Sociétés secrètes et pactes diaboliques.

Ta Nzeu Rigobert, un jeune employé de bureau qui a du mal à joindre les deux bouts, a subitement quitté le quartier sous-intégré où il vivait avec son épouse Valérie, pour s'installer dans une gigantesque villa, dans un quartier huppé. Mais le prix à payer aura été un pacte conclu avec des esprits qui lui sont apparus un jour chez lui : un personnage 'monstrueux', un génie qu'il surnomme Dracula, et une ravissante femme appelée Princesse. Il devra faire l'amour à la femme trois fois par semaine (le jeudi, le samedi, jour du sabbat, et le dimanche, le premier jour de la semaine), s'attabler avec les deux créatures, en présence de sa femme (qui ne pourra pas les voir), dans un décor rouge rappelant la couleur du sang. En contrepartie de la richesse qu'ils lui donneront, il devra aussi fournir du sang et de la chair humaine à ces créatures venues d'ailleurs.

Crimes et pouvoir (Dominique Donatien Mpoumba, 2013)

Assassinats et prélèvements d'organes humains à de fins mystiques.

Guy-Mathieu Itsitsa est le doyen politique de la province. Pour asseoir son autorité et réaliser ses ambitions, notamment avoir les faveurs et la confiance du Président de la République et demeurer son collaborateur incontournable, il suit les conseils de son *Nganga* et commande une série d'assassinats précédés d'un rituel précis : des sacrifices humains avec prélèvement d'organes sur les corps des victimes encore en vie.

La délivrance (Chris Bouanga, 2014)

Pouvoirs sorcellaires contre pouvoirs divins.

Dans un quartier populaire de la capitale, la dénommée Patricia va recourir aux services de Maman *Nganga* pour réaliser ses grandes ambitions. Madame Patricia veut être la plus belle femme du quartier, exercer autorité et domination sur ses voisins et

orienter vers sa famille toutes les chances du voisinage. Par ailleurs, elle demande à Maman *Nganga* de jeter une malédiction particulière sur sa voisine Clarisse et l'ensemble de ses enfants, afin de vouer à l'échec toutes leurs entreprises et que la maladie soit désormais leur pain quotidien. Mais au plus fort de leurs malheurs, grâce à l'entremise de Claire, une autre voisine, la famille de Clarisse trouvera la solution à ses problèmes.

Le prix de la trahison (Melchisédech Obiang Zue, 2015)

L'usage d'un filtre d'amour.

Epris d'amour et de désir l'un pour l'autre, Karl et Rosette vont tromper leurs partenaires respectifs pour se retrouver discrètement. Pour conquérir le cœur de Karl pour toujours, Rosette se rend chez une *Nganga* pour faire la commande d'un filtre d'amour qu'elle versera discrètement dans le verre de son amant et dont l'effet escompté se produira après l'acte sexuel. Malheureusement, après le coït, le sexe de Karl restera mystiquement coincé dans celui de Rosette. Cette situation qui suscite panique et contrariété dans leurs cercles relationnel et familial respectifs, tournera au drame.

4. Analyse du phénomène

Les scénarios étudiés révèlent deux formes de pratiques bien ancrées dans la société gabonaise : les pratiques fétichistes et les pratiques sorcellaires. Et l'on est tenté de savoir si la monstration abondante des phénomènes liés à la sorcellerie dans les films gabonais serait-elle le fait d'une simple coïncidence ou la traduction d'une quelconque influence cinématographique. Nous y reviendrons par ailleurs. Intéressons-nous d'abord à la lecture des pratiques fétichistes et sorcellaires dans les films.

4.1 Les pratiques fétichistes

Ce type de pratiques se retrouvent dans les deux films suivants: *Les couilles de l'éléphant* (Henri-Joseph Koumba Bididi, 2001) et *Le prix de la trahison* (Melchisedec Obiang Zue, 2015). Dans *Les couilles de l'éléphant*, deux séquences d'une durée totale de 2 minutes 37 secondes sont consacrées à la monstration⁹ d'un cas de sortilège dont les effets sur la victime (Alévina) ont

⁹ Pour Roger Odin, « il n'existe pas de cinéma purement narratif : tout récit filmique présuppose le processus de monstration » (Roger Odin : *De la fiction*, Paris, De Boeck Supérieur, 2000, 34). Pour Marie-Thérèse Journot, « ce néologisme, proposé par la narratologie du cinéma désigne le simple fait de montrer » (Marie-Thérèse Journot : *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, 76).

dépassé les espérances du commanditaire. Il convenait donc de défaire les cordages de cet envoûtement qui chaque jour rendait la victime davantage irascible et incontrôlable. C'est pourquoi, partie nuitamment à la rencontre de la *Nganga* qui avait attaché la sexualité de son mari, Josiane obtient de cette dernière un contre-fétiche symbolisé par une jeune pousse plantée dans un canari. Placé sous le lit conjugal, la pousse du canari devra percer la terre pour que 'l'éléphant retrouve ce qu'il a perdu'. Ce qui se produit fort heureusement. L'on pourrait penser au regard du temps insignifiant consacré à l'évocation de cette pratique fétichiste (2,5 sur les 98 minutes du film) qu'il s'agit d'un cas marginal dans le scénario du film. Mais le fait de l'inscrire dans le scénario suffit pour témoigner de la volonté du réalisateur de rappeler un temps soit peu que le recours au fétiche occupe une place importante dans les rapports conjugaux au Gabon.

Tel est également l'un des enseignements du film *Le prix de la trahison* où l'on fait usage d'un fétiche pour éveiller l'amour. En effet, contrairement au film d'Henri-Joseph Koumba Bididi, la pratique fétichiste évoquée dans *Le prix de la trahison* constitue la colonne vertébrale du scénario. Le drame naît de l'utilisation abusive d'un filtre d'amour commandé à une *Nganga*. Et pourtant, en livrant le produit, cette dernière a fait de strictes recommandations de posologie à Rosette. Malheureusement, mue par le désir d'augmenter les effets de la potion à base d'une mixture de plantes mélangée à de la poudre de l'anus de tortue, Rosette ne respecta pas les prescriptions de la *Nganga*. Cet acte d'inobservance se traduisit par des conséquences très dramatiques. Le coït tourna au cauchemar. Karl et Rosette en sortirent collés en position du missionnaire, par analogie à ce que tout ce qui est bloqué par l'anus de la tortue a très peu de chance de s'en délivrer. Rappelons que dans leurs pratiques magiques, les sorciers utilisent la tortue pour protéger des mauvais sorts et pour garantir la longévité.¹⁰ C'est pour ainsi dire que tout fétiche fait à base de tortue est solide et pérenne. C'est pourquoi, pour revenir au film, la séparation des deux amants ne fut possible qu'au prix du sacrifice suprême. L'un d'eux a bu l'antidote (le contre-fétiche) au péril de sa vie.

¹⁰ Florence Mazzocchetti a dressé une liste non exhaustive des animaux dotés d'un pouvoir magique : *Ebanda tono (les peaux tachetées) : utilisations et représentations de la faune sauvage (Gabon)*, Mémoire de recherche Master 2 Environnement, Territoires et Sociétés, Université d'Orléans, 2005, www.memoireonline.com/06/11/4545/Ebanda-tono-les-peaux-tachetees-utilisations-et-representations-de-la-faune-sauvage-Gabon-.html [04.08.2017].

4.2 Les cas de sorcellerie

Les cas de sorcelleries manifestes dans les fictions que nous avons retenues, ont un dénominateur commun. Ils sont toujours liés à l'acquisition ou à l'usage d'une puissance magico-spirituelle, à des fins de semer méfaits et mort autour du sorcier, traduisant ainsi une volonté de pouvoir égoïste.

Le premier film, *Maléfice* de Ferdinand Lepoko présente l'étendue du pouvoir sorcier de Mounkal. Outre le pouvoir de jeter un maléfice sur une famille, il est capable de se métamorphoser à dessein, prenant successivement l'apparence d'une femme et celle d'un homme. Par ailleurs, Mounkal a également le pouvoir de se servir du miroir spectral¹¹ pour contrôler l'esprit de Guillaume, son fils, qui est en réalité son esclave zombie. Enfin, pour lui, Solange n'est qu'une mère porteuse consacrée à procréer des enfants dont il a besoin pour offrir des sacrifices à l'esprit supérieur. Car, il ambitionne qu'au bout du neuvième sacrifice, Guillaume pourra jouir de la vie éternelle, tandis que lui, Mounkal, accédera au grade de plus grand sorcier du monde. Or Solange vient contrarier son projet. Alors qu'il veut s'en débarrasser mystiquement, Mounkal va essayer un sérieux revers grâce à l'intervention de Guillaume qui, avec la dernière énergie, réussit à extraire son épouse de l'emprise de son père, avant de disparaître à son tour. Il en résulte donc qu'en dépit de ses pouvoirs considérables, Mounkal n'était pas invulnérable.

Dans *L'amour du diable*, l'on retrouve également un florilège de pratiques sorcellaires. Ici, la trame du scénario repose sur un pacte de sang que Petit-Papa conclut avec un esprit méchant, la dénommée *el diablo*. Le jeune homme devra donner la vie de sa sœur aînée en échange des richesses qu'il a reçues. Mais avant, en guise de mise en bouche, ce démon va se contenter du sang des nouvelles conquêtes de son nouveau serviteur. Parallèlement aux séquences consacrées à l'histoire de Petit-Papa, l'on voit également des séquences où concomitamment une femme se fait 'laver le corps',¹² pour recevoir une attirance mystique, ainsi qu'une mère de famille qui sollicite les services de la même *Nganga* pour unir mystiquement sa fille à Petit-Papa. En

¹¹ D'après Julien Bonhomme, le 'Miroir spectral' est d'usage courant au Nord Gabon, particulièrement dans la sorcellerie du Kong. Le sorcier s'en sert pour faire apparaître les images des personnes qu'il désire atteindre. Ainsi, « lorsque le visage de l'envoûté y apparaît, ce dernier, désormais captif de l'image spéculaire, se trouve transformé en zombie servile au service du sorcier » (Julien Bonhomme: « Réflexions multiples. Le miroir et ses usages rituels en Afrique centrale », dans : *Images Re-vues*, 4/2007, document 9, <http://imagesre-vues.revues.org/147> [04.08.2017].

¹² Cette expression très courante au Gabon signifie, d'après Joseph Tonda, soigner le corps « des 'malchances', de l'infortune ou de la maladie » (Joseph Tonda : « Capital sorcier et travail de Dieu », dans : *Politique africaine*, n°79, 3/2000, 48-65).

réalité, les démarches des deux femmes sont analogues en ce sens qu'elles n'ont pour unique finalité que l'envoûtement d'un individu à leur seul profit. Ici, l'on observe l'occurrence de la motivation égoïste du sorcier. La jeune dame veut qu'à la suite de son bain mystique, son amant lui soit complètement soumis au point de satisfaire tous ses désirs, sans la moindre résistance. En même temps, la mère venue en consultation ambitionne en réalité de se garantir le bonheur matériel en tirant profit de l'idylle de sa fille. Mais mal lui en pris. Car, de cette union démoniaque, elle ne récolte que la mort de sa fille. Et tout compte fait, Petit-Papa n'a pas réussi à tuer son aînée, violant ainsi les termes du pacte qui le liait à sa maîtresse diabolique. Par conséquent, il est devenu fou. Mais grâce aux soins d'une *Nganga*, il en sortira aveugle, évitant ainsi la mort à laquelle il était destiné. C'est encore la preuve par l'image que celui qui s'adonne à ce genre de pratiques démoniaques court toujours à sa perte.

Fusil nocturne de Patrick Boueme est entièrement consacré à l'un des maléfices de tout premier rang dans le classement des pratiques sorcellaires les plus redoutables du macrocosme mystico-spirituel gabonais. Le caractère sensible du phénomène évoqué a peut-être influé sur la structuration du scénario. En effet, l'on observe qu'à bien des égards, la monstration du film revêt un caractère didactique. Tout commence par un prologue d'une minute quarante comportant une succession de plans moyens et de plans d'ensemble qui donnent l'impression qu'Essongué s'adresse directement au spectateur, lui expliquant méthodiquement le procès de son plan machiavélique. Cette impression est renforcée par l'alternance dans la bande son d'une voix *off* hilarante, rendant compte de la réalité intérieure du personnage, et d'un ricanelement *in* traduisant le plaisir sorcier qui lui est procuré par la perspective de réaliser ses ambitions funestes. Ainsi, par le truchement d'Essongué, le spectateur apprend non seulement comment et avec quoi l'on fabrique un fusil nocturne, mais aussi comment on l'arme et conséquemment les dommages mystiques qu'il provoque. Arme mystique redoutable, dans le film, le fusil nocturne atteint la jambe gauche de Noëlle Ayiwa. Par conséquent, elle doit rapidement recourir aux services des *Nganga* ayant le pouvoir de le désarmer. Le cas échéant, sa santé se détériorera progressivement jusqu'à ce que mort s'en suive. Outre le fusil nocturne, le film évoque également un autre cas de sorcellerie communément dénommée 'sortir en vampire'. En effet, Essongué voyage mystiquement, à plusieurs reprises, pour aller miner le jardin de sa sœur Ayiwa, tenter de la violer en passant pour son oncle maternel, et essayer d'empêcher la réussite de la cérémonie consacrée à sa guérison. Mais pendant ses sorties mystiques, Essongué est confrontée à un pouvoir supérieur, celui de leur défunte grand-mère qui, excédée par le désir obsessionnel d'Essongué

d'en finir avec la vie de sa sœur Ayiwa, lui assène une gifle mystique. A telle enseigne que, lorsqu'elle revient dans le monde diurne, Essongué devient hémiplégique. Ainsi, il ressort de cette expérience que les voies de la sorcellerie ne sont pas toujours paisibles.

La trame du scénario d'*Itsiana* de Guy Kamga n'est pas fondée sur le traitement exclusif du phénomène des pratiques mystiques. Cependant, il apparaît en amorce de la diégèse un prologue consacré à l'évocation d'un cas de sorcellerie qui aura des effets induits sur l'attitude de l'ensemble des personnages. A la demande de sa cadette, un *Nganga* s'active dans un rituel d'invocation d'esprits maléfiques pour donner la mort par accident au journaliste Edmond Malébé. Dans ce cas de figure, au-delà de la mort du couple Malébé, la sorcellerie a pour conséquences la destruction d'une famille paisible, la recrudescence des abus de tout genre et la violation des droits de l'orphelin. Car le maléfice, qui a emporté le couple Malébé, a provoqué la déscolarisation, l'esclavage et l'exploitation sexuelle de leur fille unique, ainsi que la confiscation de tous les biens qui lui revenaient de droit. Dans l'épilogue du film, même si aucun contre-pouvoir mystique ne survient pour venger la mort du couple Malébé, en punissant les coupables, l'on peut toutefois lire dans les sanctions sévères prononcées par la justice des Hommes, une volonté de rétablir l'équilibre que cette sorcellerie avait rompu.

Dans *Akara* de Patrick Boueme, un prologue, toujours en amorce de la diégèse, est consacrée à la monstration d'une transmission d'un vampire¹³ (*l'Akara*) de grand-mère à petite-fille. En effet, *l'Akara*, du verbe '*Akaga*', c'est-à-dire manger de la chair en langue tsoغو¹⁴ du Gabon, est un puissant vampire cannibale qui procure du bonheur et de la richesse à la personne détentrice, en contrepartie de la 'viande' mystique qu'il recevra pour se nourrir. Ce genre de vampire est généralement porté par des femmes qui devront consacrer toute leur vie et les richesses acquises à garantir le bonheur de la famille, sacrifiant par la même occasion toute union conjugale possible à l'activité du vampire. C'est pourquoi, lasse de sa condition de porteuse d'*Akara*, Ortega qui a déjà perdu ses deux premiers conjoints, se décide à se

¹³ Le « vampire » selon Julien Bonhomme est un « organe de sorcellerie, qui est associé à un polype logé dans le ventre et que l'on recherchait autrefois lors de l'autopsie rituelle. [...] La possession d'un organe de sorcellerie (*enzanga*), hérité ou acquis, donne au sorcier la faculté de sortir de son corps pendant son sommeil (toujours de manière volontaire) pour se transformer en un double invisible » (Julien Bonhomme : « L'Homme est-il un gibier comme les autres ? Prédation, sorcellerie et contre-sorcellerie chez les Mitsogo du Gabon », dans : Michèle Cros / Julien Bondaz / Maxime Michaud (éds.) : *L'animal cannibalise. Festins d'Afrique*, Paris, Ed. des archives contemporaines, 2012, 191-205, 192).

¹⁴ *Ibid.*, 195.

défaire de ce vampire. Une fois de plus, grâce à l'action bénéfique d'une *Nganga*, elle est délivrée du vampire et connaît enfin le bonheur et la joie que procure une vie amoureuse aseptisée. L'on comprend finalement que le vrai bonheur ne se trouve pas dans les voies de la sorcellerie.

Dans le film de Yan Ekoga, *Langue vernaculaire* (2013), des membres d'un cercle d'initiés, gardiens de la forêt diégétisée y tiennent une réunion spirituelle lorsqu'ils sentent une présence étrangère. En effet, des jeunes campeurs se sont introduits dans leur forêt où ils se livrent à des actes de profanation de ce lieu sacré. Alors les autochtones décident de les traquer en se servant d'un mode de déplacement singulier. En effet, à la prononciation d'une formule mystique, ces hommes sont instantanément transportés sur le lieu du forfait, où ils apparaissent aux jeunes tels des fantômes. Ce mode de déplacement diurne diffère diamétralement de celui que les sorciers utilisent habituellement. Car d'ordinaire, selon Bonhomme, « le sorcier agit *incognito*, en restant invisible ou dissimulé », ¹⁵ la nuit généralement. Par ailleurs, « La sorcellerie est ainsi intimement liée à un pouvoir de dissimulation. [...] Le monde de la sorcellerie est un monde d'acteurs sans témoins. » ¹⁶ De même, au regard de l'organisation de l'univers telle que perçue par les peuples du Gabon, le monde nocturne est le monde par excellence de la sorcellerie. ¹⁷ Or les mystiques que l'on voit dans *Langue vernaculaire* opèrent des déplacements d'urne et apparaissent à leurs victimes. Ils sont donc nantis d'un pouvoir sorcier analogue à ce que le socio-anthropologue Joseph Tonda qualifie de 'hommes ou femmes-volants'. ¹⁸ Ici, l'on constate que le réalisateur a choisi de faire l'apologie de cette pratique mystique, peut-être voulait-il valoriser cet aspect de son patrimoine culturel.

¹⁵ *Ibid.*, 193.

¹⁶ Julien Bonhomme : « Voir par-dérrière. Sorcellerie, initiation et perception au Gabon », dans : *Social Anthropology*, 13, 3, 2005, 259-273.

¹⁷ Dans une étude menée chez les Eshira du Gabon, Laurent Mouguiama démontre que l'univers est constitué de trois grands ensembles (tel est aussi le cas dans la plupart des ethnies du sud du Gabon) : le monde diurne (l'univers du quotidien), le monde des ancêtres (qui n'apparaissent que dans les rêves), et le monde nocturne (le monde par excellence de la sorcellerie, où les sorciers ont la faculté de se dédoubler la nuit pendant leur sommeil et mener ainsi d'autres activités). Cf. Laurent Mouguiama : « La perception de la maladie chez les Eshira », dans : *Pholia*, 9, 1994, 115-124.

¹⁸ Pour Tonda, le principe de ce pouvoir est d'être agi par une force située dans le ventre du sorcier, ou la faire agir au moyen d'actes indifféremment psychiques et physiques, visibles et invisibles, métaphoriques et métonymiques. Cette force efface la distance entre les pensées et les faits, les mots et les choses, les signifiants et les signifiés, le réel et l'irréel. Cf. Tonda, « Fétichisme et sorcellerie », *art. cit.*, 108.

Le film *La chambre secrète* de Patrick Boueme (2013), traduit l'image fantasmatique que se font les gabonais des sociétés secrètes, notamment l'ordre de la Rose-croix et les loges maçonniques. On y voit aussi la dénonciation des actes de sorcellerie liés aux alliances ou aux pactes démoniaques. Dans l'univers diégétique du film, le jeune Ta Nzeu, qui a adhéré à une société secrète, travaille avec deux esprits de sexes opposés, qui le visitent régulièrement pour s'attabler avec lui à l'heure du repas, et pour avoir des rapports sexuels dans sa chambre secrète.¹⁹ En dehors de ces contraintes liées au respect du pacte, il doit aussi commettre des actes sacrificiels, actes de sorcellerie pour puiser de l'énergie de ses victimes afin d'accroître sa puissance. Il couche avec sa propre petit-sœur²⁰ et exige le rapport sexuel à sa femme pendant sa période de menstrues. Outre le phénomène des sectes pernicieuses, on remarque dans ce film, comme dans plusieurs autres déjà évoqués, la présence d'une *Nganga* à laquelle recourt la femme de Ta Nzeu. Ayant découvert la chambre secrète de son époux, la vie de Valérie est désormais réclmée par la secte. Celle-ci va donc quitter le foyer et trouver chez une *Nganga* un blindage mystique pour parer aux éventuelles agressions des esprits maléfiques de son époux. Se retrouvant désormais dans l'incapacité de sacrifier son épouse, Ta Nzeu va payer de sa propre vie le non-respect des clauses de son pacte avec la secte. C'est encore une illustration de ce que la mort est la véritable rémunération des pactes démoniaques et leur corollaire de pratiques mystico-spirituelles.

Dans *Le bal des sorciers* de Donatien Mpoumba (2011), nous intéressent particulièrement les conséquences de l'initiation de Ngadi Badi au rite des dépositaires d'un serpent mystique. Or, d'après Florence Mazzocchetti, au Gabon comme dans de nombreux peuples du monde, les animaux ont des pouvoirs magiques, lesquels sont très souvent liés aux sorciers.²¹ Parmi ces animaux de la forêt, auxquels on attribue des pouvoirs magico-mystiques, figurent les reptiles, notamment les serpents. Dans le même ordre d'idées, Didier Taba Odounga a écrit que « dans l'imaginaire gabonais, le serpent est un

¹⁹ Joseph Tonda parle d'un esprit '*Mami wata*' « figure imaginaire, incarnation du Souverain moderne, tient en effet en esclavage sexuel l'homme qu'elle enrichit, en échange d'un membre de sa famille, ou de son *membre* viril, son 'corps des hommes', et le punit de mort en cas d'infidélité » (Joseph Tonda : *Le Souverain moderne : le corps du pouvoir en Afrique centrale (Congo, Gabon)*, Paris, Karthala, 2005, 177).

²⁰ Tonda a écrit que l'inceste comme le lesbianisme et la pédérastie sont des techniques qu'utilisent les sorciers pour la captation de la puissance encore appelée « énergie ». Cf. Tonda, « Fétichisme et sorcellerie », *art. cit.*, 115.

²¹ Mazzocchetti, *op. cit.*

animal à qui on attribue de manière symbolique une dimension négative ».²² Chez les Punu du Gabon, par exemple, le serpent représente l'organe du vampire du sorcier appelé 'mbumba'. Joseph Tonda quant à lui parle du principe du « double imaginaire des individus opérant à travers des métamorphoses animales ».²³ Ainsi, désormais doté d'un grand pouvoir, Ngadi Badi a la capacité de faire des 'sorties diurnes', pour aller attaquer des victimes et fournir des proies à son serpent mystique pour perpétuer ses pouvoirs magiques. De surcroît, il présente une faculté de dédoublement semblable à un don d'ubiquité qui élargit le spectre de sa nuisance mystique. En conférant un si grand pouvoir sorcier à Ngadi Badi, ce serpent prédateur lui a transféré mystiquement ses caractéristiques éthologiques. Car d'après l'anthropologue Julien Bonhomme,

La relation entre le sorcier et la victime est pensée sur le mode de la prédation animale : le sorcier fond par surprise sur sa proie et la dévore sans qu'elle ne puisse réagir. Le sorcier est associé à un animal prédateur [...]. Cette analogie, loin d'être une association symbolique arbitraire, repose sur la sélection de traits éthologiques pertinents pour penser la sorcellerie.²⁴

Toutefois, dans cette société rurale diégétisée, où évolue Ngadi Badi, l'imaginaire de la sorcellerie comprend aussi l'antagonisme entre les pouvoirs nuisibles et les pouvoirs bienfaisants. Cela se traduit par le combat entre la détentrice du rite du serpent, Ma Pindzou, et Ngadi Badi le boulimique prédateur mystique. Pour ramener la sérénité dans la société diégétisée, l'élimination de Ngadi Badi par Pindzou mettra un terme à ce 'bal des sorciers'. Ici, l'on comprend que, contrairement à ce qui se fait dans les espaces urbains, dans le monde rural, le détenteur des pouvoirs mystiques doit s'en servir comme une arme défensive et non pas offensive. Car tout contrevenant, à l'image de Ngadi Badi, est puni de mort.

Les crimes rituels, qui défrayent la chronique au Gabon, ont inspiré au réalisateur Donatien Mpoumba le film *Crimes et pouvoir* (2013). Même si dans la ville diégétisée, l'on ne perçoit pas assez le climat de psychose entretenu par les rumeurs autour de ce phénomène, en revanche, la violence des mots et des images de mutilation servies avec force et détails ne peuvent laisser insensible même le spectateur le plus averti. L'on comprend que Mpoumba

²² Odounga, *art. cit.*, 163.

²³ Selon Tonda, les « [h]ommes-léopards, hommes-crocodiles, hommes ou femmes-volants, hommes ou femmes-pythons, entre autres, sont des figures de l'imaginaire de cette force que la croyance situe généralement dans le ventre du sorcier. » (Tonda, « Fétichisme et sorcellerie », *art. cit.*, 108).

²⁴ Bonhomme, « L'Homme est-il un gibier comme les autres ? », *art. cit.*, 191.

a choisi de dénoncer ces crimes crapuleux consistant à prélever des organes humains et à vider les victimes de leur sang. Ici, le caractère sorcellaire de cette pratique s'adosse sur le fait qu'après un traitement mystique, le sang et les organes prélevés sont prétendument censés conférer du pouvoir aux commanditaires. Mais on peut aussi voir dans ce film un rapport sorcellerie-violence qui découle du caractère sanguinaire et impitoyable des bourreaux-coupeurs d'organes humains, du *Nganga* devenu 'devin-malfaiteur', de monsieur Itsitsa commanditaire impassible et quasiment déshumanisé, parce qu'obnubilé par la volonté de pouvoir. Dans le prologue du film de Mpoumba, les qualificatifs utilisés par le *Nganga* pour désigner les objets dont il a besoin pour faire son travail mystique provoquent un sentiment d'effroi. En effet, devant l'apparente naïveté de son client, il va nommer les organes nécessaires, 'les pièces détachées',²⁵ en indiquant comment les sectionner. Par la suite, avec un naturel déconcertant, le *Nganga* donne à Itsitsa les instructions relatives au mode opératoire des prélèvements. L'on apprend, en l'occurrence, qu'il faut que la victime encore en vie hurle de douleur pendant le prélèvement pour que les organes prélevés génèrent d'autant plus de puissance. Nous sommes aussi saisis par le rituel sadique des bourreaux-exécutants à la solde d'Itsitsa d'une part, et par les précautions de blindage dont ils s'arment avant de mutiler leurs victimes d'autre part. Cette sorcellerie maléfique et macabre ne laisse pas de nous rappeler l'interrogation suivante : « L'Homme est-il un gibier comme les autres ? ».²⁶ La réponse à cette interrogation est apportée dans le film par le commissaire de police dont l'intégrité et la détermination vont concourir à causer la perte d'Itsitsa, le puissant homme politique, et à démanteler son réseau de criminels.

Enfin, dans *La délivrance*, le réalisateur évoque un cas d'ensorcellement de toute une famille à des fins de soustraire toutes leurs énergies positives au bénéfice de leur voisine. Celle-ci obtient d'une *Nganga* le pouvoir de posséder et de dominer sur ses voisines, d'être la plus belle et la plus riche du quartier diégétisé. Mais elle ne s'en contente guère. Elle lui demande également de miner au quotidien l'existence de ses voisines en semant quantité de malheurs, de maladies et de tourments dans leurs vies. Ce genre de volonté de pouvoir et de puissance est caractéristique de la sorcellerie. A bien des égards, l'on y retrouve les caractéristiques de ce que le socio-anthropologue

²⁵ Dans le français d'usage au Gabon, c'est ainsi que l'on désigne les organes prélevés sur les corps des victimes des crimes rituels.

²⁶ Cf. Bonhomme, « L'homme est-il un gibier comme les autres ? », *art. cit.*, 191. Justement l'objet de cet article est d'analyser la symbolique de la prédation dans la sorcellerie et la contre-sorcellerie.

Tonda a appelé « le souverain moderne ». ²⁷ Et ce n'est pas un fait anodin dans le contexte gabonais, car pour Taba Odounga, « la notion de mal et de nuisance imprègne très fortement la sorcellerie au sein de l'univers gabonais ». ²⁸ Dans le film, la délivrance de la famille de Clarisse est tributaire de l'invocation d'une force antagoniste à celle de Madame Patricia. La puissance de la foi chrétienne s'invite alors dans le combat spirituel. Car, Claire, l'autre voisine bienveillante, va conduire la famille ensorcelée au Christ dont la toute-puissance va les extraire des ténèbres pour Sa brillante lumière. Soumises à une séance d'exorcisme, les filles de Clarisse seront délivrées du pouvoir nuisible de Madame Patricia. Finalement, ce procès en contre-sorcellerie qui débouche sur la délivrance de la famille de Clarisse sonne concomitamment le glas de la vie de Patricia la sorcière. La moralité de ce film est que le bien finit toujours par l'emporter sur le mal.

5. La signification du phénomène

En abordant ce travail, nous nous sommes interrogés sur les implications de la monstration abondante des phénomènes liés à la sorcellerie dans les films gabonais. Et au regard de ce qui précède, que doit-on comprendre si ce n'est qu'au Gabon, la réitération de la monstration des pratiques mystiques au cinéma n'est pas un épiphénomène. Parce qu'évoluant au cœur de la société, le cinéma en reflète nécessairement les réalités quotidiennes. ²⁹ C'est pourquoi, dans les sociétés diégétisées que nous avons étudiées, les pratiques mystiques évoquées ne laissent pas de convoquer l'imaginaire collectif des spectateurs. Ce traitement abusif des cas de mysticisme répond au moins à deux besoins. D'abord, le besoin du spectateur de se défaire d'un rapport au cinéma qui, au fil du temps, était devenu quasiment adultérin lorsqu'il jetait prioritairement

²⁷ Pour Joseph Tonda, « le souverain moderne » est une puissance qui « régit les mises en œuvre et les pratiques d'appropriation, de contrôle, de protection, de transformation, de transfiguration, d'accumulation, de collection et de cumul, ou, au contraire, de consommation et de consommation des corps et des choses dans le monde contemporain africain » (Tonda, *op. cit.*, 8).

²⁸ Odounga, *art. cit.*, 162.

²⁹ Evoquant le contexte nigérian, Garcia Mar montre que la mauvaise qualité artistique et technique des films de Nollywood n'empêche pas que les Nigériens en raffolent. Car ces genres locaux, inspirés de faits de société, « les aident, avec leur prolifération de morts par empoisonnement, de suicides et de sacrifices rituels, à exorciser la violence quotidienne et le banditisme, la corruption, le fanatisme religieux et tribal, tous bien réels, et à s'évader de leurs difficultés quotidiennes ». Cf. Garcia Mar : « Cherchez la naturel... Il repart au galop ! », dans : APEF (éd.) : *Espaces de la Francophonie en débat. Actes du Forum APEF 2006, 2007*, 73-85, 82, www.apec.org.pt/downloads/publicacoes/actas/6/anexo.pdf [04.08.2017].

son dévolu sur les productions étrangères. Par le truchement de ces films, qui pointent du doigt le recours systématique à la sorcellerie et au fétichisme, le spectateur gabonais se redécouvre un regain d'intérêt pour les productions locales. Ensuite, il convient d'ajouter au crédit de cette orientation thématique, sa propension à redonner de la visibilité aux cinéastes gabonais sur la scène culturelle nationale. Et par ricochet, ce nouvel élan enregistré dans la production des films, associé à la bonne réception du public, concourt modestement à l'amélioration des conditions de travail de nouveaux réalisateurs, et leur permet de satisfaire leurs besoins économiques. Car, faut-il le rappeler, la grande majorité de ces artistes évolue dans le *underground*, c'est-à-dire en marge des structures de financement de l'état.

L'on pourrait, par ailleurs, voir dans l'orientation thématique de certains films (surtout ceux des réalisateurs indépendants) que nous avons choisis d'étudier, l'influence des productions nollywoodiennes, notamment dans les schèmes caractéristiques des *Juju films*,³⁰ tels que la monstration de la violence, des crimes de sang, de la sorcellerie et du fétichisme. En outre, dans plusieurs films de notre étude, la structuration de la monstration n'est pas sans éveiller des soupçons de similitude avec les films nigériens. En effet, à l'image de ce que l'on a coutume de voir dans les films de Nollywood, ici aussi, l'on retrouve très souvent un *Happy end* où le méchant sorcier finit toujours par mourir, et le bien l'emporte toujours sur le mal. En revanche, dans les films gabonais, l'univers spatio-temporel n'a pas de fonction actantielle semblable à celle des films nigériens où les espaces urbains diégétisés, comprenant des villas cossues, des automobiles rutilantes, et des personnages au style vestimentaire extravagant, symbolisent un bonheur très souvent éphémère, parce qu'on y accède par des voies illicites. En somme, il manque aux films de notre corpus, pour s'arrimer véritablement à l'esthétique des *Juju films* nigériens, la monstration des signes apparents d'opulence comme gages de la réussite sociale des personnages-sorciers du monde diégétique. Il est important de rappeler que les *Juju films* nigériens et les films du cinéma indépendant gabonais ont en commun leur mauvaise qualité technique et artistique qui est très souvent en-dessous des normes internationales. Cette faiblesse est généralement due aux budgets dérisoires des films. Cependant, contrairement à Nollywood, le cinéma gabonais ne s'est toujours pas forgé

³⁰ Pierre Barrot montre que la production des films à Nollywood est organisée géographiquement par genre. Ainsi, « au sud du pays, et notamment dans l'aire culturelle yoruba, fleurit le *juju film*, à base de sorcellerie et d'effets spéciaux bas de gamme. C'est la version africaine du film fantastique de série B, voire du film d'horreur » (Pierre Barrot : « La production vidéo nigérienne. Miroir d'une société en ébullition », dans : *Afrique contemporaine*, n°238, 2011/2, 107-121, 108).

une identité nationale, ni ne serait-ce qu'un genre bien déterminé. Et même si la douzaine des films étudiés, et plusieurs autres films par ailleurs, sont en partie ou entièrement consacrés aux pratiques mystiques, il serait hasardeux d'y voir l'expression ou l'émergence d'un 'genre gabonais' à l'image des *Juju films* nigériens.

Ainsi donc, l'influence de Nollywood est manifeste dans une frange du cinéma gabonais, certes, mais elle n'explique pas tout. Car les réalisateurs du cinéma officiel (soutenus par l'IGIS) qui pour la plupart sont passés par le moule du cinéma français, s'orientent davantage vers un cinéma d'auteur. Par conséquent, il est loisible de penser que la monstration abondante des pratiques mystiques dans l'ensemble du cinéma gabonais est également liée à la conjonction d'autres facteurs déterminants tels que le poids de la tradition et de la culture sur lesquels s'adosse l'explication des phénomènes évoqués dans les films. Cette volonté affirmée de valoriser la culture locale au moyen du cinéma a inspiré au réalisateur de *Maléfice*, Fernand Lepoko, le commentaire suivant :

Au-delà des valeurs morales que véhicule ce film, il faut aussi y voir, le souci de vouloir mettre en scène des récits qui foisonnent dans nos croyances et dans lesquels le naturel et le fantastique occupent une grande place. Notre devoir est d'arracher à l'oralité le monopole de la transmission de nos contes, légendes, mythes et « faits ». Porter ce patrimoine au cinéma est aussi un devoir de mémoire, de sauvegarde et de valorisation de nos cultures.³¹

Abondant dans le même sens, tout en reconnaissant l'influence de Nollywood dans les œuvres de la nouvelle génération de cinéastes gabonais, Maheba Tonda affirme que cette nouvelle vague « participe d'un mouvement de revendication identitaire, affirmant une authenticité de ce qui est mis en image ».³² Ainsi, il faut voir et comprendre dans la monstration récurrente de ces pratiques, une réponse au besoin des gabonais de valoriser leur culture et de s'y attacher. Et même si parfois il y a lieu de s'interroger sur certaines pratiques, pour paraphraser Fernand Lepoko, on le fait avec conviction, en mettant de côté la problématique du « croire ou ne pas croire ».³³ Toutefois, devrait-on toujours au nom de la coutume, de la tradition ou de la culture, continuer d'éluider les préoccupations morales et éthiques que génèrent les pratiques

³¹ Fernand Lepoko : *Maléfice*, IGIS-SLOGF, n°8, Edition 2011.

³² Maheba Tonda : « Don de sang et crimes rituels au Gabon. La 'preuve' par le cinéma », communication dans le cadre de la 14e Assemblée générale du Conseil pour le Développement de la Recherche en Sciences sociales en Afrique (CODESRIA), Dakar, 8-12 juin 2015, www.codesria.org/spip.php?article2343&lang=fr [04.08.2017].

³³ Cf. Lepoko, *op. cit.*

sorcières et fétichistes en milieu urbain surtout ? Cette interrogation nous renvoie à la morale que nous avons tirée des films que nous avons étudiés. En effet, on y voit que quasi systématiquement, les consommateurs ou adeptes de ces pratiques connaissent une fin tragique. Pour ainsi dire que, en portant à l'écran ces histoires de vampire, de fétiche ou de sorcellerie, très répandues dans notre société, les cinéastes gabonais veulent aussi dénoncer les déviances et les travers constatés dans l'expression de cette nouvelle manière d'appréhender notre patrimoine culturel. Et c'est l'occasion de s'interroger sur l'opportunité ou la pertinence de l'ensemble de ces pratiques traditionnelles à l'épreuve de la modernité. Car le constat est accablant en termes de valeur et d'éthique. Dans les films, l'image que reflètent les sociétés diégétisées n'est pas distante de celle que nous reflète la société réelle, où l'on assiste impuissant à la perte de nos valeurs cardinales. Désormais, le village travesti s'est invité par effraction en ville. Aussi est-on parvenu à altérer tout le sens des enseignements traditionnels d'autrefois, ceux qui forgeaient les qualités des citoyens modèles. Or, aujourd'hui, l'on a plutôt affaire à des prédateurs et des montres qui excellent dans le cannibalisme mystique. Et tout cela nous emmène à nous demander s'il ne se trouve pas dans cette métamorphose un complexe de personnalité, d'autorité, de pouvoir et voire d'identité. Sinon comment expliquer que l'on enregistre si facilement l'étiollement vertigineux des notions du sacré (comme dans *Langue vernaculaire*) ; du respect de la vie humaine (*Crimes et pouvoir*, *Le bal des sorciers*, *Fusil nocturne*) ; de la morale (il semble normal qu'Alévina trompe sa femme dans *Les couilles de l'éléphant*, que Karl et Rosette trompent leurs partenaires respectifs dans *Le prix de la trahison*, ou que Ta Nzeu couche avec sa sœur dans *La chambre secrète*, etc.). Dans les films, à l'image de la société actuelle, même les notions du mérite, du travail et du goût de l'effort ne font plus recette. Pour réussir, il suffit d'adhérer à une secte pernicieuse ou de pactiser avec des démons (tel est le cas de Ta Nzeu dans *La chambre secrète* et de Petit-Papa dans *L'amour du diable*). Ou encore, pour réaliser ses ambitions, on peut choisir de recourir à un 'Nganga-sorcier' (c'est le cas de la sœur cadette de Malébé dans *Itsiana* et de Madame Patricia dans *La Délivrance*), ou de s'en remettre aux pouvoirs du vampire (la grand-mère et sa petite-fille dans *Akara*, Essongué dans *Fusil nocturne*). Au regard de ce qui précède, et si l'on y ajoute les prélèvements d'organes et la consommation du sang humain pour acquérir un pouvoir aux fins de s'enrichir (le cas de Mathieu Itsitsa dans *Crimes et pouvoir*), ne serait-on pas en présence de cas de pathologies psychiatriques qui mériteraient qu'on s'y intéresse avec toute la rigueur scientifique ? Car l'obsession d'acquérir le pouvoir, la puissance et l'ambition de s'enrichir ou d'accéder à un poste de responsabilité au moyen de crimes rituels, pourrait

cacher non pas des penchants de sorcier-prédateur mystique, mais plutôt ceux d'un psychopathe qui s'ignore. Et si tel n'est pas le cas, il se trouverait toujours un malaise, un mal être sociétal, que l'on chercherait à expliquer par le fétichisme ou à enfuir dans le terreau de la sorcellerie.

Enfin, l'on ne peut omettre de faire remarquer que dans ces films, la femme joue un rôle prépondérant dans la conception et l'usage des armes mystico-sorcières. En effet, dans les douze films étudiés, neuf *Nganga* sur douze sont des femmes. Et si l'on excepte Mathieu Itsitsa, Petit-Papa et Ta Nzeu, il apparaît que les personnages féminins diégétisés sont les plus impliqués dans les pratiques fétichistes et sorcellaires évoquées. En transposant par analogie ces données à la société gabonaise réelle, où l'emblème de la République est la maternité allaitante, donc le symbole d'une femme censée nourrir et protéger la vie, il en ressort que, toutes proportions gardées, l'on est en droit de nourrir quelques inquiétudes par rapport à l'avenir de la nation. Car nous conviendrons avec Bomaud Hoffmann que dans l'ensemble des sociétés négro-africaines, la femme tient une position très importante de mère et d'épouse, ce qui fait d'elle la garante des traditions ancestrales. Elle est par ailleurs « détentrice de la vie et élément d'union entre les vivants et les morts, entre le passé et l'avenir ». ³⁴ Par conséquent, lorsqu'elle s'écarte de sa noble position, « elle devient un personnage mortifère et prend la figure de 'mangeuse d'hommes' », ³⁵ c'est-à-dire qu'elle devient une sorcière. En définitive, l'image de la femme diégétisée renvoie à l'image d'une société gabonaise déstructurée, où la gardienne de la vie et le bastion de nos valeurs traditionnelles ne représente plus un gage de sécurité, parce qu'elle contribue de son propre chef à les mettre en péril, en se livrant corps et âme aux mirages du fétichisme et de la sorcellerie.

6. Conclusion

En définitive, nous avons entrepris de comprendre le sens de la récurrente monstration des pratiques mystiques dans le renouveau du cinéma gabonais à partir d'un échantillon de douze films qui représentent quinze années de production cinématographique au Gabon. De la lecture de ces films, il ressort qu'ils évoquent tous au moins un cas de mysticisme, même lorsque l'objet principal du scénario ne repose pas sur des préoccupations mystico-spirituelles. Nous avons également observé qu'il se dégage de la trame de ces films

³⁴ Cf. Bomaud Hoffmann : *Les représentations hybrides de la mort dans le roman africain francophone: Représentations négro-africaines, islamiques et occidentales*, Stuttgart, ibidem-Verlag / ibidem Press, 2013, 454.

³⁵ *Ibid.*

l'évocation de deux genres de pratiques mystiques : le fétichisme et la sorcellerie (sous plusieurs facettes). Quant à l'explication de la monstration à profusion des pratiques mystiques dans les films, plusieurs facteurs se sont révélés pertinents. Citons entre autre l'influence des productions nollywoodiennes sur la nouvelle génération des cinéastes gabonais singulièrement ; la volonté des réalisateurs de valoriser la culture locale ; l'engagement social et artistique du cinéaste, qui se traduit par la critique d'une société en proie à des déviances et des travers constatés dans ces pratiques culturelles et voire cultuelles.

Enfin, il convient finalement de comprendre que l'image des pratiques sorcières et fétichistes dans le cinéma gabonais n'est pas distante de celle que nous reflète la société réelle, laquelle est en proie à une perte vertigineuse de ses valeurs cardinales. Pour preuve, les crimes de sang, le cannibalisme mystique, les actes immoraux tels que l'inceste, ainsi que les assassinats mystiques, pourraient ne pas avoir pour unique source de motivation la volonté de puissance et de pouvoir, ou la recherche d'une ascension sociale. Toutes ces pratiques pourraient en réalité trouver une explication dans l'analyse du profil psychiatrique de ceux qui s'y adonnent. En clair, le mysticisme dans le nouveau cinéma gabonais ne laisse pas de renvoyer à une société gabonaise déstructurée et malade, où le recours au fétichisme et à la sorcellerie apparaît comme un prétexte servant à éluder les véritables questions. Et, à l'épreuve de la modernité, il y a matière à s'interroger sur l'opportunité et l'authenticité de l'ensemble des pratiques traditionnelles et culturelles sur lesquelles s'adosent ces pratiques mystiques.

DORIS POSCH
New York, USA / Vienna, Austria

Oral Storytelling, the Gaze and the Everyday: Documentary Filmmaking in Haiti

Résumé

Le cinéma documentaire depuis le tremblement de terre en Haïti peut être considéré comme un cas exemplaire de dynamiques culturelles émergentes dans la production médiatique actuelle. Cet article est consacré aux œuvres de trois réalisateurs de films et de vidéos émergents, Pierre Lucson Bellegarde, Keziah Jean et Hermane Desorme, qui font partie de la première génération des diplômés de la seule école de cinéma haïtienne. Ils veulent raconter des histoires avec des images locales, de chez eux, mais s'adressent à la fois à un public local et global. Dans leurs documentaires, des modèles relationnels persistants des images et imaginaires (trans/nationaux) d'Haïti qui ont (dé-)construit et (ré-)configuré des discours variés sur l'hybridité culturelle, sont explorés en tant qu'espaces de représentation politique, narratif et esthétique. Les biographies des réalisateurs illustrent les enjeux et politiques spécifiques de la production, distribution et réception de films en Haïti. Cette grande fertilité locale des cultures filmiques émergentes en Haïti avec leur orientation mondiale contribue finalement aux débats actuels sur les localisations des cinémas transnationaux, mineurs et postcoloniaux sur les axes local, international et transnational.

*I can say Haitian Cinema because all I experience,
all I am surrounded by, there is a story in it.*
Keziah Jean

Introduction

Haiti is not necessarily known for its film history. Within historical and current film cultures, it has been underrepresented to the point of only occasionally existing. Haiti's film production has had to face obstacles posed by decades of occupation, decolonization and dictatorship as well as, in the recent past, significant economic and tectonic turmoil. In a conversation on Haiti's cinemas, historian, archivist and documentary filmmaker Frantz Voltaire describes the

situation thus: “We cannot really speak of a history of Haitian Cinema rather than a history of several cineastes.”¹ Haiti’s film cultures are comparable with those of other postcolonial societies such as many sub-Saharan African countries, where technological achievements have been aligned with colonial power mechanisms and a ‘civilizing’ mission.² Current film productions can broadly be understood as a hybrid local encounter between digital media and transnational co-productions. They can be categorized as the rise of so-called ‘B-movies’, influenced by popular culture and mainly Latin American television series,³ the production of some feature films, for the most part international co-productions with the US, France, and Canada and directed by filmmakers who live in Haiti and or are among its Diasporas (Guétty Felin, Laurence Magloire, Raoul Peck); as well as a relatively high level of documentary production, either produced and distributed on a global scale or locally made among other minor movements.

Discussing recent debates on the cultural dynamics of African cinemas in the 21st century through the optic of Haiti, this article positions the current documentary film cultures of post-earthquake narratives as an emerging moment in media production. It focuses on the work and creative processes of three from among Haiti’s emerging generation of film- and videomakers. Pierre Lucson Bellegarde, Keziah Jean and Hermane Desorme are graduates of the first generation of the *Ciné Institute* located in Jacmel in the southeastern part of the country, Haiti’s only film school. Their work centers on filmmaking on site (“*sur place*”) aimed at “telling stories”⁴ through local images from home (“*images de chez nous*”) and addressing themselves both to a local audience that has only recently received increasing access to locally produced media, and a global audience that is in the making. Several of the locally produced documentary film projects of the three filmmakers – all of whom were active in various forms of cultural and artistic expression before graduating from the country’s only film school – will be explored at the intersection of local and global production, distribution, and exhibition issues.

¹ Frantz Voltaire in: Doris Posch: *Frantz Voltaire in conversation with Doris Posch*, unpublished Manuscript, Montreal, 2016.

² Cf. Brian Larkin: “Degraded Images, Distorted Sounds. Nigerian Video and the Infrastructure of Piracy”, in: *Public Culture*, 16/2, 2004, 289–314, 303.

³ These include films such as Richard Sénécal’s *Barikad* (Haiti, 2001, 111 min).

⁴ Pierre Lucson Bellegarde in: Doris Posch: *Pierre Lucson Bellegarde. Interview*, unpublished Manuscript, Jacmel, 2015; Doris Posch: *Keziah Jean. Interview*, unpublished Manuscript, Jacmel, 2015.

Haiti's Documentary Filmmakers and Transnational Film Practice

Two major aspects of current filmmaking in Haiti will be examined: First, the implications of different cultural expressions and the ways they merge with current documentary filmmaking practice will be addressed. This will be examined against the filmmakers' biographical backgrounds, in terms of the extent to which personal, individual experiences of diverse artistic backgrounds act as a cultural resource for the working process in the early stages of establishing themselves as filmmakers. To this end, several documentaries that are currently in development, production, or post-production and their initial reception will be discussed in order to trace the immediate dynamics at stake in the filmmaking process in Haiti, such as existing networks, structures, and formats of the creative process. Second, the manifold issues and diverse artistic backgrounds⁵ of the three filmmakers will be examined in terms of their interdependencies with Haiti's larger societal, cultural, political, gender-based and class-related issues, on both a local and global scale.

As Jean, Bellegarde and Desorme work mainly locally yet tend to enjoy a global reception, a transnational conceptual framework seems adequate to dimensioning Haiti's current documentary film cultures. The transmission and reception of local images *worldwide*, and vice versa, in the aftermath of the earthquake has had a great impact on how digital cultures are shaped and how popular cultures are reinforced on a transnational level. Here, the term *transnational* refers to Leslie Stern's suggestion:

It is only through a critical engagement with particular sites of encounter and mediation between the filmic and the social that the double inflection of cinematic movement can be adequately apprehended, and that the 'transnational' can be realized as a useful critical tool.⁶

The term transnational also stands for horizontal prospects, such as Haiti's inter-regional interdependencies within the Caribbean⁷ when it comes to literary adaptations or reappraisals of Haiti's revolutionary past.⁸ Delineating the

⁵ Haiti's encounter with and attention to artistic and cultural expression such as music, visual arts, and literature has a longstanding history.

⁶ Laura Stern: "how movies move (between Hong Kong and Bulawayo, between screen and stage...)", in: Nataša Đurovičová / Kathleen Newman (eds.): *World cinemas. Transnational perspectives*, London & New York: Routledge, 2010, 186–216, 189.

⁷ Cf. Mimi Sheller: *Consuming the Caribbean*, London & New York, Routledge, 2003.

⁸ Cf. Sibylle Fischer: "Unthinkable History? The Haitian Revolution, Historiography, and Modernity on the Periphery", in: Lewis R. Gordon / Jane Anna Gordon (eds.): *A Companion to African-American Studies*, Oxford, Blackwell, 2006, 360–376; Sibylle Fischer:

challenges, politics and policies of production issues in Haiti on a local, international and transnational scale⁹ along these various axes refers to the persistent relational model of Haiti's (trans/national) images/imaginaries, which have been (de-)constructing and (re-)configuring strategies of various discourses of cultural hybridity and questioning the spaces of political and aesthetic representation.¹⁰ Moreover, as Haiti's complex entanglement in historically constructed socio-cultural factors plays a huge part in each of the filmmakers' production processes, this results in the need to focus on the aesthetics of film productions and what they engender in emerging film cultures,¹¹ as well as their linkages to the lived experience of the filmmakers as such.¹²

Pierre Lucson Bellegarde: the Impacts of Overlapping Oral History and Documented History

Bellegarde was the first graduate of Jacmel's film school to present a screenplay, for the feature film *Carmen*, at the International Film Festival in Cannes, France.¹³ He has been engaged with this project since 2007 but has had to put it on hold as he has not yet been able to finance it. Bellegarde defines his cinema as *social cinema*. In *Carmen*, for instance, he focuses on the themes of handicap and homosexuality in Haiti's society and cultures; both issues based on personal experiences and currently under-represented in Haiti's film cultures.¹⁴ Like most of the young and upcoming filmmakers, Bellegarde has been involved in other cultural projects that intersect with his work as a

Modernity Disavowed. Haiti and the Cultures of Slavery in the Age of Revolution, Durham & London, Duke University Press, 2004.

⁹ Cf. Doris Posch: "Emerging film cultures: Spotlight on post-disaster Haiti", in: *International Journal of Cultural Studies*, 04/2017, 1–15.

¹⁰ Cf. Shalini Puri: *The Caribbean Postcolonial. Social Equality, Post-Nationalism, and Cultural Hybridity*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, 1–2.

¹¹ Cf. Brian Larkin in: Doris Posch: *Brian Larkin in conversation with Doris Posch*, unpublished Manuscript, New York, 2015.

¹² Cf. Manthia Diawara in: Doris Posch: *Manthia Diawara in conversation with Doris Posch*, unpublished Manuscript, New York, 2015.

¹³ Together with his producer Donald Charles, a former student of the Ciné Institute who is now teaching at the film school, Bellegarde presented his screenplay *Carmen*, which had been selected in the section "*La Fabrique des Cinémas du Monde*" in 2013.

¹⁴ For the theme of homosexuality in documentaries cf. Anne Lescot / Laurence Magloire: *Of Men and Gods / Des Hommes et des Dieux*, Haiti / USA, 2002, 52 min.

filmmaker.¹⁵ As a filmmaker, he considers himself “in residence” (“*en résidence*”¹⁶) in Haiti, but has a vision of “making cinema for the world, not only for a Haitian public.”¹⁷ Central to this vision is a marketing model aimed at acquiring consistent and long-term funding for Haiti’s current and future filmmakers to produce images that are both locally and trans-globally received.

In his latest documentary, *Toussaint Louverture, Miroir d’une Société*¹⁸ (“Toussaint Louverture, Mirror of a Society”), Bellegarde critically re-imagines the visual imagery and imaginaries around the most influential and well-known figure of the Haitian Revolution of 1804, Toussaint Louverture. The documentary constitutes a “new set of historical inquiries”¹⁹ insofar as it pursues the interplay of the personal with various historical and contemporary political sources, and examines how far both factors intersect with possible transformations of political presumptions and assumed historical facts. In light of this, Bellegarde has chosen to engage critically with a personal pursuit of re-tracing collective history, historiography, and iconography and their impacts on repositioning this influential historical figure from a current perspective. He investigates archival documents and contemporary images of Toussaint’s biography from where he was born in Breda to Cap-Haïtien, focusing, on the one hand, on archive material and documented data,²⁰ material culture and academic positions of Haitian scholars and, on the other, oral history, family memory and personal reflections.

The opening sequence of the documentary is preceded by the initial question (Chelson Ermoza’s voice-over for *Bellegarde*): “Who is Toussaint?”. Bellegarde pushes his personal approach to collective history and its representations further by reimagining himself as a child being influenced by a multiplicity of images/imaginaries of Toussaint Louverture. This takes place against the divide between a specific, documented position taught within a Haitian educational paradigm still beset by French (de- and post-)colonial influences, and Haiti’s collective, oral and undocumented histories. By foregrounding himself as a

¹⁵ For instance, he has currently been working on a photo exhibition, a book project and a related documentary on Jacmel’s carnival – the *Kanaval* – as being part of one of the most significant aspects of Haiti’s cultural heritage.

¹⁶ Bellegarde in: Posch, *Interview*, 2015.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Cf. Pierre Lucson Bellegarde: *Toussaint Louverture. Miroir d’une Société*, Haiti, 2015, 52 min (long version) / 12 min (short version).

¹⁹ Laurent Dubois: “Thinking Haiti’s Nineteenth Century”, in: *Small Axe*, 44, July 2014, 72–99, 78.

²⁰ These include historical documents such as Toussaint Louverture’s *Constitution de la Colonie Française de Saint-Domingue*, from 17 August 1801.

personally involved protagonist in his documentary, Bellegarde addresses the questions of *who* has been writing/telling *what* kind of history for *what* audience including *what* purpose.²¹ “I am looking for the birth act of the grandfather of my dead grandfather in a labyrinth cemetery, where the graves are paper covering with dust.”²² Besides personally figuring in his documentary, Bellegarde also chooses to have Haiti’s written history not only re-defined but also legitimized by the academic work of Haitian scholars, represented by ‘talking-head’ interviews on its history with four influential figures.²³ He reconsiders the intertwined relationship of oral cultures, such as popular memories, family memory, oral storytelling, myths passed on from generation to generation as a “bottom-up history”²⁴ as opposed to documented and written history such as archive material, photography, and painting. At this point, Bellegarde’s vision of a *social cinema* (such as in *Carmen*) becomes most apparent at the intersection of a personal (i.e. through the lens of not only the camera but also himself as a critically engaged figure in search of history) and collective oral narrative as it has been particularly applied in African and Afro-diasporic cinema.²⁵ Bellegarde’s approach here is what is most outstanding, as it not only brings into dialogue oral tradition and written histories but opens up to historiography’s impacts on political and societal issues in a two-fold way. First, the present relation between France and Haiti and the implicit power mechanisms of a decolonizing past is unfolded through the figure of Toussaint Louverture.²⁶ Contrasting Haiti’s *silenced* historical role with the

²¹ Mimi Sheller draws attention to crucial epistemological questions concerning historical methodology, authorial position, and power through their explorations of the institutions of historiography, the potential uses of oral history, popular memory and commemoration and the color, class, and gender performances of the researcher by referring to Caribbean historians, anthropologists, theorists, and teachers. Cf. Mimi Sheller: *Citizenship from Below. Erotic Agency and Caribbean Freedom*, Duke University Press, Durham & London, 2012, 2.

²² Cf. Ermoza (voice-over *Bellegarde*) in: *Toussaint Louverture*, 2015, min. 06:50.

²³ These include interviews with historian and writer Odette Roy Fombrun, historian Pierre Buteau, numismatist Guerdy Lissade and collector Gaetan Mentor.

²⁴ Ella Shohat / Robert Stam: *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London & New York, Routledge, 1994, 298.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ “This land here fed him, this land made him. He is not a product of France, the revolution made him, and Toussaint push [sic] the revolution. But Toussaint is in the French Pantheon and he is in the Haitian museum (MIUPANAH). You see? Why these two countries adopt Toussaint? Why among the great leads of the revolution, like Dessalines, only Toussaint is in the Pantheon?” (Buteau in: *Bellegarde: Toussaint Louverture*, min. 08:40).

very concept of modernity²⁷ and its present conception from a *local* point of view, Bellegarde’s documentary seizes at this juncture on a highly relevant discussion of Haiti’s *developed* and factual versus its silenced revolution.²⁸ Second, the film’s subheading “Mirror of a Society” refers to Haiti’s societal implications, as Bellegarde’s documentary unveils two crucial positions within the effects of decolonization that, in a Fanonian understanding are closely intertwined: First, how far the *colonizer* has shaped as well as been shaped by the depicting of history and, second, how far the *colonized* has been shaped by these images and imaginaries.

Consequently, Bellegarde’s recent documentary on Toussaint Louverture is highly promising²⁹ in the sense that it sheds a very personal light on one of the most well known figures in Haiti’s history, most especially as his representation has up to today been highly at issue. Not only is the historical subject a highly controversial one with regards to historiography and *written* histories on a global scale (from imperial reflections up to the current reception), but also, it is a highly challenging issue to be addressed in artistic works such as film projects and/or international co-productions such as Euzhan Palcy’s or Danny Glover’s projects on Toussaint Louverture³⁰ that have been extended or made impossible due to a lack of funding possibilities.

²⁷ The silencing of the Haitian Revolution, dating back to 1804 and having been considered as ‘unthinkable’ even when it actually happened, expresses the present need of re-writing Haiti’s history and uncover its power mechanisms on a global scale. cf. Michel-Rolph Trouillot: *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Boston, Massachusetts, Beacon Press, 1995, 73.

²⁸ Critically engaged research on Haiti’s silenced history that is “only one chapter within a narrative of global domination” (*ibid.*, 107) has focused on the presentness of these “tropes” (Marlene L. Daut: *Tropics of Haiti*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015 and Alyssa Goldstein Sepinwall: *Haitian History. New Perspectives*, New York, Routledge, 2013, 45) constructed as a “foundational fiction” (Fischer, *op. cit.*, 33).

²⁹ In 2015, Bellegarde’s documentary was screened for a general audience in Cap-Haïtien’s only movie theatre Cine Versailles, as well as in Port-au-Prince’s recently re-opened movie theatre Cine Triomphe. A short 12-minute version of his documentary has been screened in the context of a selection of documentaries from Cuba, the Dominican Republic and Haiti at FOKAL in Port-au-Prince and has been preceding the screening of the film *Lakay*; a 30-minute version has been screened at ZonaDOC, the Muestra de documentales in the Dominican Republic.

³⁰ To date, many attempts at producing biopics, documentaries or feature films on Toussaint Louverture have been made but have mainly failed due to the conflicts and controversies of international funding politics. Euzhan Palcy’s film project has, for example, not come to fruition after twenty years due to a lack of US funding opportunities. Danny Glover’s TV series in two parts entitled *Toussaint Louverture* (starring internationally acclaimed Haitian actor Jimmy Jean-Louis) conflicted with Mauritanian filmmaker Med Hondo, who claimed that Glover’s project was in fact based on Hondo’s own original screenplay as he had been

Keziah Jean: Filming the Everyday as a Balancing Act between the Common and the Exceptional

With a background as a journalist and self-trained photographer, Jean was (along with Bellegarde) one of the first film students to film on site (“*sur place*”) right after the earthquake that hit Haiti on January 12, 2010.³¹ Her media involvement during the earthquake led to cooperation with JP/Haitian Relief Organization³² in Los Angeles and in various locations in Haiti. Jean’s decision to come back “home” from Los Angeles in order to focus on independent projects as a director and producer³³ includes a political gesture. Jean’s trajectory in filmmaking, which she describes as being “definitely an extra-involvement”,³⁴ encompasses manifold education, gender, religion and class issues as well as the urban/rural divide and political challenges. The filmmaker and producer has experienced various challenges to making a profession out of her passion for filmmaking. Political unrest (at that time, Jean-Bertrand Aristide was still in power, in his second term of office as president), in conjunction with economic challenges and her personal struggle against preexisting values and (gender-based) judgments of the ambivalent “rebel” connotation of the label “artist” have impeded her as a filmmaker. For

working on a biopic on Toussaint Louverture since the early 1990’s. Cf. Tambay A. Obenson: “Danny Glover’s Toussaint Louverture, Film That Never Was, But Could Still Be & Other Films on the Haitian Revolutionary”, in: *Shadow and Act, On Cinema of the African Diaspora*, 31 July, 2015, <http://blogs.indiewire.com/shadowandact/danny-glovers-toussaint-louverture-film-that-never-was-but-could-still-be-other-films-on-the-haitian-revolutionary-20150731> [04.08.2017]; Danny Glover: *Toussaint Louverture. L’envol de l’aigle / Toussaint Louverture. Le combat des aigles*, France, 2012, 180 min.

³¹ As Haiti has been cut off from international media right after the earthquake, her footage was being used by international media channels such as CCN and BBC for instance. More on the effects of tectonic shifts on cultures, NGO-politics and governance in Haiti: Murali Balaji: “Racializing Pity. The Haiti Earthquake and the Plight of ‘Others’”, in: *Critical Studies in Media Communication*, 28/1, 2011, 50–67; Manolia Charlotin: “The Haitian Diaspora. Supporting Reconstruction From the Centers of Power”, in: Mark Schuller / Pablo Morales (eds.) *Tectonic Shifts. Haiti Since the Earthquake*, Sterling, Kumarian Press, 2012, 208–212; Martin Munro: *Haiti Rising. Haitian History. Culture and the Earthquake of 2010*. Liverpool, Liverpool University Press, 2010; François Pierre-Louis: “Earthquakes, Nongovernmental Organizations, and Governance in Haiti”, in: *Journal of Black Studies*, 42/2, 2011, 186–202.

³² The Hollywood actor Sean Penn is Senior Communication Officer of JP/Haitian Relief Organization, a humanitarian organization based in Haiti.

³³ Keziah Jean is also the co-owner of “GENGLOBE PRODUCTIONS”, an independent film production company delivering audiovisual content for a diversified clientele of companies and individuals within Haiti and internationally.

³⁴ Keziah Jean in: Posch, *Interview*, 2015.

Jean, being a graduate of and teacher at the Ciné Institute means “[t]o train young people without money through the cinema, how to show or explain a story by images – this is the future of the country.”³⁵ This refers to a didactical model that has been renowned in several African countries during the decolonization process³⁶ and tries to overcome Haiti’s lack of access to education while also valuing the oral history of the moving image as such.

For the mentioned reasons, Jean’s independent short films focus very much on portraits of everyday life: the gestures, sounds, images and movements of the people she encounters on the streets and in the markets. Examples include *Sou Beton* (“On the streets”) or *Beignets*³⁷ (2015), short films that portray what is already present in daily life in Haiti. Cinema, to Jean, “happens whenever I am walking in the streets of Haiti, both in Port-au-Prince and in rural areas [...] I live like in a film almost every day,”³⁸ illustrated by reference to the example of a woman walking down the streets of Port-au-Prince carrying heavy food on her head, handling this balancing act without touching the load. Jean’s narrative approach is mainly based on social interventions and socially engaged themes, with a focus on the empowerment and representation born of creating stories out of what can be seen and perceived on a daily basis but is underrepresented on screen. This narrative involves an economic and artistic double-bind practice: From an aesthetic point of view, Jean considers filmmaking an artistic approach to narrate the reality she perceives in the country. Coinciding with “the power that cinema has given her”³⁹ are the obstacles of (economic) challenges and (power-related) competition. Haiti is one of the countries in the Caribbean that holds the richest

³⁵ Lisa Allen-Agostini: “Changing the story. The Jacmel Ciné Institute” in: *Caribbean Beat*, 121, May/June 2013, <http://caribbean-beat.com/issue-121/changing-story-jacmel-cine-institute#ixzz49wq9H17Y> [04.08.2017].

³⁶ Cf. Victoria Pasley: “*Kuxa Kanema*. Third Cinema and its Transatlantic Crossings”, in: Frieda Ekotto / Adeline Koh (eds.): *Rethinking Third Cinema. The Role of Anti-colonial Media and Aesthetics in Postmodernity*, Münster, LIT, 2009, 107–124, 111; and for further media practice and aesthetics in anti-colonial (African) movements cf. Frieda Ekotto / Adeline Koh (eds.): *Rethinking Third Cinema. The Role of Anti-colonial Media and Aesthetics in Postmodernity*, Münster, LIT, 2009, as well as Ute Fendler’s insightful remarks on similar aesthetics adopted in the de-colonial filmmaking of Mozambique, on the occasion of the symposium on *Cultural Dynamics in the African Cinema of the 21st century. Actors, Formats, Networks*, hosted at the University of Saarbrücken (2015).

³⁷ Keziah Jean: *Beignets*, Haiti, 2015, 7 min.; *Sou Beton*. Haiti, in postproduction.

³⁸ Jean in: Posch, *Interview*, 2015.

³⁹ *Ibid.*

cultural values but nevertheless shows a huge lack of governance and maintaining the situation at stake.⁴⁰

In her independent short films, Jean tries to overcome the notion of Haitian exceptionalism⁴¹ by showing Haiti's (common) society from a daily-life perspective. Even though her involvement in developmental issues is intrinsic to Haiti's concept of singularity,⁴² which can be retraced in the structure of the narrative plots as well as the aesthetics, which recall advertisement techniques that can be seen as a considerable factor of marketing within neocolonial dependency structures. From a historical perspective, Haiti has been quite clearly marked by a limiting geo-political and artistic exceptionalism, its artists largely ghettoized⁴³ by the fact of Haiti's exceptional history resumed as singularity. From a current point of view, most especially international media representation of Haiti foregrounds the question of Haiti's seismic shift or paradigm shift linked with post-disaster narratives and the mise-en-scène of a place "beyond comprehension".⁴⁴ Jean's social and political implication in the transmission of her lived experience through the practice of filmmaking is that "the reality of the country; we are rich and at the same time we are poor"⁴⁵ can attempt to de-fictionalize Haiti's exceptionalism through the common and the everyday experience.

Hernane Desorme: the Gaze as a Transcultural Encounter

Like Bellegarde and Jean, Desorme has been active in various cultural and artistic fields and has worked as a writer, musician, performer and sculptor for

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Cf. Nadège T. Clitandre: "Haitian Exceptionalism in the Caribbean and the Project of Rebuilding Haiti", in: *Journal of Haitian Studies*, 146/17/2, 2011, 146–147, and J. Michael Dash: "Fictions of Displacement. Locating Modern Haitian Narratives", in: *Small Axe. A Caribbean Journal of Criticism*, 12/3, 2008, 32–41. The "fiction of Haitian exceptionalism" has already been unmasked in the 1990's: "We need to drop the fiction that Haiti is unique – if by unique one means that it escapes analysis and comparison. Haiti is not that weird. It is the fiction of Haitian exceptionalism that is weird." (Michel-Rolph Trouillot: "The Odd and the Ordinary. Haiti, the Caribbean and the World", in: *Cimarron*, 2/3, winter 1990, 3–12, 11).

⁴² Cf. Fischer, *op. cit.*

⁴³ Cf. Kaiama L. Glover: *Haiti Unbound. A Spiralist Challenge to the Postcolonial Canon*, Liverpool, Liverpool University Press, 2010, 14.

⁴⁴ Cf. J. Michael Dash: "Haiti. Seismic shift or paradigm shift", in: *Social Text* 2010/01, https://socialtextjournal.org/periscope_article/haiti_seismic_shock_or_paradigm_shift/ [04.08.2017]; Sibylle Fischer: "Beyond Comprehension", in: *Social Text Journal*, Spring 2010, https://socialtextjournal.org/periscope_article/beyond_comprehension/ [04.08.2017].

⁴⁵ *Ibid.*

theatre and art installations.⁴⁶ He worked in fashion design before starting his training as a filmmaker and producer at the Ciné Institute in 2009. These diverse influences and references intersect to a great extent in his work as a filmmaker.

His documentary entitled *Gade !*⁴⁷ can be considered an outstanding example at the juncture of local and transnational funding expertise, as Haiti lacks adequate funding opportunities for filmmakers. Desorme developed the treatment and screenplay for *Gade !* in French Guyana. The documentary was co-produced by Productions Fanal located in Haiti; producer Rachèle Magloire, one of Haiti's most well known documentary filmmakers; the foundations FOKAL,⁴⁸ SaNoSi Productions and Sandoz; and is distributed by Vosges Télévision. *Gade !* is based on the photo journalism exhibition work of Italian photographer Paolo Woods, and its resulting publication entitled *LETA* ("STATE") in collaboration with French journalist Arnaud Robert. Woods' work is intended to be a counter-narrative on Haiti's popular images shown to the "outside world", that have been popularized mainly by international media exposure,⁴⁹ most especially in post-earthquake Haiti. The film is not only a transcultural project in terms of production and theme but also in terms of the film's settings: It shows Wood's photographic approach in different places in Haiti, the exhibition in Lausanne, and in Port-au-Prince. As a director, Desorme intends to further dismantle the international gaze that Wood describes as being imbedded with clichés and stereotypes such as its poverty, dictatorships, and imposed humanitarian aid.⁵⁰

Desorme worked as an assistant to Wood during the photo project, which was carried out over a three-year period in various places in Haiti after the earthquake of 2010. The initial intention of the documentary was to exhibit

⁴⁶ Cf. Ladouceur, Rosny: "De Jacmel à Port-au-Prince", in: *Le Nouvelliste*, 29 April, 2013, <http://lenouvelliste.com/lenouvelliste/article/116143/De-Jacmel-a-Port-au-Prince> [04.08.2017].

⁴⁷ Hermane Desorme: *Gade !* Haiti, 2017, 60 min. *Gade !* in Haitian Creole can be translated as "Look!".

⁴⁸ Due to a lack of real state funding opportunities and funding in the public sector in Haiti, a local production mainly has to be made in collaboration with local communities, the Haitian government and international organizations. FOKAL (Fondation Konesans ak Libète) is a platform situated in Haiti's capital Port-au-Prince working at the intersection of the before mentioned collaborators and distributing funds for documentary film projects in Haiti.

⁴⁹ For instance, internationally acclaimed films that foster an exceptionalist view on Haiti's state of emergency contrast with Desorme's approach, such as *Ghosts of Cité Soleil* for instance. Cf. Asger Leth / Milos Loncarevic: *Ghosts of Cité Soleil*, Denmark, 2007, 85 min.

⁵⁰ Cf. Paolo Woods / Arnaud Robert: *Leta, An kreyòl ayisyen Guy Régis Jr.*, Port-au-Prince, FOKAL, 2014, ix-x.

and observe the process of Wood's work as a photographer in Haiti and trace it to its final transnational destinations – the openings of the photo exhibition and reactions to it in Switzerland and in Haiti. In doing so, the documentary counter-exposes four types of 'gazes': a) Wood's perception as an artist and photo journalist of his various and carefully selected subjects in different places in Haiti; b) how Haiti's (photographed) agents⁵¹ perceive themselves through the performance of Wood's lens; c) the implications and reactions the photo exhibition engenders for a European audience as well as for a Caribbean audience; and, ultimately, d) himself looking at the before-mentioned as an assistant to Wood. The documentary also superimposes all of these 'gazes' in the montage of the film. The editing often shows overlaps of previous shots' soundscapes with the camera movements of a newly-introduced visual narrative. For instance, the establishing shot in *Gade !* is an overview of Jacmel's market, followed by close-ups on market women, products, passengers, clients and the camera following Desorme walking through the market carrying Paolo Wood's exhibition catalogue *STATE* in his hands. Subjective camera shots trace his gaze, his gaze encounters the camera, the gaze of the market persons both meets Desorme's and directly encounters the camera. A subsequent scene also employs the techniques of superimposing different narratives of images, sounds and movements. It begins with a shot of a radio station facing the moderator: Robert and Woods are interviewed on their access, motivation and experiences in Haiti. In the following shot, the camera is focused on Desorme working on his documentary project at home whereas the interview at the radio station is segmented, as it becomes a film clip on his laptop to be edited for the documentary, while Desorme is alternately taking notes in a notebook and trying to fix his non-functioning television. Here, the very notion of media becomes porous, and related questions of exposure, consumerism and appropriation are reconfigured as the exhibition, access and production of diverse media forms and formats. From a narrative and aesthetic point of view, this self-reflexive⁵² and contextual approach of Desorme's filmmaking practice can be considered as self-evident in the post-digital-turn era, which takes an interesting twist in the case of Desorme, who refers to a mainly

⁵¹ Wood's interest have been "different situations provoking different issues/effects" such as the economic elite of the country, radio stations in the provinces, the humanitarian implication of U.S.-American protestants *et.al.*, *cf. ibid.*

⁵² In like manner, this self-reflexivity can be perceived as a contrasting exposure to much-quoted (and distorted) cultural narratives: The *Bassin Bleue*, a popular shooting location in Haiti, for instance, figures as a preexisting space of silent contemplation in Desorme's film and thereby contrasts the highly opulent images of Vodou ceremonies as staged, *cf. Wes Craven: The serpent and the Rainbow*, USA, 1988, 98 min.

auto-didactical artistic approach (as a result of a lack of exposure to film history, cinema and visual culture).⁵³

In doing so, Desorme further nourishes the idea of a transcultural encounter; of reciprocity and an exchange being in conflict, dialogue or contrast that has been focusing on Haiti and the way Haiti's people expose and observe themselves by being internationally exposed. In that sense, the *mise-en-scène* aims at highlighting a set of intertwined displays, that runs parallel to, as I argue, Homi K. Bhabha's notion of a "negotiation of difference".⁵⁴ Since Desorme's double gaze goes beyond an essentialist vision of an outside/inside perspective, it can be considered as a refusal of the optic of a (postcolonial) theory that is committed to a fixed binary; particularly in view of the fact that the shooting had been taking place in so many different contexts of a distorted and contested world where geo-political, geographic, territorial, cultural (e.g. Haiti's rural/urban areas, European/Caribbean reception and critique of the exhibition), socio-historical, gender- and class-related (eg. peasant/elite agents) aspects intersect and create a hybridity of perceiving Haiti's staged, performed and narrated realities. *Gade !* questions the term of postcolonial representation, linking it to serving different aims, destinations, exhibition policies, audiences, reception politics and media exposure (newspaper, radio, TV, social media). Also, it refers to Françoise Lionnet's utterance: "Who can claim the condition of postcoloniality and how can it be represented today? What is the role of cinema in disseminating knowledge about the 'periphery'?"⁵⁵ In consequence, Desorme's approach can also relate to what Stuart Hall has termed a "double inscription",⁵⁶ as the refusal to commit to fixed binary models permits "a decentred, diasporic or global re-writing of earlier, nation centred imperial grand narratives".⁵⁷ Desorme, as director of *Gade !*, exposes himself – similarly to Bellegarde – during the process of filmmaking: His approach in writing (pitching, scripting) the film, editing (by superposing sound,

⁵³ Cf. Hermane Desorme in: Doris Posch: *Interview*, unpublished Manuscript, Jacmel, 2015.

⁵⁴ Cf. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994, 162–163, 312–314.

⁵⁵ Françoise Lionnet: "Postcolonialism, Language, and the Visual. By Way of Haiti", in: *Journal of Postcolonial Writing*, 44/3, *Special Issue, New Directions in Postcolonial Studies*, 2008, 227–239, 227.

⁵⁶ However, the refusal of postcolonial theory to commit to a fixed binary, what Hall terms its "double inscription", is precisely where its value lies since it permits "a decentred, diasporic or global re-writing of earlier, nation centred imperial grand narratives". (Cf. Stuart Hall: "When Was the Post-Colonial? Thinking at the Limit," in: Iain Chambers / Lidia Curti (eds.): *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, London and New York, Routledge, 1996, 242– 260, 247).

⁵⁷ *Ibid.*

choice of voice-over), depicting his atelier and himself in the process of making and working, refers to the porous process of film (post-)production as well. As not only depicted images on a “*premier degré*” basis (a self-evident lecture of the viewed) become relevant, but as an unalterable notion of the filmmaker claiming authorship is negated as well, Desorme stands in line with emerging filmmakers who consider making African, Caribbean or Diasporic cinema in its discursive element of authorship and eventually claim nation-based notions as being redundant.

Conclusion

The previous examples of the production, distribution and reception processes of documentary filmmaking have shown the extent to which the filmmaking process is interwoven with the lived experiences of the filmmakers, producers and artists in the particular case of Haiti’s emerging film cultures. From a broader perspective, these trans-local images contribute to the study of global cinemas by reflecting upon their aesthetic, narrative and conceptual approaches. A strong focus on local images produced by filmmakers who are transposing their *own* lived experience into cultural productions is also part of pre-modeled concepts generated in the Western film market aiming at marketable principles in order to reach economically viable outputs that all three filmmakers (partly) contest. Transnational movements, access and mobilities are at stake for all three filmmakers and contribute to re-shaping their respective understandings of filmmaking *per se*. For Bellegarde, Haiti’s cinema involves local productions that are accessible to a larger audience regardless of cultural, geographical or geopolitical backgrounds, as illustrated in the example of *Toussaint Louverture, Miroir d’une Société*. From a narrative perspective, Bellegarde’s highly personal approach to filmmaking operates alongside controversial historical, cultural and societal issues that have been strongly shaped by (personal) cultural memories and oral storytelling. Jean’s filmmaking practice responds to the turmoil, challenges and possibilities of filmmaking in pre- and post-earthquake Haiti and depicts the challenges to create beyond humanitarian-driven models of filmmaking. Her aesthetic approach to an independent filmmaking of the everyday and *common* life contributes to a revision of Haiti’s longstanding presumed concept of singularity and exceptionalism, whereas she inscribes herself into this dialectic as a filmmaker and producer of commissioned works that are intended to address an exhibition node related to (international) developmental strategies. Desorme’s films tend to re-configure transnational and postcolonial debates – based on a history of not-yet-ended economic, political and social as well as racial marginalization –

as they seek transcultural encounters beyond an insider-versus-outsider dichotomist gaze. This is promising as the ongoing transformation of the audiovisual landscape, caused by increasing access to digital filmmaking technologies and more accessible global distribution networks in the form of informal shadow economies, pirate (trans-)modernities and transnational spaces such as global Nollywood,⁵⁸ demands of filmmakers a reassessment of elements of so called minor cinemas and film cultures that are emerging both within and beyond the Western film industry.⁵⁹ The limitations and dangers of postcolonial theory's globalizing 'gesture' have already been widely recognized⁶⁰ in underestimating the multiplicities of locations, on historical, cultural or temporal grounds. Here, a breaking down of grand narratives within the media of (Western) imperialism takes place, as characterizing filmmaking and film reception in the Global South as being peripheral has long been obsolete.

In this regard, the film cultures of Haiti in terms of approaches, aesthetics, languages, grammars are still to be further conceptualized, most especially from a scholarly perspective that defines its film cultures beyond its discursive moment as African Cinemas and considers its tendencies within equally constructed global and regional paradigms. From a geo-critical perspective, cinemas of Haiti might therefore be considered along (meta)geographical constructs⁶¹ such as "North/South", "the Caribbean/the West", "Centers/Peripheries" by simultaneously exploring its shifting meanings in continuities and discontinuities in the global positioning. One of the promises of the Global South is its continued, renewable self-invention as it gains visibility and recognition as a space in which global inequities are energetically contested and resisted.⁶² This has been explored in the case of the three filmmakers who are revitalizing Jacmel's cultural landscapes and arts not exclusively from or for a local and/or global perspective. From a conceptual point of view, the local fertility and global impulses of Haiti's emerging film cultures

⁵⁸ For recent debates on informal film industries cf. Roberto Lobato: *Shadow Economies of Cinema. Mapping Informal Film Distribution*, London, British Film Institute, 2012; Ravi Sundaram: *Pirate Modernity. Delhi's Media Urbanism*, New York, Routledge, 2010; Matthias Krings / Onookome Okome (eds.): *Global Nollywood. The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*; Bloomington, Indiana University Press, 2013.

⁵⁹ Cf. Saër Maty Bâ / Will Higbee: *De-Westernizing Film Studies*. London & New York, Routledge, 2012, 12.

⁶⁰ Cf. Shohat / Stam, *op. cit.*, 37–40.

⁶¹ Cf. Regine O. Jackson: *Geographies of the Haitian Diaspora*, New York, Routledge, 2011.

⁶² Cf. Arif Dirlik: "Global South. Predicament and Promise" in: *The Global South*, 1.1/2, 2007, 12–23, 14.

may ultimately contribute to a large extent to current debates on locating transnational cinemas, minor cinemas and postcolonial cinemas.

III. Nollywood, Kanywood, Ouagawood, à suivre... ?

III. Nollywood, Kanywood, Ouagawood, to be continued...?

DIDI CHEEKA
Lagos, Nigeria

Nollywood: An Alternative Narrative

Résumé

La recherche universitaire contemporaine sur Nollywood en Europe semble se servir de l'industrie cinématographique nigérienne pour construire, exhiber et contrôler l'Autre. Nollywood en tant que concept collectif désignant l'Autre objet de recherche en opposition avec le Soi-chercheur, devient ainsi un lieu de projection de peurs et fantaisies. Ce regard oppressif enferme, sous un voile académique, les films nigériens et leurs réalisateurs dans un cadre définitoire rigide qui devient, pour le chercheur, symbolique du cinéma et des cinéastes du Nigéria. Est-ce que le concept d'orientalisme pourrait être utile pour provoquer un repositionnement de la recherche internationale portant sur Nollywood ?

The first time I encountered what was later to be labelled Nollywood was in 1992. That is, approximately, a quarter of a century ago. Since then, its players have changed over and over again. Moreover, not its players alone. Nollywood changed the way movies are made and consumed on the continent. African Cinema, especially Nigerian screens and theatres, has experienced new dynamics. A section of African, particularly, Nigerian filmmakers and audience, has gone through a rebirth, has become more movie-savvy, more discerning, more demanding. More and more, movies from the continent are being subjected to serious scrutiny. African Cinema has entered its period of dynamic change. Its current expression is digital. The purpose of my paper is to help to contest the way movies from Nigeria are researched and talked about. I do not intend to conduct propaganda, or to apologize for Nollywood. I intend to explain the challenges filmmakers from Nigeria are confronting, specifically, filmmakers not connected to the commercial home video mainstream known as Nollywood, in the 21st century.

Although I use the term African Cinema, in correspondence with the theme of this book, Cultural Dynamics in the African Cinemas of the 21st Century, I do this even as I raise observations about the term African Cinema. Because I think, to a great extent that this cinema is intimately connected with

the colonial-linguistic division of the continent one cannot really tackle the theme without first posing the question: what is African Cinema? People talk about European Cinema and still understand and delineate the various national strands – Italian Cinema, German Cinema, etc. Yet, it's curious to note that, in spite of the sweeping terminology, all too often, so-called African Cinema, exhausts itself in films from the Francophone. All too often, the term African Cinema erases all distinctions and conflates films from Africa into a common denominator. It stems from the exotic notion of Africa as black and as a country. To the extent that African filmmakers and scholars do not challenge this notion by presenting films in their diversity, it becomes – especially, in this digital era – an imposition.

My method, it is true, pursues aesthetic and not polemical lines. I want to state this clearly. But it has become impossible to speak of this cinema, out of which Nollywood arose, without being polemical. So, I proceed, both as a critic of Nollywood and, at the same time, its international academic researcher. Here, I must state that I use the term Nollywood to mean, not Nigerian cinema, but the imagined monolithic construct produced by Western academic discourse. Over time, international interest in Nollywood has shifted, from elite curiosity, fascination with the exotic, to a one-sided gaze that is manipulative in its power to construct a way of seeing. This power, which necessarily fosters a limited range of aesthetic responses – in the sense that Nigerian filmmakers have been unable to produce anything beyond Nollywood –, constructs Nollywood as a monolith, an eternal given. This monolithic notion seems, on the one hand, designed to ghettoize filmmakers from Nigeria: stick to this primitive level, this is only what you are capable of. On the other hand, it erases me and other filmmakers wanting to go beyond Nollywood from the Nigerian movie landscape.

In his book on African cinema, Manthia Diawara¹ offered insight into the role the French Centre National du Cinema (CNC) played in determining what African Cinema is and who the African filmmaker is. What these filmmakers have in common is European funding. Funding, of course, was not disinterested munificence: it came, for the most part, with rights to distribute the films in non-commercial venues. This, on the one hand, raises the question of commercial viability – and hence, international commercial success – of African Cinema in the 21st Century. First of all, African films on the international circuit simply make the rounds of festivals, arthouse cinemas, and educational institutions. They hardly achieve international success and

¹ Manthia Diawara: *African Films – New Forms Of Aesthetics And Politics*, Munich, Prestel, 2010.

hardly turn in a profit, and hardly get seen in Africa. This had made African cinema, in its earlier phase, an intellectual cinema, a cinema that does not approach commercial viability – that is, producing on the basis of profits from previous productions – rather, one that depended on grants from mostly European funding agencies. Necessarily, this gave way, with the collapse of the liberation struggles across sub-Saharan Africa, to the era of ‘calabash cinema’ – a cinema that catered to Europe’s vision of Africa – childlike in its innocence and simplicity. Whereas this cinema established a niche for itself within the context of international cinema it penetrated Africa only peripherally.

If I say, for instance, that *Viva Riva!* (Djo Tunda Wa Munga, 2010) represents an African New Wave in the digital era of the 21st century, I suppose it would be a truly audacious statement. I mention this film with reference to recent conversations on Nabil Ayouch’s *Much Loved* (2015), Mohamed Mouftakir’s *Pegasus* (2010) and Jean-Pierre Bekolo’s *Les Saignantes* (2005). New narrative styles from Africa smash themselves against the constructed expectations of international spectatorship – in the sense that there is a standard of aesthetics for African movies. It’s why African movies that go against convention in style and subject are often referred to in international film circles as being calculated for a European audience. The real challenge, for films by African filmmakers dealing with the dynamics of the digital era is that they are rejected on the continent for their boldness, and rejected abroad as being ‘*Un African*’. How then do films from the continent seeking to extend the possibilities of African Cinema, provided by digital filmmaking in the 21st Century find an audience?

Here, I wonder if I can digress and pursue a somewhat related thought without causing offense? It seems to me that the relative international success, that is, at international film festivals, of certain African films and filmmakers is based on cultural chauvinism, a patronizing European attitude: because these films were taken to be ‘true’ – in the sense that they presented the pristine, primitive view of Africa consistent with existing stereotypes and thus achieved relative success at international film festivals (though not in international distribution). Take, for instance, Sembene Ousmane’s *Moolaade* (2006), a film I mention for only one reason: visibility on the continent. In spite of the film’s critical acclaim, how many African countries permitted it to be screened? Sembene’s films, to be sure, were not troubled by commercial stratagems. He made no shortcuts to European feelings, no passes at ‘perfect’ cinema and, therefore, no international success. I recall a conversation I once had with Black Audio Film Collective co-founder, John Akomfrah, on Sembene in connection with Imperfect Cinema, on why a proper appraisal of

Sembene's cinema demands a revision of customary cinema standards. By the conventional standards of 'perfect' cinema, Sembene's movies are bad movies, imperfect, so to say. But, that is not the point: Sembene's artistic success – imperfectness, and all that – did not advance African Cinema.

But, Nollywood, without international success in the form of festival prizes, critical acclaim and international distribution is posing challenges for cinema from the continent. In Nigeria, we are beginning to see the emergence of a range of talented filmmakers working across diverse genres. We are also witnessing the emergence of a number of distinctive voices, voices willing to find and invest in the unique, the distinctive, the new; voices that have an intimate familiarity with the best of world cinema and want to make a renewed African contribution to it. Nigeria is Africa's most populous country. It currently also boasts vibrant commercial cinema sector. The emergence of this cinema called forth new and original voices. In the context of what is being referred to as New Nigerian Cinema, these new Nigerian filmmakers possess the 'right' credentials: for the most part they studied briefly at the New York Film Academy. And it shows in their films, in the sense that their conception of cinema is too limited, too narrow. They don't know what has been done, what is being done by filmmakers on the continent. This, however, is not a purely aesthetic choice.

To return to my initial reference of Nollywood as the imposition of Western and European discourse – I mean this, not necessarily with respect to whatever negative or positive stereotypes that are generated by international researches, but rather in the researchers' (to quote Meyda Yegenoglu) "power to construct the very object it speaks about and from its power to produce a regime of truth"² about it. Semiotics – in the sense of a purely sociological analysis of Nollywood movies, as opposed to aesthetics – is used to construct a way of seeing every film and filmmaker from Nigeria. Thus, Jonathan Haynes could write that "'New Nollywood' is a phrase being used to describe a recent strategy by some Nigerian filmmakers to make films with higher budgets, to screen them in cinemas both in Nigeria and abroad, and to enter them in international film festivals"³ completely excluding aesthetics from his definition. My quarrel with this method is that it is institutionally-conditioned, in the sense that, research, here, lends itself to a purely academic framework. This academic toga seems the only way these researchers could permit them-

² Yegenoglu Meyda: *Colonial Fantasies: Towards A Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 90-91.

³ Jonathan Haynes: "'New Nollywood': Kunle Afolayan", in: *Black Camera*, vol. 5, 2/2014, 53-73, 53.

selves to enjoy pop culture while maintaining academic respectability. The exclusion of aesthetics from the discourse on Nollywood means that researchers come with only one side of them: the literary-intelligence site that is academic-based, without the artistic-critical side of them – as if aesthetic subjectivity is the very antithesis of education and intelligence.

If I challenge, as I do, international research of Nollywood, does this mean that the organizers of the symposium this publication is the result of made a mistake in inviting me to participate? Or that I contradict my position in accepting the invite? To answer, I have to tell you that some few years ago, I set off – with a couple of friends – to found what we hoped would be an institution dedicated to finding, nurturing and celebrating African filmmaking. Since then, the Lagos Film Society, has furnished the opportunity to survey a range of works by Nigerian filmmakers. What we found, and what is undeniable is this: Nigerian cinema is currently undergoing a remarkable revival and this renaissance is taking forms that bode well for the country's fledgling film industry.

To conclude, the piety surrounding Nigeria's mainstream narrative is not a victory but a loss. Nollywood loses its appeal as a radical reaction to an ossified, Francophone narrative and becomes desirable, as the only valid narrative for Nigerian filmmakers, just for being popular. My worry is that, the purely sociological analyses and exhibition of Nollywood – as a side show in international film festivals – is being used, alongside the aesthetic standard expected of films from the continent by European film critics and festival-goers to impose particular narratives on Nigerian and African filmmakers challenged to go beyond the prevailing genre. There seems to be a restriction of aesthetic choices: in the sense that people are unwilling to enjoy something better from Nigerian movies. This imposition is defrauding Nigeria's movie industry. The imposition of Nollywood within Nigeria and in the Nigerian diaspora is not a reinventing of Nigerian cinema. Nor is it a result of the audience's unwillingness to accept something better. Rather, it's an expression of submission to the labels by which films and filmmakers from Nigeria are framed and categorized. To really meet the challenges of the 21st Century and extend the possibilities offered by the digital era, we must come out of this cultural ghetto.

ADERINSOLA AJAO
Lagos, Nigeria

New Nollywood Horror: Zombies in the City

Résumé

New Nollywood Horror: *Zombies in the City* analysera un sous-genre de l'industrie cinématographique nigériane qui vise à produire des narrations alternatives pour les cinéphiles. Inspiré par les films d'horreur d'Hollywood et par les mythes locaux, ces réalisateurs veulent changer le statu quo en s'appropriant de nouveaux genres comme le drame psychologique dans un contexte nigérian. Dans des films récents comme *Ojuju*, *Secret Room*, *The Figurine* et *The Unkind* figurent des zombies, psychopathes et kidnappeur diaboliques et font ainsi partie d'une sorte de nouvelle vague qui va au-delà des histoires d'amour que l'on connaît de Nollywood. Nous analysons comment ces réalisateur explorent de nouvelles pistes artistiques pour créer un nouveau cinéma nigérian avec des narrations nuancées et des personnages différents des productions commerciales de Nollywood tout en restant accessible mondialement.

Nollywood history has been extensively researched and written about as *Living in bondage* (1992), the film that supposedly started it all. The film's story is familiar to every Nollywood fan or critic. Its lead male Andy (Kenneth Okonkwo) who sacrifices his wife out of desperation for wealth. As the film careens on to its 'resolution', he is haunted by her ghost. The video-film's success spawned numerous similar stories of men and women, boys and girls, young and old getting involved with the occult for the sake of wealth, power and fame amongst others. Films like *Raging storm* (Tade Ogidan, 1998), *Rituals* (Andy Amenechi, 1997), *Widows' cot* and more all toed this path.

Nollywood horror did not rely only on rituals or joining the occult though (emphasis on *joining*). Films like *Above death* (Simi Opeoluwa, 2003) portrayed what might happen if you did not heed advice borne out of religious or traditional wisdom. In the film, a pregnant mother (Hilda Dokubo) forgets to say her prayers on one auspicious night. Her child is born demon-possessed. Played in adulthood by Ramsey Nouah, he has grown into a Damien Thornish

offspring (or *Rosemary's baby* as Tobias Wendl refers to it¹) that would cause his mother and the community much pain and anxiety.

Like Wendl, scholars including Birgit Meyer, Carmela Garritano and Lindsey Green-Simms have done remarkable research into horror films made in Nigeria and Ghana. I will not belabour the point on old Nollywood horror beyond pointing out that Green-Simms² labelled some of these films “occult melodrama” based on the directors’ deliberate and calculated manipulation of the audience’s emotions and reactions.

In essence, its only difference from Nollywood’s normal melodrama (family tussles or syrupy love stories) is its interest in the occult. So, what differentiates New Nollywood Horror from the old?

What’s New?

There are a few ways through which the new varies from the old: style, character, characterisation, subject matter, narrative and perhaps, target audience amongst them.

Whilst not altogether unpredictable, the plot here is sometimes more nuanced with better-conceived twists and the influence of Hollywood maestros – even if only inferred – is obvious. Attention to style is evident; there are more round characters and the overall narrative has a dominantly fresher outlook to what previously obtained but was undoubtedly fresh even in its time. Many might ask where the audience for these more ‘adventurous’ stories are but the reported box-office success of Kunle Afolayan’s *The Figurine* (2009) is proof of such films’ economic viability.

Producers themselves might wonder why raise a budget to make such films. It is not surprising though to read that new Nollywood horror can actually be shot on zero budgets.³

In addition, while regular Nollywood is strong in its intention to shock its audience by presenting the most gruesome or gory of human circumstances, much of the ‘offensive’ is avoided in the newer films. The directors appear to be seeking new methods of shock, disgust, suspense, thrill and horror.

¹ Tobias Wendl: “Wicked Villagers and the Mysteries of Reproduction: An Exploration of Horror Movies from Ghana and Nigeria”, in: *Postcolonial Text*, Vol. 3, No. 2, 2007, 1-21.

² Lindsey Green-Simms: “Occult Melodramas: Spectral Affect and West African Video-Film”, in: *Camera Obscura*, Vol. 27, No. 2 80, 2012, 25-59.

³ The Wikipedia entry for C.J. Obasi’s *Ojuju* says the film was shot via striking deals as no investor was willing to fund its estimated budget of \$30,000. It is proudly touted as a no-budget film made with practically no money, in this case. <https://en.wikipedia.org/wiki/Ojuju> [04.08.2017].

For this paper's overall purpose, my direct focus is on four films: *The Figurine* (Kunle Afolayan, 2009), *Secret Room* (Eneaji Chris Eneng, 2013), *Ojuju* (C.J. Obasi, 2014) and *The Unkind* (Ekoja M. Ijegwa, 2014).

In my opinion, new Nollywood horror films divert from whatever influences the earlier Nollywood films might have had. The themes in the above-mentioned films, for instance, expand beyond the old, usually unrealistic fetish tales that Nollywood filmmakers once swore by. These new films have departed from the occultic or the spiritual and rely more on the human psyche as their house of 'horrors' (a departure from the once prevailing notion of a collective morality and reliance on addressing the individual spectator's fears).

Ojuju treads the zombie route: that in itself is a possible nod to an absence of psychological control or external psychological manipulation. This influences the overall sub-title to this piece as I consider both the psychopath and his/her victim as some kind of puppet unaware of/or helpless about their lack of independence.

Zombies, in this regard, do not merely refer to the 'walking dead' as we know it but more to someone possessed: having given up their humanity, mind, self and soul to whatever form of wealth or power is in sight and thus controls their thoughts and deeds. Same goes for their victims, who can do nothing about the psychopath's manipulations. A possible zombie third-party could be the audience; enthralled and glued to the screen, watching the action unfold.

In *The Figurine*, *Secret Room* and *The Unkind*, tragic events have been orchestrated by frustrated psychopaths desperate for revenge and/or driven by greed.

In effect, we are confronted by innocent 'protagonists' caught in a web of unidentified/unidentifiable evil spun by the anti-hero. Contrary to the old occult melodramas, there are limited hauntings by ghosts: the much-vexed are alive to avenge whatever they count as offence. Or the director might choose a different ploy to enact a haunting. For example, in Tolu Ajayi's short film *Blink* (2013), the dead returns to torment her murderer. This is however depicted more as an attack of guilty conscience on the murderer's part rather than the deceased deciding to haunt their murderer due to a lack of something better to do in the afterlife.

Murder in *Blink* is not for ritual purposes but a result of spousal abuse, a theme rarely detailed in earlier Nollywood productions but now much beloved by makers of short films.

Back to our films in focus, Afolayan's 'love rectangle' in *The Figurine* is the basis for all the drama. A group of friends discover a figurine Araromire (in a village of the same name) that supposedly gives anyone who keeps it seven years of prosperity followed by seven years of disaster. Sola (played by Afolayan himself) is keen on keeping the sculpture, while his more guarded friend Femi (Ramsey Nouah) suggests that this is a bad idea. Sola is obstinate. Fast forward to seven years later – after losing his love interest to Sola and ending up with one of Sola's old flames –, Femi pursues revenge against his perceived aggressors.

Relying on the local Araromire myth and with coincidence on his side, he plots and executes a slew of misdeeds that leaves a trail of bodies untraceable to him. Echoing his role in *Above Death* but less obviously psychopathic, Nouah's transitioning from a bungling geek to a suave businessman is beguiling.

Afolayan hardly relies on the potential horror of the film's circumstances: the figurine is no lightning bolt-shooting idol that wreaks havoc wherever it turns up à la old Nollywood horror. All it does is innocently stand there, taking the blame with no response or reaction but instigating fear nonetheless.

The underlying tension brewing on screen never really blows over yet it effects some viewer discomfort and constantly raises the questions "What next?" or "Who next?"

And at the end, it probably is not the end, as the director provides two alternative endings and a caption asking, "What do you believe?"

While Afolayan might have felt that this was extremely necessary for his grand vision of a psychological thriller, it seemed more of an attempt at deliberate obfuscation, which rather than heighten the film's sense of suspense; the unexpected or the unknown demeans the effects the film's final scenes may have had. This sly attempt at a mind-bending ending falls flat on its face.

Eneaji Chris Eneng's *Secret Room* uses suspense – via withholding information – in a similar way. As it is in *The Figurine*, nothing – or no one – is as it seems. A young couple, Ojei (OC Ukeje) and Edna (Lilian Esoro), proceed on a weekend from hell, eight weeks after the burial of Edna's father. They depart tarred roads and a sunny location for a dull, grey town with muddy, pothole-riddled dirt roads and endless rain.

A persistent caller and a car breakdown is only the beginning of their nightmare. Their goal, the abandoned house at the end of the world, bears all trappings of a haunted house: cobwebs, no power, no phone signal and doors shutting of their own volition. Fleeting shadows, lightning flashes, an obligatory ghost and strange voices in the night add to the sound and visual cues indicating what lies ahead.

By herself, Edna continuously draws up clues as to the mysteries surrounding this house her father never told her about. The biggest discovery though is the secret room⁴ that can only be accessed with a code. (An interesting difference is that ‘secret rooms’ in regular Nollywood films tend to be shrines or altars devoted to some fetish or ritualistic activity, usually as a source of power, wealth, or protection. In this case, it isn’t, although it does bear its own number of secrets.)

Decades earlier, an incident had occurred in the house. While Edna remembers it as an accident, Ojei simply recalls cold-blooded, pre-meditated murder. In the years that follow, he seduces, grooms and marries Edna as part of his plans for revenge with greed and bloodlust as its catalysts.

Character-wise, Ojei is cool and collected till revenge strips him of all humanity at the end. His calculating criminal bent on a mission is rare in a Nollywood where noisy rampage is usually at the core of madness or psychosis.

Although not particularly unlike a telenovela when stripped to its bare essentials, *Secret Room*’s plot unravels in a much different way than a regular Nollywood drama would. As it approaches its denouement, it begs the nagging question, “Will the good guy win?”, as almost always happens in Nollywood.

Most of the film takes place in the abandoned house in an isolated settlement; the atmosphere is claustrophobic and the viewer wants to get away as much as Edna does. Like the idol in *The Figurine*, the house is an important character in the movie: tragedies come and go within it but the house itself remains.

Secret Room’s minimal cast makes the entire narrative even sparer, creating the impression of a post-apocalyptic dystopia where only few are left alive and in dread of impending doom.

Such dread and impending doom drives *Ojuju*, the self-styled Nigerian zombie horror thriller that raked numerous awards in 2014, its year of release. To clarify, ‘ojuju’ is a basic term used to describe a masquerade or anything outwardly scary in its appearance either through mask or make-up. Underlining its hilarity or childishness, a DVD vendor found it quite amusing that I would ask if he had a film titled *Ojuju*.

A ‘zombie’ virus is what the residents of the film’s unnamed slum have to grapple with. The lead male Romero – named after prolific zombie movie

⁴ Birgit Meyer: “The Power of Money: Politics, Occult Forces and Pentecostalism in Ghana”, in: *African Studies Review*, Vol. 41, No. 3, 1998, 15 -37. On p. 17, the words ‘secret room’ turn up many times in paragraphs about Ghanaian ex-leaders Kwame Nkrumah, Jerry Rawlings with rumours about human sacrifices, and magic handkerchiefs.

director George Romero – is of a contrary opinion. Upon hearing about the slum’s first reported case of ojuju, he tells the news bearer, “Shut up, that’s weed.” One could easily believe that the changes in the residents are indeed due to weed given how freely it is used in the community. However weed is not at fault. With residents reporting symptoms such as vomiting, slowness in motion, heavy sweating and tiredness, a quack doctor was on hand to help the spread of the virus.

From a quote at the start of the film, Obasi, the director, would have us believe that there is something in the water. Whether weed, water, or worms, the Ojuju strain has weaved through the slum leaving death, disease and desolation in its wake. Not even the film’s comic elements can reduce the fear or lighten the suspense. Romero (Gabriel Afolayan), our ‘hero’ soon finds himself in a struggle to survive, beating his way through a sea of zombies alongside another survivor. A sign on the wall reads, “Way Out”, but is it really? Only one of them escapes the company of the undead, probably into the city, where relief is no consolation.

The last film, *The Unkind*, starts with a troubling hint regarding its lead antagonist’s perversion. This serial killer cum rapist has just dumped one of his victims in a grave on a deserted stretch of dryland. Not done, he returns to pee on the corpse just for pleasure.

Tega (Kalu Ikeagwu) is a suspect in his first wife’s murder. His adopted daughter Angela (Cynthia Nwabueze) and new wife Gloria (Esther Audu) bear the brunt of his neurosis. To have continued access to Angela’s inheritance though, all must pretend to be one happy family. Their home is sparsely-populated, giving a sense of temporariness. In *The Unkind*, dialogue is bare and sporadic.

When a police officer, Wilson (Hoomsuk), appears on the scene, one would assume it is to resolve the entire situation and arrest the culprit. During Wilson’s interrogation of Gloria over her lawyer’s death, Tega lurks in a corner, leaning against the wall and smirking. He deliberately slurps his drink, adding a touch of crudeness to his despicability. (Discomfort in new Nollywood comes through less-pronounced but more nuanced means: sounds in *The Unkind* are over-pronounced, providing an uncomfortable accompaniment to the drama unfolding onscreen. Flip-flops slapping the ground, and Tega’s loud slurping are some of the disconcerting sounds that make a viewer edgy.)

Wilson himself is not without vested interests hence when Tega tells him that, “The two of us are one of a kind [or ‘unkind’]”, the similarities are stark. All-round corruption – rape, deceit, greed and murder – stamps its feet across

each scene in *The Unkind*, a film heralded in its promo material as a trip “into the dark corners of the human mind where the divide between good and evil is a murky grey”.

Conclusion

In the same vein that mental illness is largely neglected in real life, many viewers believe that what Nollywood’s psychological thrillers offer is unreal, compared to the kind of mental and physical corruption that obtains in the more populist arm of the horror genre. This may be responsible for how these ‘alternative psycho-dramas’ fare in the mainstream market.

Three of the films went swiftly to DVD or VOD platforms. Of the four films, only *The Figurine* managed some form of box office success. Afolayan’s latest *October 1* (2014), about a serial killer in pre-Independence Nigeria, also strives to be a psychological thriller. An existing fan-base across Nollywood and the Yoruba film industry constantly assure him of some financial reward even in the face of piracy.

For the up and coming filmmakers though, it is a different story. *Ojuju* has done well on the festival circuit and at independent screenings but has yet to screen in local cinemas. Undeterred, both Obasi and Eneaji continue to produce films that are not typically Nollywood, perhaps a reason why their audiences are not also typically Nollywood or bestride a sort of neo-Nollywood existence.

Compared to ‘old Nollywood’ where blood is shed as part of a sacrifice to get wealth, new Nollywood bloodshed seems to occur in a bid to get someone off your path to wealth or other such material things. It is more an annihilation of an obstacle rather than an occultic requirement for blood money.

While the antagonists – jujumen, witches, murderers etc. – in old Nollywood are themselves of the psychopath species, villains in the newer films not only tend towards physical harm or violence but more towards mental and emotional torture as well, employing devastating mind games on their victims: like the films themselves, a neater more deliberate way to cause damage.

In comparison with some characteristics of Nollywood horror of old,⁵ fetish get-rich quick schemes are no longer at the centre of Nollywood horror. Wealth is amassed through mostly ‘plausible’ and visible modes of ‘corruption’ or the focus is not on wealth at all. Also, the loss or erosion of fertility for the purpose of wealth acquisition that was once staple to the plot is no

⁵ Carmela Garritano: “Blood Money, Big Men and Zombies: Understanding Africa’s Occult Narratives in the Context of Neoliberal Capitalism”, in: *manycinemas*, 3, 2012, 50-65.

longer central. Sexual over-activity is not uncommon to the plot. Ojei, the vexed stepson in *Secret Room*, is not satisfied with his goal for material wealth; his diabolical plan includes conquering his victim's body: a total takeover of her being before taking her life. In *Ojuju*, we get the idea that the zombie virus may be sexually transmitted, and in *The Unkind*, rape is one of the depravities favoured by the main villain.

That none of these films relies on the predictable conclusions preferred by its predecessors also shows how a realistic approach in establishing the problem can be utilised in its resolution – with or without special effects.

Many have yearned for these novelties across Nollywood narratives, and not just in the horror films. And for as long as special effects and make-up will allow, this new trend in Nigerian film might very well grow on the existing mainstream audience or continue to groom its own zombie nation of fans.

YUSUF BABA GAR
Berlin, Germany

Kanywood Video Films as Instruments of Cultural Change

Résumé

Cet article examine la manière dont les réalisateurs des films vidéos « Kanywood » se servent de pratiques culturelles comme source de leurs productions et comment ces films sont mis en service de la mémoire collective. En partant de la construction de ces événements culturels dans les films vidéo, l'analyse montrera comment ils servent de ressources de processus de changements culturels des pratiques traditionnelles à la modernité. Les questions abordées concernent ainsi le transfert intermédiateur de l'oralité au film vidéo ainsi que la fonction mémorielle liée à l'émergence de « Kanywood » en tant que lien entre passé et présent.

Introduction

The most popular and fastest growing medium of cultural consumption in Nigeria today is the video film. One of the filmmakers' overwhelming desires is to reproduce cultural values by means of cultural performances, so that audiences in faraway places, including those in diaspora, might be able to see them and also identify with what they see. One filmmaker who devotes his time to producing video films on performance, such as folktale, is Iliyasu Abdulmumini. He strives to inculcate and impress upon the minds of viewers some endangered cultural performances. According to Abdulmumini, a viewer called him and told him that he enjoyed watching *Ruwan Bagaja* (*Water for Cure*, 1998), a video film whose source is a folktale.¹ By implication, the viewer recalls the genre of storytelling and how he participated in it as an audience member. But, in principle, this type of video film is considered as a representation of cultural elements, given that the images and dialogues contain shifts that are partly connected to cultural changes. Viewers can identify some endangered cultural motifs in costumes as well as a globalized social stratum, witnessed mainly in aristocratic settings, particularly in *Sangaya*

¹ I interviewed Iliyasu Abdulmumini at the office of Motion Pictures Practitioners Association (MOPPAN), Zoo Road, Kano on 19th September, 2013. Abdulmumini is the director of *Ruwan Bagaja* (1998).

(2000) directed by Aminu Muhammad Sabo – another video film based on a folktale. As Tony Gittens notes, African cinema is often “ritualized and celebrated in a process which helps to engender a sense of national, secular, regional, or ethnic pride, dependent on the type of cohesive force and social priorities binding a particular group together”.²

The Concept of Kanywood and Inception

Kanywood video films can be broadly conceptualized as video films produced in Nigeria with reference to Kano, a city in northern Nigeria; hence the label “Kanywood”. The term was coined by Sanusi Shehu Daneji in 1998 and first appeared in the *Tauraruwa* (Star) Magazine in 1999, one year after the magazine was established in order to describe the trends of events in the video film industry.³ Hausa is the principle language used in the storylines, whose themes are centered on romantic, domestic and social matters. However, other subjects such as culture and religion are equally featured. When tracing the background of Kanywood video films, trends of engaging in performing arts or events are not to be neglected. In the 1970s there was relatively little or no availability of video players despite the oil boom. Consequently, people continued to witness conventional performances in village squares as means of cultural display. Alongside village squares, people enjoyed performances of professional performers such as *'yan kama* and *'yan gambara* (comedians) travelling from one market to another. In the 1980s, the economy continued to depend heavily on imports due to the effects of the oil boom.⁴ As a result of mass importation, the 1980s saw electronic media emerge. Radio and television gave rise to the formation of drama groups performing for broadcasting stations. An example of these groups is *Gidan Kashe Ahu* whose cultural events, particularly drumming, dancing and drama were televised weekly by the National Television Authority (NTA), Kaduna. Other groups are *Kowace Gauta Ja* in Bauchi Television (BATV), Bauchi, *Dan Wanzam* in NTA Sokoto and *Samanja* pioneered by Usman Baba Pategi, as well as the

² See Tony Gittens: “Cultural Restitution and Independent Black Cinema”, in: Gladstone L. Yearwood (ed.): *Black Cinema Aesthetics: Issues in Independent Black Filmmaking*, Athens, Ohio, Center for Afro-American Studies, 1982, 115-120, quoted by N. Frank Ukadike: “New Developments in Black African Cinema”, in: Michael T. Martin (ed.): *Cinema of the Black Diaspora: Diversity, Dependence and Oppositionality*, Detroit, Wayne State University Press, 1995, 204-238, 206.

³ See Abdalla Uba Adamu: “Transgressing Boundaries: Reinterpretation of Nollywood Films”, in: Matthias Krings / Okome, Onookome (eds): *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*, Bloomington, Indiana University Press, 2013, 287-305; 288.

⁴ See “Oil Boom Era (1971-77)”, www.onlinenigeria.com/economics/?blurb=490 [04.08.2017].

Jagua group. Furthermore, this period witnessed a massive cultural awareness which led to most states in northern Nigeria forming cultural troupes. These developments coincided with the emergence of cinemas in cosmopolitan cities which gave an insight to film culture in northern Nigeria. Subsequently, first generation Hausa films such as *Shehu Umar* (1976), directed by Adamu Halilu, entered the limelight, thanks to an already acquired film culture. Besides this, increased importation and distribution of Bollywood films had a cultural impact on Hausa society.

Another salient factor in the new trend of cultural dissemination known as Kanywood industry lies in economics: the necessity for self-employment in the wake of high unemployment rates. Unemployment triggers cultural and linguistic identity (a kind of competition) among ethnic groups in Nigeria, the home of Nollywood: the variant Nigerian video film in English. On the other hand, films in Igbo and Yoruba languages or Igbo Nollywood and Yoruba Nollywood also abound to explore Igbo and Yoruba cultures, as Oyewo points out, “language as an integral part of a people’s culture and communication is not only a unifying factor, but also a vital contributive factor to the success and acceptability of the various genres of the video film production.”⁵ Therefore, Kanywood video films spring up organically to compete with other film industries in southern Nigeria, in addition to the need to promote Hausa language and culture, which, according to Owens-Ibie and Haynes in Adamu, is the focus of other film industries.⁶ Adamu yet provides some motives behind the video films, not only in Nigeria, but also in other Third World countries. According to him, these video films emerged thanks to the rapid and effective spread of global entertainment ethos and products. These products are facilitated by the availability of satellite communication and television franchises. Consequently, a massive catalytic force which radically altered the entertaining process in many developing countries was created. This visual medium differs from the previous medium of performances due to its particular characteristics such as elements of professionalism, mass production and consumption, as well as innovation for the sake of attraction.

⁵ Gabriel Oyewo: “The Yoruba Video Film: Cinematic Language and the Socio-aesthetic Ideal”, in: Foluke Ogunleye (ed): *African Video Films today*, Manzini, Swaziland, Academic Publishers, 2003, 141-157, 145, quoted in Françoise Ugochukwu: *Nollywood on the Move: Nigeria on Display*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2013, 109.

⁶ Nosa Owens-Ibie: “How video films developed in Nigeria”, in: *Media Development*, Issue 1, 1998; Jonathan Haynes: “Political Critique in Nigerian Video Films”, in: *African Affairs*, Vol. 105, 421, 2006, 511–533, quoted in Abdalla Uba Adamu: *Transglobal Media Flows and African Popular Culture: Revolution and Reaction in Muslim Hausa Popular Culture*, Kano, Visually Ethnographic Production, 2007.

Kanywood Video Films and the Viewers' Network

Kanywood video films have a relatively wide coverage of viewers, which is facilitated by the present dispensation. The world in the era of entertainment and technology has eased the means by which films are produced and distributed to viewers both near and far. While the principal viewers of Kanywood films generally access the films through marketers, those living across the shores of Nigeria watch them mainly online and through television channels such as Youtube and DSTV, respectively. DSTV, i.e. Digital Satellite Television, offers a large variety of television services in Africa. Launched in 1995, it provides programs, including entertainment and movies among others, on a channel called Africa Magic, which was launched in 2003 and is currently broadcast to more than fifty African countries. The channels include Africa Magic Hausa, Ibo and Yoruba.⁷ This is a welcome development for viewers of Kanywood video films dispersed in Africa, especially in Sudan, where the largest Hausa diaspora is believed to be based. According to Al-Amin, the reason for their presence in Sudan can be attributed to the general need for pilgrimage in Saudi Arabia.⁸ However, some pilgrims became stranded in transit and ended up settling permanently. Reporting such instances, Abraham noted in 1946:

[W]hile en route to Eritrea via the Sudan, I was amazed to see a young girl selling bean-cake and calling out *waina! Waina!* She told me that she was of Kano origin and that there were many hundreds of Hausa living in Wadi Medani like herself. These people of Wadi Medani and many towns of Sudan were Hausa pilgrims to Mecca who ran short of money on their return and were unable to make their way back to their home towns in Nigeria. They have retained Hausa and taught it to their children in Sudan.⁹

The Hausa are best known for their control of long distance trade networks, which allowed them to spread across other African countries such as Benin, Cameroon, Chad and Ghana. A project called Joshua Project-Hausa Ethnic People in all Countries shows the population of Hausa speakers dispersed in sixteen African countries.¹⁰

In this regard, Kanywood video films can be considered as films that have a reasonable network of viewers, not only in northern Nigeria, but also in the diaspora, crossing the borders into Cameroon, Chad, Niger and other Hausa-

⁷ See Digital Satellite TV, https://en.wikipedia.org/wiki/Africa_Magic [04.08.2017].

⁸ See Al-Amin Abu-Manga: *Hausa in the Sudan: Process of Adaptation to Arabic*, Köln, R. Köppe, 1999.

⁹ Roy Clive Abraham: *Dictionary of the Hausa Language*, London, Hodder and Stroughton, 1946, iii.

¹⁰ See Language-Hausa: Joshua Project, www.joshuaproject.net/languages/hau [04.08.2017]

speaking communities. A television director in Niger Republic, quoted by Abdoulaye, gives the major reason for the networking across borders as follows:

What is the problem when we have the same culture, the same religion and when, quite often, even the stories are drawn from our own repertoire?¹¹

Further evidence of Kanywood video films reaching Hausa diasporic communities can be drawn from the *Daily Trust Newspaper* of 1st October, 2014 in which Garba Saleh, a retired banker, whose interest in filmmaking enabled him to produce two Kanywood video films while still working in the banking firm, states,

I was able to penetrate movie markets in Niger Republic, Mali, Senegal and Sudan... I could remember I took one of my movies *Ciki Da Alako* to America and I was amazed how individual Americans were rushing to get a copy of it because it showcased cultural endeavors.

Despite the current issue of insecurity in northern Nigeria affecting production, Kanywood video films are still thriving. As Uguchukwu¹² observes, Kanywood video films are spreading into the entire Sahel region, reaching a Hausa-speaking population, where the former's cultural impact is strongly felt and commented upon. While this paper explores how cultural norms are reflected and altered in Kanywood video films, it also traces networking strategies. As such, some organizations held Gala, a forum bringing them face to face with filmmakers, actors and actresses of Kanywood video films. The first Gala was held in Sani Abacha Stadium, Kano in January, 1999. The second took place in Kano in March, 1999, at the Royal Tropicana Hotel. Film Peak Incorporated organized the two events in Kano. In 2000, it was organized by Lerawa Films Production and held at Ranchers Bees Stadium, Kaduna. Likewise in 2000, the Gala was held in Niger Republic. The 2001 event took place at the Abubakar Tafawa Balewa Stadium, Bauchi. After people having identified with Hausa culture on screen, the Gala served as an encounter with culture on arena, as it was, thus serving as a means of reflecting traditional *wasannin da wakokin dandali* (play and songs in open space). Indeed, many Kanywood video films' viewers confirm the films' portrayal of representations

¹¹ Ibbo Daddy Abdoulaye: "Niger and Nollywood: the New Romantics", in: Pierre Barrot (ed.): *Nollywood, the Video Phenomenon in Nigeria*, Oxford, James Currey / Ibadan, HEBN / Bloomington: Indiana University Press, 2008, 97-103, 100, quoted in: *Nollywood across languages: Issues in dubbing and subtitling*. Available from: https://www.researchgate.net/publication/235790114_Nollywood_across_languages_Issues_in_dubbing_and_subtitling [04.08.2017].

¹² Françoise Uguchukwu: *Nollywood on the Move: Nigeria on Display*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2013.

of African cultural elements. The themes used in the video films relate to and resemble their culture. In other words, the films are perceived as spaces of cultural attachment. A viewer from Chad, for instance, considered Kanywood video films as sources of inspiration to the Hausa populace in N'Djamena, Chad, where he had lived before migrating to Germany twelve years prior. Consequently, native Hausa youths who had lost their mother tongue, developed an avid interest in it, and strove to learn Hausa so that they could watch and familiarize themselves with the messages in Kanywood video films. On a related note, the Kano actor Tijjani Asase revealed in an interview that a viewer from Ghana had called him and told him that his children used to like watching Nigerian films in English, but when Kanywood video films emerged, they started preferring the latter. Not only did their children now wear Hausa attire, as portrayed in Kanywood video films, but their identification and attachment to Hausa has vigorously increased.

One question that needs to be addressed in this context is: what do viewers identify with in the video films and what is their view regarding what they identify with? Although there may be differences and variations in the video film, at least viewers have some sense of their own linguistic and cultural values. They identify with Hausa as the language of their heritage and their overall feelings and attitudes towards it are positive. Language is key when it comes to what makes Kanywood video films Nigerian and African. The language used in the narratives is Hausa, an indigenous language, while the linguistic devices used in the video films, particularly proverbs, serve to add charm, excitement and meaning to the narratives. In *Jakadiya*, (Ambassador, 2011), the plotlines start with a scene featuring the princess in royal regalia, sitting in a courtyard, alongside female servants who are entertaining her with pleasant stories. The costume worn by the princess in this scene is a flashback to the type of attire worn by royalists during festivities; and the pleasant stories narrated to the princess recall moments of storytelling in Hausa society. These stories were usually told by an elderly woman or *amarya* (a newly-wedded woman), and meant to educate and entertain the children. The Queen, the protagonist played by Jamila Nagudu, particularly in her dialogue, not only speaks Hausa, but makes use of Hausa proverbs as a source of glamour for the video film narrative. However, the actors and actresses are exposed to different cultures and traditions, such as western and eastern, in addition to their native cultures. As a result of this exposure and the acquisition of multiple cultural artefacts, a shift in their narratives is inevitable. Therefore, within their dialogues, cases of code mixing and code switching can be detected. These are due to secular education and the influx of cultural products through the media. On the one hand, such mixtures of Hausa and English impress the elites, but on the other hand, a film that contains narratives, along

with proverbs, also appeals to the non-elites, since proverbs serve to evoke the cultural milieu in which the action takes place. The proverb, *idan kunnenka ya ji, to jikinka zai gaya maka* instead of *idan kunnenka ya ji, to jikinka zai tsira* (a word is enough for a wise), uttered by the Queen, clearly exemplifies a linguistic shift. Ordinarily, idioms and proverbs are fixed expressions and hence do not require change in terms of lexical items. However, the issue of globalization is diverse, and involves aspects of language, too. It is thus rather common for dialogues in Kanywood video films to feature linguistic innovations.

Elements of Cultural Change

One of the sources of Kanywood video films lies in performances, which Bauman considers signification about signification, involving communicative system comprising, language, song and dance.¹³ Evidently, these three genres are central to Kanywood video films and the audience notice at least the direct references to the elements that are contained in the video films. For instance, in a scene in *Ruwan Bagaja* (1998) the film's director moves away from narration towards a particular performance genre, involving the protagonist in a characteristic manner thus:

Ko kai ne ruwan bagaja
 ko ba kai ba ruwan bagaja
 Domin k'irgi aka aiko ni
 In zo in wanke a ruwan bagaja
 Are you river bagaja

Or you are not river bagaja
 For the sake of bed sheets, I was sent
 To come and wash in river bagaja
 (*Translation provided by the author of this paper*)

The above song as a performance is embedded in the film's plot. Although it appears to be a mere side issue, its significance in the video film is not to be underestimated. It helps to convey one of the messages of the video film, especially the moralistic aspect of obeying the required instruction. Secondly, it helps to accomplish one of the key functions of songs in video films by creating a specific emotion related to the situation Zainab, the protagonist, depicts on screen. Her mood during the song reflects her feelings of utter desperation to escape from depression. It endows the song human emotions, namely sadness, while manifesting a connection between Zainab and the audience. The

¹³ See Richard Bauman: *Story, Performance, and Event*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

director employs an interplay and overlap of narrative and performative forms, exhibiting aesthetics of narrative performance. Whereas Zainab adjusts the quality of her voice and actions as she sings, the song contributes to the mood or feeling the director intends to convey. Abdulmumini's *Ruwan Bagaja* is an impressive transformation of a folktale performance. It is presented from the perspective of a traditional after-supper tale. As was the practice, children request an old woman or bride to tell them stories during an evening of relaxation. Normally, the woman or bride takes on the role of the narrator and tells the story to the children. However, the video film does not maintain this traditional technique of presenting a single narrator. Rather, the characters partake in the narratives. Even though to the narratives in the folktale and the video film follow the same pattern of repetition, video films contain an innovation: As the narrator no longer repeats vital actions, the repetition is now perceived via the camera. The repetition of both Zainab's and Sadiya's movements, of embarking on a journey in search of the water of cure and returning back home, is merely achieved by means of the camera. Evidently, someone having a trans-media experience by hearing the folktale and watching the video film may be inclined to follow the video film's trajectory across different media, and notice a mark of metamorphosis. For example, the scene of *cinya da kare* (thigh and dog) beside river *bagaja*, where the protagonist goes to wash bed-sheets in the folktale, is cut from the video film. On the one hand, such a cut can reduce the flow of content, whereby essential information may not become absorbed. On the other hand, the director moves away from the tale in order to address what is real or possible. Consequently, he cuts out what he deems to be limited to the imagination, despite the fact that the present era of technological advancement allows for animation in video films.

The display mode of performances in Kanywood video films represents the performing self (the actors on the screen) as objects for themselves, as well as for others (viewers). In this situation, performance is an effective means of taking on the role of another person. In doing so, the performer is consciously or unconsciously looking back at himself/herself from the perspective of displaying something that constitutes a familiar event in a new medium. Therefore, performances included in video films, such as Kanywood video films, are channels that enable a socio-cultural group to influence their symbols and other socio-cultural components embodying what they are. In this respect, video films would presuppose the picturing of – not merely new people – but also, new culture. This implies that, even though the event is seen on screen, it is a representation of an actual past performance. Such traditional performances evoke a sense of the actor as the performer acting out events, e.g. song and dance, of the past via a different medium. The motive

for including song and dance by young girls in the village square is based on the observation that this custom is eroding.¹⁴ Although some performances are still in practice in some rural areas, they no longer occur in urban settings. Some filmmakers are conscious of this situation and therefore transplant some of those eroded performances into video films. Their efforts may not necessarily be intended to bring the performances back to the village square for people to practice them, but, rather to raise people's awareness of them. The performances can thus be regarded as a constant reminder of the interdependence between village and city, tradition and modernity, particularly in areas undergoing metamorphosis.

In the context of this paper, metamorphosis relates to the change or shift encountered in the performances. While performance-based video films adhere to tradition as a model of identity, they also adopt modern ways of representation. Therefore, a shift in the video films does not only involve the channels of transmission from the arena to the screen, but also the methods of preservation and networking. *Ruwan Bagaja* as a video film undergoes a change from what is known as *adabin ka*¹⁵ in Hausa literature. Orality, folktale's main characteristic that deals with sound and is stored in the brain, has now undergone a shift to electronic media comprising of, not only sound, but rather a combination of sound and image. Viewers perceive the correlation between the speech they hear from the characters and their moving lips, unless the director employs automatic dialogue representation.

Similarly, the video film *Borin Ibro* (2008), directed by Auwal Y. Abdullahi, dealing with religious-cum-cultural performance serves as an example of the means of physically remembering or recovering what has been disremembered and considered to be an extinct behavior. *Borin Ibro* opens with four people discussing elections. The discussion centers on electoral malpractice, exploring the instance where the candidate winning the election is not the one to be sworn-in. Even though politics constitutes by no means a noteworthy subject matter of the video film, the scene is a presentation of an approach to politics which is based on fraud. It illustrates that, nowadays, elections in Nigeria are far from free and fair, and leadership is more about appointment than election. Although it is not explicitly mentioned in the video film, the

¹⁴ I interviewed Ahmed S. Alkanawy at Motion Pictures Practitioners Association of Nigeria (MOPPAN) on 19th September, 2013. Alkanawy is the producer of *Dawayya* (2001), a video film in which viewers watch song and dance by boys and girls in village square. It represents a typical cultural event during festivals.

¹⁵ See Dangambo Abdulkadir: *Raben raben Adabin Baka Da Muhimmancinsa Ga Rayuwar Hausawa*. Kano, Triumph, 1984: *Adabin ka* relates to oral literature that uses the brain as its means of storage. While *adabi* means literature, *ka* is derived from *kâi* to denote where the brain is contained.

message conveyed is a need for change in order to be able to embrace an acceptable type of political orientation.

While some filmmakers do not go to the trouble of telling viewers what the plotlines aim to represent at the beginning of the video film, Abdullahi's *Borin Ibro* moves away from this technique. The video film is essentially about spirit possession, yet Abdullahi creates a diversion. He deliberately takes the viewers' attention from the subject of possession by withholding information. However, the viewers benefit from this, as they have a chance to discover an array of other information, so that when the withheld information is ultimately revealed, it becomes what Phillips refers to as privileged placement.¹⁶

The video film *Borin Ibro* is not only about performance, it is also an avenue for watching a shift from traditional elements that constitute background information to a specific people's culture. The dance, soundtracks and demonstrations, which viewers see in the video film, are often replicated initiation ceremonies in an arena where a character is seeking a particular favor from supernatural powers. The transfer of action from the arena to video film, more often than not, is characterized by either an inflation or reduction of real traditional elements. To this extent, Abdullahi's *Borin Ibro* is a portrayal of *bori* cult, which he depicts through the characters. It can best be described as an appropriation, which means that the director does not aim to revive *bori* again, but, rather, to echo the past performance. As it is an appropriation, the performance in the video film is bound to contain cases of shift. Among the traditional instruments employed during *bori* performance are *garaya* (stringed, plucked lute), *goge* (one-stringed, bowed lute), *kwarya* (large gourd) and *buta* (small gourd-rattle).¹⁷ In the video film, only *buta* is employed to suggest that there is a shift, hinting at a decline in the use of varieties of instrumental music. This development contributes to the change of the required objective of *bori* as performance. With regards to shift, another issue to consider is that during *bori* performance, usually four categories of principal actors are present: firstly, the musicians who supply music and display their repertoire; secondly, the spectators who come explicitly for entertainment; thirdly, those who are spiritually possessed and come in the hope for a cure; and lastly those who perform the ritual curing. The presence of spectators suggests that, even though *bori* is regarded as a cult, it is not performed in a secret place or shrine. The spectators are not only entertained by the musical performance, but also by those suffering from spirit possession mimicking the spirits that possessed them. However, in the video film only two categories

¹⁶ William H. Phillips: *Film: An Introduction*, Boston, Bedford/St. Martin's, 2005, 271.

¹⁷ Ziky Kofoworola / Yusef Lateef: *Hausa performing arts and music*, Lagos, Nigeria magazine, 1987, 7.

of people are presented: curer and possessed person. While Ibro plays the role of the curer, Ari plays the character of a possessed man. This development illustrates that the performance in the video film is subject to change. Not only the absence of spectators, but also the non-availability of a group of musicians who supply live song performance for viewers to enjoy on screen account for this change.

With regards to the performance setting, the video film brings to light a remarkable shift. Performance space, unlike office or home space is used on an occasional rather than steady basis. According to Schechner, during performances, large parts of the day and often for days on end, spectators are relatively amused by entertainment. Whenever the show starts, the space is utilized intensely, attracting large numbers of spectators, who come for the scheduled event.¹⁸ In terms of preparation, the space is uniquely organized so that a large group of spectators can watch a small group, and the scene inspires feelings of ceremony and celebration that promote social solidarity. However, *Borin Ibro* is not only marked by the non-availability of a befitting space, but also by a lack of spectators during the performance. In order to achieve a more natural performance, the director could have engaged the services of extras to act as audience members, or resorted to footage of crowds filmed a different event. As a result of this failure, the scene looks unnatural. This study considers it as a case of metamorphosis in culture; nothing appears to be static, as dynamic changes keep on manifesting themselves in people's lives. In the case of *Borin Ibro*, the non-availability of spectators implies that, today, *bori* as a traditional belief system is no longer appealing. If people are attracted to it at all, the attraction lies in the performative aspect of it, rather than in its curative tendency. Evidently, performance plays a more vital role than curing, as viewers hear on-screen music, and see dancing and mimicry by Dangwari. The camera captures him playing the character of a possessed man, battling with the spirits and going into trance; however, by the virtue of the video film, it is only a performance. For this reason Dangwari is able to act, which he may not do ordinarily. Hence, viewers just assume that a behavior exists separately from the character of Dangwari, who transforms and mimics the behavior of a possessed man. Therefore, in the video film, *bori*, as an earlier Hausa pre-Islamic religious event, not only considers an actor as representative of a character, but rather as a performer. He turns into a performer the moment he starts imitating the spirit that possessed him. In this context, the video film contains performance of the past in present times because it is performance based on previous performance. Bearing in mind Schechner's consideration of previous performance as the original, *Borin Ibro*

¹⁸ Richard Schechner: *Performance Theory*, New York, Routledge, 1988, 14.

can be regarded as a version of an ancient form that purports to recover old works for modern audiences. If performance is to be regarded as basic constituent of culture, it is most likely that the performance will be submitted to some vital changes when transformed to video film. The situation suggests that the video films under review serve as cultural media. However, they are manifestations of versions of modes of communication consisting of both spoken language and non-linguistic devices, such as dance and acting. These devices are combined to express and communicate the extent of cultural change in an era of globalization.

Conclusion

Today, many Kanywood video films are being produced, despite the problems of piracy and insecurity in northern Nigeria, which continue to affect the industry. The persistence in the production of the video films can be attributed to the increase in technological advancements from a technical point of view. On the part of the filmmakers, a rigorous adherence to principles and ideologies can be witnessed. They remain focused, even at times of difficulties, to demonstrate their commitment towards modernity. In this regard, they improvise means of partnership and interaction with other film industries, particularly Bollywood and Nollywood. Subsequently, the filmmakers' skills and use of new ideas improved on the creative and artistic front. Basically, these factors have contributed to the filmmakers, particularly the directors, gaining the know-how of providing a means of entertainment. Video films depict many forms of local or domestic cultures, including comedy, music and dance. These portray some conventional values that the filmmakers inculcate in their viewers in new ways. Primarily, Kanywood video films as comedy tend to portray the connection between comedy and events, while video films containing song scenes recall the African musical traditions, which are shifting to modern instrumental accompaniment. The speech in the video films – be it narratives or storylines – usually occurs in an indigenous language which is exposed to linguistic innovations. Sometimes the songs are direct adaptations of songs from the local folktale on which the video film is based. As it is, dancing and singing are important events during feasts, but the use of choreography in some of the songs is an effect of globalized culture. It would be fair to say that in Kanywood video films, endangered and existing cultures familiar to the actors and actresses are presented and attempted to be reproduced. They go by the notion of *zamani zo mu tafi* (let's go with modern times) to imitate experiences to improve society for the better. Consciously or unconsciously, the production serves as means of reviving such cultural events, which are on the verge of extinction. Evidently, the performances in

video films encounter changes and shifts. Nevertheless, viewers are able to experience a sense of connection between the past and the present, in addition to reconnecting with their native language and culture and renewing their knowledge of ancient traditions through Kanywood video films.

JUSTIN OUORO
Ouagadougou, Burkina Faso

Ouagawood et Foliewood : acteurs et public d'une dynamique culturelle du cinéma burkinabè

Summary

This article investigates the new dynamics of the Burkinabe cinema through the concepts of Ouagawood and Foliewood. The aim of this socio-semiotic study is to define the new links between the artists and the spectators, both considered as agents. The findings of the research and the interviews will illustrate the industrial dimension of film which has clearly overcome the idea of an evening school. Cinema turns into a means of distraction, and for the primarily young public with a thirst for the sensational, a means of escapism.

Introduction

Si les programmes d'ajustements structurels imposés aux États africains au sud du Sahara, par les institutions de Bretton Woods, ont fortement tari les sources de financement du cinéma dans cette partie du continent, l'avènement et la vulgarisation du numérique à partir des années 2000, apparaît comme une bouffée d'oxygène pour une cinématographie en agonie. Les facilités d'accès et de stockage des images qu'offre le numérique ont remis au goût du jour la problématique de la nationalité des films et défini un autre rapport à la pratique cinématographique, aussi bien au niveau des acteurs que du public.

L'objectif du présent article est de clarifier ces nouveaux rapports, dans le contexte burkinabè, en allant à la rencontre des acteurs et du public. Il s'agit de les interroger sur leur conception du septième art, en vue d'appréhender le devenir du cinéma et du film au Burkina Faso.

Pour ce faire, nous avons organisé des entretiens directs avec les professionnels du cinéma et administré un questionnaire à un échantillon de cent spectateurs dans les salles de cinéma de Ouagadougou. Ainsi, la réflexion s'inscrit dans le cadre théorique de la socio-sémiotique¹ qui considère la prise

¹ Eric Landowski : *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, PUF / *Passions sans nom*, Paris, PUF, 2004, 4-5.

en compte des expériences vécues par les sujets impliqués, comme un élément fondamental du processus de signification.²

1. Devons-nous parler de cinéma burkinabè ?

Surprenante à première vue, cette interrogation suscite au fond quelques réflexions en rapport avec l'existence même de ce cinéma. Elle invite à clarifier un certain nombre de concepts que l'usage a vite consigné, le plus souvent par analogie aux autres formes d'expression artistiques, telles que la littérature, la musique, le théâtre, la sculpture, etc., sans prendre toute la mesure liée à la spécificité de chaque art.

Pour la majorité des gens, dans la ville de Ouagadougou, le cinéma, c'est le film, et le cinéma burkinabè, ce sont les films burkinabè, c'est-à-dire les films réalisés par des Burkinabè. Sans être totalement fausses, ces déclarations comportent, à l'analyse, des confusions qui se révèlent lorsqu'on pose des questions plus précises à leurs auteurs. Passons outre la non prise en compte du cinéma comme institution, sphère d'activité, ensemble d'œuvres, lieu de spectacle³ et partant, sa réduction au film qui n'est qu'un élément constitutif, et demandons qui est l'auteur d'un film et qui en est le propriétaire ? Et là, on attire l'attention sur *l'inventivité collective* et sur le travail d'orchestre et de financement du producteur. Qu'est-ce qui fait la nationalité d'un film ? Est-ce la nationalité du réalisateur ou le contenu filmique ? En quoi, par exemple, le film *Timbuktu* (2014) du mauritanien Abderrahmane Sissako est-il aussi français ?

Les éléments de réponse à ce questionnement sont loin d'être une évidence, même si l'usage a consacré le réalisateur comme étant la figure de proue qui incarne la paternité de l'œuvre collective qu'est le film. Indexer la nationalité d'un film à celui de son réalisateur est un raccourci qui présente certainement l'avantage de répondre à un besoin de classification relativement aisée, mais qui n'épuise pas pour autant la problématique.

En effet, l'indisponibilité des films africains sur le continent pose avec acuité la question relative à celui qui en est le propriétaire. À peine le réalisateur dispose-t-il de son film ; il appartient en réalité au producteur soucieux de récupérer la somme qu'il a investie en vue de la réalisation. Et que dire des

² Certes, il y a longtemps que le principe de l'immanence a montré ses limites et que le contexte d'énonciation est devenu incontournable dans le processus de la signification. Mais avec Eric Landowski, sociologie et sémiotique apparaissent comme un attelage indispensable à l'examen des pratiques sémiotiques dont le sens est tributaire des interactions diverses qui les élaborent et qui définissent leur statut.

³ Cf. Pierre Sorlin : *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015, 26.

conditionnalités thématiques auxquelles est subordonnée l'acquisition du financement ! Le scénario devra être adapté au goût de l'institution financière avec en prime les préoccupations liées à la commercialisation du produit.

Par ailleurs, au-delà du réalisateur, auteur ou propriétaire, il se trouve que le contenu filmique constitue pour le public un critère de classification et d'appréciation d'importance. Pour la plupart de ceux que nous avons interrogés, les films burkinabè doivent raconter des histoires qui les concernent, eux les citoyens, et non des histoires de village dans lesquelles ils ne se retrouvent pas. C'est aussi cela, l'avis du réalisateur burkinabè Sékou Traoré⁴ qui estime que « le cinéma burkinabè est l'ensemble des films réalisés au Burkina Faso et dont l'histoire concerne le Burkina Faso ». Ces points de vue soulignent l'importance du contenu dans l'appartenance d'un film à une nation.

À ce sujet, il n'est point besoin d'évoquer la problématique liée à l'existence ou non de nations en Afrique subsaharienne, pour percevoir les difficultés que pose l'indexation de la nationalité d'un film à son contenu. *Sia, le rêve du python* (2001) de Dani Kouyaté ou même *Keïta ! l'héritage du griot* (1995) du même auteur, seraient-ils de par leur contenu des films burkinabè ? Assurément non, puisque l'histoire que racontent ces films dépassent largement l'espace culturel burkinabè pour s'étendre à la Guinée, au Mali et à une partie de la Côte d'Ivoire. Ces films apparaissent alors clairement comme un démenti des cinémas nationaux, entendu dans les limites des États nations actuels. Il en est de même du film *Sarraounia* (1986) de Med Hondo. Du point de vue de son contenu, il ne peut être un film mauritanien. Son histoire est celle de la conquête coloniale dirigée par Voulet et Chanoine contre Sarraounia, la reine des Aznas. Cette histoire concerne manifestement le Mali, le Burkina Faso, le Niger et une partie du Nigéria.

Cet état de fait incite à récuser les appellations cinéma burkinabè, malien, ivoirien, nigérien, etc. pour considérer les productions cinématographiques africaines sous l'angle des sous-ensembles culturels à l'instar de l'Afrique de l'Ouest, l'Afrique centrale, l'Afrique du Nord ou du Sud. On parlera alors de cinéma ouest-africain, francophone ou anglophone pour constituer une sous-catégorie linguistique en rapport avec le passé colonial.

Si une telle classification n'est pas sans intérêt, parce que permettant de noyer les particularités culturelles dans de grands ensembles, elle vole en éclats au contact de l'expérience spectatorielle. Quel est le spectateur amateur qui ne sait pas dissocier un film burkinabè d'un film malien, nigérien ou ivoirien ? Au-delà des similitudes, il y a des différences manifestes que dénotent

⁴ Sékou Traoré est le réalisateur du film *L'œil du cyclone* qui a remporté l'Étalon de bronze (3^e prix) au FESPACO 2015.

l'espace, les langues, les habitudes sociales, etc. Mais attention ! Des réalisateurs comme Sembène Ousmane ou Abderrahmane Sissako se sont déportés parfois au Mali, au Burkina Faso, au Niger, avec des comédiens de différents pays, pour y tourner leurs films. Cela n'en fait pas pour autant, aux yeux du public, des œuvres burkinabè ou malienne. C'est dire que lorsqu'il s'agit de définir la *burkinabité*, l'*ivoirité* ou la *nigérienneté* d'un film, l'exercice peut paraître plus complexe et peut-être même sans intérêt majeur pour l'art cinématographique.

Du reste, il nous semble aujourd'hui que l'avènement du numérique, rendant plus facile la circulation des films, et la prééminence donnée à la vocation industrielle du cinéma, réfractent de façon ostentatoire la question de la nationalité des films, dans le but de mieux la banaliser. Elle n'apparaît plus comme une préoccupation existentielle. La pratique cinématographique actuelle semble s'en être affranchie en la vidant de ce qui constituait sa pertinence, notamment la cristallisation identitaire qu'elle sous-tendait, pour le moins en Afrique aux lendemains des indépendances.

Le nouveau rapport au cinéma que cela induit tranche avec les cinémas d'auteur des années quatre-vingts en Afrique et au Burkina Faso. Il s'agit d'une nouvelle dynamique d'un cinéma-industrie, où la nationalité est juste une adresse de la société commerciale qui a vocation de conquérir des consommateurs partout dans le monde, en répondant à leurs besoins d'images et d'histoires, et en leur offrant, sur tous les supports souhaités, le produit filmique. Même s'il est évident que toute œuvre cinématographique porte les traces identitaires de son contexte d'émergence, ce qui importe de plus en plus, c'est la marque, qu'elle soit Hollywood, Nollywood ou Bollywood. En exemple, Nollywood ne représente pas tout le cinéma nigérian. Il n'en a pas la prétention. Son souci majeur est de conquérir le marché au-delà du Nigéria.

Dans cette optique, il y a de cela près d'une décennie que le cinéma burkinabè est en rupture avec le modèle cinématographique des années antérieures. Après Idrissa Ouédraogo et Gaston Kaboré, figures tutélaires des années quatre-vingts à quatre-vingt-dix, de nouveaux acteurs animent aujourd'hui la scène cinématographique burkinabè à travers les concepts de Ouagawood et de Folie-wood. Qui sont-ils et quels rapports entretiennent-ils avec le public ?

2. Les nouveaux acteurs du cinéma burkinabè

Nous appelons « nouveaux acteurs » les cinéastes dont les réalisations permettent de nos jours de redonner vie aux salles de cinéma dans les deux plus grandes villes du Burkina Faso que sont Ouagadougou et Bobo-Dioulasso. Certes, ces nouveaux acteurs coexistent avec d'autres cinéastes qui ne sont

malheureusement visibles que lors des éditions du FESPACO. Ces nouveaux acteurs se distinguent essentiellement par

- 1) la régularité et la prolixité de leurs productions ;
- 2) leur système d'organisation ;
- 3) la modestie du budget alloué à leurs films (généralement compris entre 7 et 15 millions de francs CFA, soit dans la fourchette de 10 à 23 mille euros).

Ils sont au nombre de quatre, et leur profil se présente comme suit :

Nom, prénom(s)	Formation de base	Activités connexes	Début activités cinéma	Fréquence de réalisation	Système d'organisation
Boubakar DIALLO	Licence en Lettres	*Journaliste, Fondateur de l'hebdomadaire satirique le <i>Journal du Jeudi</i> (JJ) *Fondateur de la maison de production Les films du Dromadaire	2004	2 films/an en moyenne, de 2004 à 2015	Fonctionariat des comédiens professionnels
Aboubacar ZIDA dit Sidnaba	Autodidacte	*Journaliste en langue nationale mooré *PDG du Groupe Savane communication	2003	1 film/an en moyenne, de 2005 à 2013	Comédiens non professionnels
Oumar DAGNON	DEUG en Lettres modernes ; Licence en Art, Gestion et Administration culturelle	*Directeur général de la société 3° Œil Productions	2012	1,5 films/an en moyenne, de 2012 à 2014	Comédiens non professionnels
Ibrahim OLUKUNGA	BTS en Finance comptabilité, obtenu au Nigéria dans son pays d'origine	*Directeur général de la maison de production Afrimov *Producteur dans le domaine de la musique	2012	3,5 films/an en moyenne, de 2012 à 2014	Comédiens non professionnels et star système

L'observation de ces profils appelle quelques constats :

- 1) Ils sont tous des amateurs du septième art, entendu dans le sens de celui qui aime le métier de cinéma au point de dévier de sa formation initiale et chercher à acquérir sur le tas de nouvelles compétences.
- 2) Ils ont un esprit entrepreneurial parce qu'ils sont tous responsables d'une structure qu'ils ont créée et qu'ils mettent au service de leur passion.
- 3) Ils entretiennent un rapport particulier avec leurs collaborateurs, notamment les comédiens avec lesquels ils ont un contrat spécifique différent des dispositions habituelles.
- 4) Ils sont à la fois scénaristes, réalisateurs et producteurs.

De ces constats, il se dégage une vision du septième art résolument orientée vers la dimension industrielle du cinéma. Cette prépondérance de l'industrie sur l'art explique en grande partie le pragmatisme de ces nouveaux acteurs. En dehors de Boubakar Diallo, aucun des trois n'a déjà figuré dans la sélection officielle du FESPACO. Peu leur importe, ce qui compte pour eux, c'est de nourrir un rêve et de produire des œuvres qui plaisent au public. Sur cette base, ils ont développé deux concepts dénommés *Ouagawood*⁵ et *Foliewood*.

2.1 Ouagawood et ses animateurs

« Hollywood existe, Bollywood existe et Nollywood aussi. Pourquoi pas Ouagawood ? », nous confiait Boubakar Diallo lors d'un entretien qu'il nous a accordé depuis 2011. Nous devons de plus en plus faire du cinéma qui reflète nos réalités quotidiennes, qui soit à la mesure de nos moyens et dans lequel notre public se retrouve, disait-il en substance.

Ouagawood reflète cette volonté de faire vivre les salles de cinéma à Ouagadougou au-delà des éditions du FESPACO. A l'instar de Nollywood, il s'agit de faire du cinéma au quotidien, d'en faire une industrie avec tout ce que cela comporte comme exigence de gestion, de créativité et de disponibilité.

C'est dans cette perspective que Boubakar Diallo va multiplier ses productions en mettant au service de son cinéma ses compétences d'homme de lettres et de journaliste, avec des récits historiques, romantiques, burlesques,

⁵ Ce néologisme de Ouagawood n'est pas une invention de Boubakar Diallo. Il serait plutôt une trouvaille de journalistes de BBC et du Quotidien *La Libre Belgique*, prononcé pour la première fois à l'édition du FESPACO 2011, pour désigner l'industrie cinématographique africaine à l'instar de Hollywood. Boubakar Diallo et Aboubacar Zida dit Sidnaba s'y sont identifiés en inscrivant leurs productions dans la logique de la création d'une industrie cinématographique à Ouagadougou.

policiers, etc. ; des récits qui dressent une radiographie de nos sociétés contemporaines ou qui tentent de reconstituer certains faits marquants de l'histoire du Burkina Faso.

Les productions cinématographiques d'Aboubacar Zida dit Sidnaba s'inscrivent également dans cette dynamique. Il situe ses thématiques dans l'imaginaire collectif des Burkinabè (*Un fantôme dans la ville*, 2009 ; *Somzita, l'ingrat*, 2011, etc.) et procède le plus souvent à une peinture des mœurs de la cité.

Ces deux cinéastes ont été les principaux animateurs des salles de cinéma du Burkina de 2005 à 2012, passant parfois avec le même succès des grands écrans aux petits écrans de télévision. Durant cette période, si Boubacar Diallo a détenu régulièrement le box-office, en 2009 ce fut Aboubacar Zida dit Sidnaba avec le film *Un fantôme dans la ville* : plus de cinquante mille entrées. L'engouement du public pour ce film a été tel que le réalisateur n'a pas trouvé d'inconvénients à faire des projections dans les rues de Ouagadougou pour satisfaire la demande des populations.

Cette initiative populaire, doublée de la sortie régulière de films burkinabè en salle, a grandement contribué à donner corps au concept de Ouagawood en renouant le public avec le cinéma dans l'entre-deux du FESPACO, après la traversée de la longue crise qui a séché les sources de financement, occasionné la fermeture de nombreuses salles, et favorisé la prolifération des vidéo-clubs où sont diffusés de vieux films américains, asiatiques et européens. À partir de 2012, il s'est développé à côté de Ouagawood un autre concept appelé Foliewood.

2.2 Foliewood et ses animateurs

Foliewood traduit le rêve de deux jeunes cinéastes, Oumar Dagnon et Ibrahim Olukunga (qui est d'origine nigériane).

Pour nous, affirme Ibrahim Olukunga, la jeunesse africaine francophone doit avoir de l'audace dans la créativité, même si cette audace, aux yeux de certains, relève de la folie [...]. Comme un fou, il faut se libérer des carcans, des pesanteurs, et même des obstacles objectifs liés au manque de moyens financiers, pour oser créer son monde, se donner la main en tant que jeunes afin de réaliser nos rêves, conclut-il.

« Notre cinéma », ajoute Oumar Dagnon, « est l'expression de cette folie. Voilà pourquoi nous l'appelons Foliewood ».

Ils ont ainsi développé des initiatives personnelles en suivant des cours de cinéma en ligne et en se formant sur le tas, convaincus que le travail de

l'image peut nourrir son homme et que le cinéma peut apporter un peu de folie à la vie.

Depuis deux années consécutives, 2013 et 2014, Ibrahim Olukunga tient la palme du box-office au Burkina Faso. Son dernier film *Ma mère ou ma femme*, sorti en 2014, a enregistré près de quarante mille entrées avec une recette nette de quarante-sept millions de francs CFA, tandis que le film a coûté seulement quinze millions de francs.⁶

Son secret réside dans la thématique de ses films et dans le choix de ses comédiens. Il traite du vécu quotidien de la cité, met en scène les rêves de la jeunesse, avec comme comédiens des stars de la musique bien adulées par le public. Il constitue aujourd'hui avec Oumar Dagnon une source d'inspiration pour de nombreux jeunes qui s'essaient au métier du cinéma et qui estiment que l'important dans un film, c'est l'adhésion du public. Évidemment, une telle option pourrait étouffer la dimension artistique du cinéma et c'est bien ce que leur reprochent certains critiques.

De manière générale, en dehors de quelques nuances organisationnelles, et peut-être générationnelle (Boubakar Diallo et Sidnaba sont nés dans les années soixante, tandis que Olukunga et Dagnon dans les années 1980), les concepts de Ouagawood et de Foliewood ont plus ou moins le même objectif : bâtir une industrie du cinéma au Burkina Faso et conquérir le marché sous régional.

Le credo de ces nouveaux acteurs se décline essentiellement en trois points :

- 1) contourner les difficultés liées au financement des activités cinématographiques
 - en fonctionnant avec de petits budgets ;
 - en travaillant le plus souvent avec des comédiens non professionnels ;
 - en pratiquant un système de fonctionnariat qui consiste à verser mensuellement des subsides aux comédiens dans le but de les mettre entièrement à leur disposition dès qu'il y a un besoin de tournage ;
 - en mettant à contribution les entreprises locales, notamment les hôtels, les sociétés de téléphonie mobile, les sociétés de transports, etc.
- 2) traiter des thèmes en rapport avec le vécu quotidien des publics cibles
 - leur univers filmique est essentiellement urbain, avec au centre de l'histoire les liens familiaux, la délinquance, les rapports à l'argent, le quotidien de la ville, etc. ;

⁶ Ces chiffres nous ont été donnés par Ibrahim Olukunga lui-même, lors d'un entretien qu'il nous a accordé le 22 novembre 2015.

- leur langue de tournage est un syncrétisme linguistique où le français est tout de même prépondérant sur les langues locales.
- 3) exploiter les avantages qu’offre le numérique
- ils affectionnent la manipulation des images pour créer quelques effets spéciaux à l’instar des films de Nollywood ;
 - Ils réalisent leurs films dans la perspective de les vendre aux chaînes de télévision.

Pour recueillir le point de vue du public sur cette nouvelle dynamique du cinéma burkinabè, nous avons soumis un questionnaire à 100 personnes, sur une période allant de février à juillet 2015. Les enquêtés ont été choisis selon le hasard de leur disponibilité, et l’enquête s’est voulue simplement quantitative. Il faut signaler que cette enquête entre dans le cadre d’une étude plus globale que nous sommes en train de mener sur le public du cinéma au Burkina Faso. La question qui intéresse la présente réflexion est celle de savoir ce que le public pense des jeunes réalisateurs.

3. Les résultats de l’enquête

Trois questions fondamentales articulent le questionnaire. Elles portent sur l’identité des répondants, leurs appréciations des œuvres des cinéastes concernés et enfin leur destination après le visionnement du film. Les résultats recueillis sont les suivants :

Identité du public enquêté

1. Tranche d’âge

15 - 25 ans	25- 35 ans	35 - 45 ans	45 - 55 ans	Plus de 55 ans
20%	42%	25%	8%	5%

On constatera que le public enquêté est majoritaire jeune, à plus de 80%. Une telle configuration du public peut expliquer une adhésion massive à des contenus filmiques en rapport avec le sensationnel, tels que les frasques d’amour, les effets spéciaux, la mise en scène des stars de la musique qui ont déjà conquis le cœur des jeunes.

2. Niveau d'études

Niveau secondaire	Niveau universitaire	Presque non scolarisé
50%	25%	25%

La majorité du public, soit plus de 70%, comprend le français. Le tournage des films dans cette langue ne pose alors aucune difficulté de compréhension au public cible. Cet état de fait est d'autant plus salvateur pour les cinéastes qu'ils ont pour objectif de vendre leur produit dans la sous-région. Par ailleurs, il n'est pas à considérer que les 25% de non scolarisés ne comprennent pas le français. Certes, ils ne savent pas écrire, mais beaucoup d'entre eux comprennent cette langue, tant elle est devenue populaire dans la ville de Ouagadougou.

3. Profession

Élèves et étudiants	Salariés (fonctionnaires)	Secteurs informels	Retraités
30%	40%	25%	5%

Les professions des enquêtés confirment qu'ils comprennent majoritairement le français et que le cinéma est pour beaucoup un lieu de distraction après une journée de travail harassant.

Que pensez-vous des jeunes cinéastes ?

<ul style="list-style-type: none"> - Ils savent nous raconter notre histoire ; - Ils nous montrent ce que nous voyons tous les jours ; - Leurs films, c'est la réalité. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ils arrivent à faire rire, c'est pas mal ; - On oublie nos soucis ; - C'est vraiment une distraction. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ce sont les mêmes histoires qu'ils nous racontent ; - Ils ne sont pas profonds ; - C'est passable ; - Ils doivent travailler la qualité de leurs films.
70%	20%	10%

On note que l'appréciation est fonction du contenu des films ainsi que de la vocation assignée au cinéma. Le public semble aimer à 70% les films dont le

contenu se rapporte directement à son vécu quotidien. De même, s’il va au cinéma, c’est aussi pour se distraire, rire aux éclats, se soustraire un tant soit peu des dures réalités de la vie. Et c’est justement ce que lui offrent les nouveaux acteurs. Le cinéma n’est plus perçu comme *l’école du soir*, selon la perception de Sembène Ousmane, mais il est à présent considéré comme étant la cour de la récréation.

Où allez-vous après la projection du film ?

<ul style="list-style-type: none"> - Au maquis (buvette) ; - Au restaurant ; - On prend de l’air un peu. 	<ul style="list-style-type: none"> - On rentre à la maison.
80%	20%

Pour 80% des enquêtés, à la distraction que le cinéma offre s’ajoute une autre activité après le film, celle d’effectuer une sortie dans les maquis, les boîtes de nuit, les restaurants. Pour certains, aller au cinéma est même un prétexte pour entraîner sa petite amie dans d’autres activités récréatives. Dans ce cas de figure, la cour de la récréation, que devient le cinéma, devra offrir, en plus du divertissement, un contenu lascif qui prépare les esprits à la motivation principale qui commande la présence de ce type de public dans la salle. Dès lors, le cinéma n’est plus appréhendé comme un lieu de réflexion, de morale, d’auto-censure et où on est rattrapé par les dures conditions d’existence. On le veut davantage un lieu d’évasion, d’oubli de soi, un lieu de rêve et de folie. Ce statut du « nouveau » cinéma burkinabè ne semble pas s’opposer, au fond, à la vocation première du septième art.

Conclusion

Il convient de retenir qu’à la faveur de l’avènement du numérique, on assiste, au Burkina Faso comme ailleurs, à une libéralisation de la pratique cinématographique entraînant une abondante production à but essentiellement commercial. Cette nouvelle dynamique reconsidère la question de la nationalité des films et définit un autre rapport au septième art, tant au niveau des acteurs-fabricants que du public-consommateur.

Dans le présent article, après avoir démontré que la problématique de la nationalité des films se trouve en réalité vidée de sa substance au regard de la prééminence de la vocation industrielle du cinéma, notre objectif a été de cerner

le « nouveau » statut du cinéma au Burkina Faso, en interrogeant les animateurs ainsi que le public de Ouagawood et de Foliewood.

Des entretiens que nous avons eus avec les animateurs de Ouagawood et de Foliewood, du questionnaire que nous avons soumis au public, il ressort que la pratique cinématographique est davantage envisagée comme une entreprise commerciale dont le principe repose sur le gain et la satisfaction de la clientèle. Quant à la grande majorité du public enquêté, elle ne conçoit pas le cinéma comme *une école du soir*, mais plutôt comme une cour de récréation, un lieu d'évasion. Le succès de Ouagawood et de Foliewood tient justement à la capacité de leurs animateurs de combler cet horizon d'attente du public, parfois, faut-il le dire, au grand dam de l'art cinématographique.

LÉTHICIA O. NGOU
Tours, France

Le patrimoine cinématographique africain en péril

Summary

We attempt to depict the difficulties intrinsic to the preservation of Africa's cinematographic patrimony. In fact, many African films, precious testimonies of their respective epochs, have suffered from fatal material degradation, and some have even vanished altogether. This is why measures have to be taken to organize and save the archives by combining efforts in research, restoration, cataloguing, as well as esteem and exchange. The preservation of African films constitutes a major endeavor for the whole continent, as access to its cinematographic heritage is at stake. Encouraging a consciousness of their culture and the history of the continent that is to be preserved for future generations has become a global project.

Aucun peuple du monde qui vit aujourd'hui n'ignore ou feint d'ignorer son passé, son histoire. Tout peuple du monde qui vit aujourd'hui vit avec sa mémoire culturelle. Il est nécessaire et utile de connaître son histoire, l'évolution culturelle de son peuple, dans le temps et dans l'espace, pour mieux saisir et comprendre le progrès incessant de l'humanité, y contribuer aussi, en toute lucidité et responsabilité.

Théophile Obenga¹

Les archives permettent d'ouvrir une brèche entre la vie passée, présente et future. Vivantes, fragiles, parfois inconnues et menacées, elles sont les traces du temps, de la vie. Leur conservation, leur restauration, leur diffusion et leur valorisation, en tant que partie intégrante du patrimoine et de la mémoire culturelle, deviennent d'années en années un enjeu de plus en plus capital pour l'Afrique. Des pans entiers de l'histoire des cinémas africains ont fini par subir une dégradation irréversible ou même disparaître. Quelle ne fut pas la consternation des cinéastes africains d'apprendre l'altération et la perte de quelques centaines de films, dont certaines copies uniques, en septembre 2009

¹ Théophile Obenga : *La géométrie égyptienne*, Paris, L'Harmattan / Khepera, 1995, 14.

suite à l'inondation de la Cinémathèque africaine de Ouagadougou, garante de la protection des mémoires de tout un continent.

La lutte contre la disparition et l'oubli des films met inévitablement l'Afrique face à la nécessité de prendre des mesures urgentes, visant à sauvegarder ces témoignages irremplaçables qui façonnent eux-aussi l'histoire contemporaine du continent.

L'exemple de 'La' Cinémathèque du continent...

D'emblée, il faut le dire : la Cinémathèque Africaine de Ouagadougou est nécessaire. Dès sa création en 1989 à l'initiative des cinéastes africains, elle se fixe comme objectif de promouvoir la culture cinématographique africaine, de créer des archives de cinéma, d'acquérir, conserver et valoriser les différentes images tournées sur le continent dans un but à la fois historique et pédagogique.



La Cinémathèque de Ouagadougou, principale institution cinématographique africaine vouée à la mémoire animée du continent. Photo : Jean-Yves Nana.

A l'époque, les films étaient surtout réalisés sous support pellicule et la question de la conservation au niveau individuel n'était pas du tout évidente. Donc la cinémathèque a été créée pour pallier aux difficultés que rencontraient les professionnels et surtout au regard de l'engagement du Burkina Faso à soutenir la cinématographique au niveau national et continental,

précise Jean-Yves Nana, directeur de la Cinémathèque africaine.² Une vingtaine d'années après... et la Cinémathèque africaine existe encore tant bien que mal. En majeure partie subventionné par l'État burkinabé, ce lieu vivant, gardien de la mémoire africaine, survit avec très peu de moyens financiers et humains, et se trouve démuné face à l'ampleur et à la diversité de ses missions.

La cinémathèque dispose de quatre salles de stockage, trois bureaux, un magasin, et une salle de projection pour mener à bien sa politique de conservation. Si elle ne détient pas les droits des films et ne bénéficie pas du système de dépôt légal, la cinémathèque enrichit toutefois ses collections d'années en années grâce aux dépôts volontaires de films, effectués par des ayants-droit.



Les collections de la Cinémathèque africaine comptent plus de 160 copies de films 16 mm et 35 mm. Photo : Jean-Yves Nana.

A ce jour, elle sauvegarde dans son centre de conservation de films des milliers de titres, dont les copies existent sur différents supports : 16 mm, 35 mm, Beta, DVD, DVCAM, Mini DV, etc. Un fonds actif représentant le patrimoine cinématographique africain dans toute sa diversité (courts et longs-métrages de fiction, actualités, documentaires, films de la période coloniale, films ethnographiques – des années 20 à nos jours). Depuis 2009, la cinémathèque a

² Nana Jean-Yves, directeur de la Cinémathèque africaine de Ouagadougou. Interviewé le 1^{er} avril 2016.

également initié la collecte des films sélectionnés à chaque édition du FES-PACO (Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou). Ainsi, son fonds s'est vu renforcer de 4441 copies de films.

Membre de la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAPF) depuis 1994 et jumelée au service des archives du film du CNC (France) depuis 1995, la cinémathèque travaille régulièrement avec les centres d'archives étrangers et les laboratoires européens dans le cadre de la collecte et la localisation des négatifs de films africains. L'une de ses principales préoccupations étant d'assurer une visibilité constante aux cinémas africains à la fois sur le continental et international, la Cinémathèque africaine met ses films et tout ce qui s'y rattache (livres, revues, photographies, archives, etc.) à la disposition du public, notamment dans le cadre de la recherche.

Cependant, au vu des enjeux d'ordre financiers, humains (formation du personnel), techniques, juridiques, commerciaux et d'éthique patrimoniale, une politique globale à l'échelle du continent devrait être initiée afin que les différents États africains apportent davantage de soutien à 'la' cinémathèque du continent et mettent en commun leurs compétences dans le cadre d'une réelle coopération. Comme le souligne Jean-Yves Nana, « des réflexions sont actuellement menées. La Fédération panafricaine des cinéastes envisage, avec l'aide de l'Union africaine, la création d'une structure fédérant les différentes cinémathèques africaines ».

La numérisation, l'avenir de la mémoire cinématographique africaine ?

Les archives filmiques de la plupart des pays d'Afrique sont dans un état de précarité indéniable, et parfois même menacés de disparition. Les films les plus en danger sont les premiers films africains des années 1960 et 1970,³ qui ont subi les outrages du temps. Certains ne possèdent plus aucune copie positive pellicule en bon état. Ne pouvant être visionnés ou distribués, ils finissent inéluctablement par tomber dans l'oubli. On pense, par exemple, au film *Pawéogo* du réalisateur burkinabé Kollo Daniel Sanou qui n'a jamais pu être restauré,⁴ et à bien d'autres encore.

Pendant des années, dans de nombreux pays d'Afrique, faute de moyens les radios et les télévisions ont dû effacer des bandes enregistrées et les réutiliser pour de nouveaux programmes... C'est le cas au Niger pour beaucoup de reportages

³ Cf. Jeanick Le Naour / Andrée Davanture / Françoise Balogun : « Les films africains : un patrimoine en danger », dans : *Présence Africaine*, 2004/2 (N°170), 121-126.

⁴ *Ibid.*

sur les événements quotidiens et les cérémonies rituelles, et probablement aussi dans d'autres pays. Cette réutilisation du même support a pour conséquence d'avoir effacé à tout jamais les traces d'événements, de réflexions, de repères culturels nécessaires à la sauvegarde de la mémoire et à l'histoire de la cinématographie africaine.⁵

expliquait Andrée Davanture⁶ dans *Présence Africaine*. Quelques reliques des cinémas d'Afrique telles qu'*Afrique sur Seine* (1955) et *Lamb* (1964) de Paulin Soumanou Vieyra, *Le retour d'un aventurier* (1966) de Moustapha Alasane, ont pu être restaurées et numérisées par le programme de conservation de la Cinémathèque Afrique de l'Institut français à Paris. Riche de son importante collection de films africains des années 1960 à aujourd'hui, elle contribue à la sauvegarde, à la valorisation et à la diffusion de films africains à travers son programme de numérisation. Sa collection de DVD 'Cinémathèque Afrique' donne par ailleurs accès aux films en plusieurs langues.

La numérisation peut-elle donc sauver ce patrimoine cinématographique africain en péril ?

Aujourd'hui, la question à la fois simple et compliquée du numérique s'impose. Qu'on le veuille ou non, nous sommes obligés de passer au numérique pour la simple et bonne raison que, pour les œuvres qui existent sous différents formats, les outils d'exploitation se rarifient. Alors si on n'y prend pas garde, nous n'auront bientôt plus d'appareils de lecture capables de projeter des films en 16 mm et 35 mm,

constate Jean-Yves Nana. « Notre objectif est donc de rendre la Cinémathèque africaine accessible au plus grand nombre. C'est dans cette optique que nous intensifions le programme de numérisation des films », ajoute-t-il. L'arrivée de la technologie numérique a considérablement ouvert le champ du possible, en offrant à tous des possibilités inédites (plates-formes numériques, Video on Demand, etc.) de rencontres avec des archives filmiques et des cinématographies longtemps restées dans l'ombre. Cette ouverture au public des images représente donc l'étape décisive de la numérisation et de la valorisation du patrimoine cinématographique.

Si la numérisation facilite la restauration, la gestion et la diffusion des films, l'utilisation de cette technologie présente toutefois certaines fragilités. En effet, la numérisation ne garantit pas la conservation à long terme, contrairement à la bobine traditionnelle qui, dans de bonnes conditions, peut être

⁵ *Ibid.*, 125.

⁶ Davanture Andrée, chef monteuse et spécialiste des cinémas africains.

conservée cent ans, voire plus. Alors bien qu'elles ouvrent de nouvelles perspectives, les avancées en matière de technologie et de nouveaux supports rendent la situation des archives filmiques africaines préoccupante dans la mesure où il sera difficile de suivre cette évolution.⁷

Ce n'est qu'avec une prise de conscience, un financement considérable, un effort de recherche et de catalogage, qu'il sera possible de sauvegarder le patrimoine cinématographique africain. Car tel semble être le prix de la mémoire...

⁷ Célestine Korsaga : « Les archives audiovisuelles au Burkina Faso : Etat des lieux », dans *La gestion des archives audiovisuelles en Afrique de l'Ouest : spécificités et perspectives*, Journal Warbica, 6, septembre 2011, 10-16, www.ica.org/sites/default/files/WARBICA_2011-09_journal_FR.pdf [04.08.2017].

Contributeurs / Contributors

Aderinsola AJAO holds a first degree in Dramatic Arts and has worked as a journalist and communications consultant across the Nigerian culture sector with interests in African film, television and literature. She is a film critic and culture programmer based in Lagos, Nigeria, where she briefly edited a bi-monthly film magazine before working with Afrinolly, developers of Africa's premiere movie-based mobile phone app. She is a founding member of the Lagos Film Society and currently works with Goethe-Institut Nigeria.

Yusuf BABA GAR obtained a BA (Hons) Linguistics & Hausa and an MA in General Linguistics from University of Maiduguri, Nigeria. Currently, he teaches at the Department of African Studies, Humboldt University Berlin, Germany. Besides teaching, he is a doctoral candidate in the same department and prepares a thesis on *The Metamorphosis of Performance in Kanywood Video Films: Oral Heritage and Medial Transformation in Hausa Home Videos*.

Didi CHEEKA is a writer, filmmaker and critic. He studied journalism and film briefly at the Nigerian Institute of Journalism, Lagos (2000) and National Film Institute, Jos (2001). He is co-founder and artistic director of Lagos Film Society and editor of *Lagos Film Review*. Didi Cheeka has presented lectures at Arsenal – Institute for Film and Video Art's Summer School as well as German Screen Studies Network, and is published in *60 Pages; Africa is a Country; ThisDay Newspapers* and *New Telegraph*. Currently he is researching Nigeria's abandoned and recovered film archive.

Matthias DE GROOF is a postdoctoral researcher at the University of Antwerp in Belgium where he studies postcolonial theory and Belgian cinema. He was a Fulbright and BAEF visiting scholar in Cinema Studies at the New York University. His interdisciplinary PhD-research took Cameroonian filmmaker Jean-Pierre Bekolo as a lens enabling to research African Cinema in innovative ways. He studied Philosophy (KUL), International Relations (UCL), African Studies (UMU-Uganda) and Cinema Studies (UA). His scholarly work has been published in *Third Text*, Columbia University Press and *Image [&] Narrative* amongst others. He combines his academic research with filmmaking. His artistic work has been presented at the Rotterdam Film Festival, Media City, San Francisco Art Institute and the Royal Museum for Central Africa amongst others.

Ute FENDLER est titulaire de la chaire de Littératures romanes et comparées avec une spécialisation en Afrique (depuis 2016) à l'Université de Bayreuth,

Vice-Directrice de la Bayreuth Academy of Advanced African Studies (BMBF) (depuis 2015). Elle travaille sur les littératures et les cinémas en Afrique subsaharienne (francophone et lusophone) comme sur la Caraïbe et l'Océan Indien. Ses intérêts de recherche portent surtout sur des questions d'intermédialité, des rencontres interculturelles et les échanges entre les différents arts (photographie, arts visuels, danse, musique). Des projets de recherche en cours sont: *Revolution 3.0: Iconographies of social utopia in Africa and its diasporas* (Bayreuth Academy of Advanced African Studies 2012-2018), *Narrativas do Oceano Índico no Espaço Lusófono* (2016-2019).

Ahmed ISMAÏLI est Professeur honoraire à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Meknès (Maroc) et titulaire d'une thèse de troisième cycle intitulée *Essai de comparaison entre la rhétorique arabe et la rhétorique française* et d'un doctorat d'Etat sur *le processus métaphorique dans l'œuvre poétique de Jules Supervielle*. Il est également correspondant de la revue canadienne *L'Année Francophone Internationale* au Maroc et ancien membre du bureau de la Fédération Marocaine des Cinéclubs.

Sylvère MBONDOBARI a enseigné, après une thèse de doctorat sur le mythe de Schweitzer, la littérature générale et comparée à l'Université de Bayreuth en Allemagne (2002-2004) avant d'être recruté à l'Université Omar Bongo de Libreville (Gabon). Il a été professeur invité à l'Université de Bayreuth (2005), à l'Université de Montpellier (2010 et 2013) et à l'Université de la Sarre (2010/2011 et 2015/2016). Maître de conférences, il dirige le Centre d'Etude sur l'Imaginaire et la Mémoire. Boursier de la Fondation Alexander von Humboldt (2007-2009), il termine actuellement une thèse d'habilitation sur le Radeau de la Méduse.

Louis NDONG a fait des études en germanistique à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, avant de faire son PhD à l'Université de Bayreuth, en Allemagne. Il enseigne actuellement au département de langues et civilisations germaniques de l'Université Cheikh Anta Diop et à l'Institut Goethe de Dakar (Sénégal).

Léthicia O. NGOU est doctorante en Études Cinématographiques à l'Université François Rabelais de Tours, et prépare une thèse intitulée *Visages d'enfants dans le cinéma africain*.

Raoul NGOUNA LENDIRA est enseignant-chercheur à l'Université Omar Bongo de Libreville au Gabon. Titulaire d'un Doctorat Nouveau régime en espagnol (option cinéma espagnol), il est maître assistant (CAMES) et auteur de plusieurs articles scientifiques. Ses travaux en espagnol et en français portent

sur la civilisation espagnole, le rapport du cinéma à la société, les relations intermédiales et interartiales cinéma-littérature, cinéma et arts.

Justin OUORO est titulaire d'un Doctorat Unique en Sémiotique du cinéma, obtenu à l'université de Ouagadougou en 2009. Il est Maître-assistant à l'Unité de Formation et de Recherche en Lettres, Arts et Communication de ladite Université. Il est l'auteur de l'ouvrage *Poétique des cinémas d'Afrique noire francophone*, paru en 2011 aux Presses universitaires de Ouagadougou. Justin Ouoro est actuellement le Président de l'Association des Critiques de cinéma du Burkina Faso.

Natalie PATERER a fait des études en théâtre et médias et en littératures romanes et comparées à l'Université de Bayreuth (B.A.), où elle a également obtenu le diplôme de Master en études francophones (2014). Actuellement, elle travaille comme assistante à la direction d'une petite entreprise à Bayreuth, tout en ayant une pratique de créatrice culturelle indépendante. Elle est également présidente honoraire du comité directeur de l'association culturelle « Kùltürklüb e.V » de Bayreuth.

Doris POSCH is a film and media scholar at the Film Academy Vienna and a fellow of the Austrian Academy of Sciences. Currently, she is a visiting scholar at New York University. Her research focuses on world cinema(s), in particular the emerging film cultures of Caribbean spaces, from a postcolonial and transcultural perspective. Posch holds degrees in theatre and film and media studies, as well as in French and francophone studies (Paris, Vienna, Brussels, and Montreal). In addition to conducting academic research, she has curated film festivals in, among others, Brazil, Burkina Faso, Ethiopia, Madagascar and Tanzania.

Jaouad SERGHINI est professeur habilité et enseigne à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines à Oujda (Maroc). Parmi ses domaines de recherche figure la littérature francophone, dont les questions liées à l'interculturel, la littérature comparée et le dialogue des cultures et des religions. Il est membre permanent du laboratoire Langues, Cultures et Traduction et chargé des partenariats et manifestations scientifiques ainsi que membre fondateur du Réseau HESCALE : Histoire, Économie, Sociologie des Cinémas d'Afrique et du Levant (Université de Strasbourg). Il est également membre de la communauté de chercheurs Cultures et littératures aux Suds, productions littéraires et artistiques et didactique du français de l'Agence Universitaire de la Francophonie (AUF). Il a à son actif plusieurs articles liés à littérature subsaharienne et maghrébine de la nouvelle génération. Il est également l'auteur de l'ouvrage

Les nouvelles tendances du roman maghrébin et subsaharien, Editions Universitaires Européennes, Sarrebruck, 2016.

Christoph VATTER est enseignant-chercheur en communication interculturelle et en études francophones à l'université de la Sarre. Il fait partie de l'école doctorale transatlantique IRTG Diversity : Mediating difference in transcultural spaces et est responsable de la double licence d'études franco-allemandes : communication et coopération transfrontalière (Metz / Sarrebruck). Ses travaux de recherche portent sur la communication et la compétence interculturelles, l'étude interculturelle des médias, la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale dans une perspective transnationale, ainsi que sur les relations culturelles franco-allemandes et la francophonie. Il est également organisateur des journées du cinéma africain, festival existant depuis 2001.



Depuis les années 2000, le cinéma africain est marqué par de nombreuses évolutions nouvelles avec un impact considérable sur son positionnement dans le paysage cinématographique international, notamment concernant sa présence dans les festivals, mais aussi aux niveaux de la production et de la distribution. Ces dynamiques culturelles sont au centre de l'intérêt de cet ouvrage qui est le fruit d'une rencontre de chercheurs africains et européens pour explorer ces nouvelles tendances du cinéma africain principalement selon trois perspectives : le rôle des cinéastes comme agents dans les dynamiques culturelles, les genres, formats et formes esthétiques émergents, et l'influence des grands réseaux de production cinématographique (populaire) en Afrique subsaharienne.

Since the turn of the century, African cinema has been marked by a number of new evolutions that have a considerable impact on its position in the international cinematographic landscape, e.g. its presence in festivals, but also in terms of production and distribution of films. These new cultural dynamics are the main focus of this book which is the fruit of the cooperation between scholars from Africa and Europe. They explore these new tendencies in African cinema particularly along three perspectives: filmmakers as agents of cultural dynamics, evolutions in emerging formats, genres and new esthetic forms, and the influences of the big networks of (popular) productions in Sub-Saharan Africa.