

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

198-199 | 2011

De l'anthropologie visuelle

Le cinéma populaire et le nouvel imaginaire social

Manthia Diawara



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22659>

DOI : 10.4000/lhomme.22659

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 25 juillet 2011

Pagination : 13-32

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Manthia Diawara, « Le cinéma populaire et le nouvel imaginaire social », *L'Homme* [En ligne], 198-199 | 2011, mis en ligne le 18 juillet 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22659> ; DOI : 10.4000/lhomme.22659

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© École des hautes études en sciences sociales

Le cinéma populaire et le nouvel imaginaire social

Manthia Diawara

- ¹ Dans mon enfance à Bamako, mes amis et moi avions l'habitude d'aller au studio de Malick Sidibé et Sakaly pour nous faire photographier à la manière de Jimmy Hendrix, Elvis Presley, Johnny Hallyday ou James Brown. Nous copions l'image de ces stars, vues sur les couvertures des albums et de magazines comme *Salut les Copains* et *Hit Parade*. Nous utilisions ces photographies comme preuve de notre modernité, de notre mobilité et de notre cosmopolitisme. À l'époque, nous pensions que ni nos corps ni nos imaginations ne connaissaient de limites. Nous pensions que comme nous avions arraché à nos maîtres coloniaux notre souveraineté nationale et notre indépendance, nous étions libres de faire ce que nous voulions et d'aller où nous le voulions. Des catégories comme *sujets* ou *indigènes* n'avaient plus aucune raison d'être, plus aucun laissez-passer n'était requis. Nous ne soupçonnions pas que les idées d'indépendance et de nationalisme, supposées nous apporter la liberté, la mobilité et la promesse de voir naître les États-Unis d'Afrique, puissent un jour devenir des obstacles et les murs de notre prison. Beaucoup de gens se demandent aujourd'hui pourquoi il est si difficile de voyager en Afrique, tant à l'intérieur des frontières nationales qu'entre les différents pays. Un jour, venant d'Accra, nous prîmes la route pour Lagos, au Nigeria, pour assister à une conférence sur les vidéos de Nollywood. Soudain, notre Toyota Pathfinder s'arrêta au beau milieu de la route, après un affreux crissement, comme si le moteur avait moulu du sable. Nous étions juste à côté de Keta, à quelques kilomètres d'Aflao, la ville frontière entre le Ghana et le Togo. Nous avons poussé la voiture sur le côté de la route pour que le chauffeur cherche la cause de la panne. Une foule de curieux nous entoura aussitôt. Certains nous demandaient où nous allions et d'où nous venions. Deux femmes sortirent de nulle part : l'une portait sur la tête un plat d'ananas épluchés et l'autre, un bébé au dos, posa un plat d'arachides grillées devant la voiture. Un jeune garçon qui circulait dans la foule essayait d'attirer les regards en exhibant de petits sacs en plastique remplis d'eau fraîche. J'achetai quelques arachides et observai les gens rassemblés autour du chauffeur penché sous le capot de la voiture. Un jeune écolier d'environ treize ans, un cahier sous le bras, s'approcha de moi :

- 2 — *Je vais à l'école, me dit-il.*
- 3 — *Oui, je vois ça, comment t'appelles-tu mon garçon ?*
- 4 — *Koffi, il me répondit ; je n'ai pas de parents et j'ai besoin d'argent pour aller à l'école.*
- 5 Je lui dis que je n'avais pas d'argent, mais que nous pouvions partager mes arachides.
- 6 — *Tu viens d'Amérique ?, demanda le garçon.*
- 7 — *Non, je viens du Mali, de Bamako.*
- 8 — *C'est où cela, en Amérique ?*
- 9 — *Non, en Afrique, dis-je, légèrement irrité.*
- 10 — *Moi, aujourd'hui, je fais la cueillette, mais quand je serai grand, j'irai en Amérique, comme toi.*
- 11 — *Mais je te dis que je viens du Mali ! Je me demandais pourquoi il pensait que je venais d'Amérique. Était-ce mon allure, ou parce que j'avais refusé de lui donner de l'argent ? Peut-être aussi qu'en me traitant d'Américain, il voulait me flatter pour que je lui donne de l'argent.*
- 12 — *Mais où vas-tu ?, me demanda-t-il.*
- 13 — *À Lagos, au Nigeria*
- 14 — *Ah, au Nigeria, laisse tomber, je t'en conjure !, dit-il en riant.*
- 15 — *Pourquoi ? Que veux-tu dire ?*
- 16 — *Cet endroit est bien trop dangereux pour des gens normaux.*
- 17 — *Tu es déjà allé au Nigeria ?*
- 18 — *Non, non, mais mon oncle y est allé souvent. Il m'a dit que là-bas, les voleurs et les policiers sont les mêmes. Ils ont des couteaux et des mitraillettes. Quand ils attrapent un voyageur, ils prennent sa valise, son argent, ses vêtements et ses chaussures. Ils te laissent à poil dans la forêt ou te tuent en abandonnant ton corps aux animaux.*
- 19 — *Ne disais-tu pas que ton oncle y était allé plusieurs fois ?*
- 20 — *Oh lui, il est malin ! Quand il voit arriver les policiers et les bandits, il enlève ses vêtements, en fait un paquet et les porte sur sa tête comme un fou. Il fait toute la route comme cela, jusqu'à Lagos, sans que personne ne l'emmerde. Quand il approche de la maison de son logeur, il s'arrête en brousse et remet ses vêtements, comme un homme normal. Je te disais bien, M'sieur, que le voyage à Lagos n'était pas pour les gens ordinaires. Laisse tomber, je t'en prie !*
- 21 Je demandai au chauffeur combien de temps nous resterions bloqués, mais il me dit que le moteur avait un problème et qu'il fallait attendre le lendemain pour le réparer. Le poste frontière au Togo fermant à 18 heures, de toute façon, même si la voiture était prête tout de suite, nous n'avions plus le temps de passer la douane. Le chauffeur s'arrangea pour que quelqu'un m'emmène en voiture jusqu'à un hôtel pas trop cher et convenable à Aflao, la ville frontière. Lui passerait la nuit dans la voiture, réparerait le moteur le matin et passerait me prendre à l'hôtel. Quand mon guide bénévole arriva, je donnai à l'écolier 10000 CD¹ et lui fit mes adieux. Koffi avait-il regardé des films de Nollywood, qui lui avait donné cette image du Nigeria ? Je ne sais pas. Cette histoire me rappelait certaines vidéos nigérianes, centrées sur le thème d'une confusion d'identité, de l'anormalité ou de la folie et qui se résolvent par la révélation de la véritable identité du personnage et par la restauration des normes sociales. Les films qui me venaient à l'esprit incluaient *Power Brokers*, un remake du *Parrain*, dans lequel il y a des embuscades et des personnes tuées dans leur voiture, en pleine rue. Ou encore, *Fools in Love*, au sujet d'un aveugle qui

retrouve la vue à la fin du film, ou *Dangerous Twins*, dans lequel un jumeau malfaisant usurpe l'identité de son frère et *If Tomorrow Comes*, histoire d'un ancien gangster dont le passé refait surface. L'hôtel d'Aflao était à côté d'un marché. Aussitôt descendu de voiture, des vendeurs, des changeurs d'argent et des gens qui affirmaient pouvoir m'aider à passer la frontière, même sans visa, m'entourèrent. Je leur dis que je venais du Mali, un pays membre de l'ECOWAS² et je n'avais pas besoin de visa ici, ni au Togo, ni au Bénin, ni au Nigeria. Un homme me dit que c'était plus compliqué que cela et que leur boulot était de renseigner la police des frontières, la brigade criminelle, la police spéciale, les gendarmes, la police du gouvernement local et les douaniers afin de me faciliter les choses. Il ajouta que la police togolaise était particulièrement méchante, presque aussi mauvaise que la nigériane. Je leur dis à tous de me laisser tranquille et que je n'avais aucune intention de donner un pot de vin à qui que ce soit. Mais je ne pouvais m'empêcher de penser au lendemain lorsque je serais confronté à tous ces postes de contrôle et je pensais à ce que Koffi m'avait dit sur la difficulté de voyager au Nigeria comme une personne normale. À 9 heures du matin, le chauffeur, qui avait réparé la voiture, nous attendait devant l'hôtel. Bien que nous ayons des passeports Ecowas, nous fûmes effectivement arrêtés plusieurs fois entre le Ghana, le Togo et le Bénin. Dans ces trois pays, les officiers de police et de la douane peuvent servir de métaphore pour tout le reste de la société. Ils prennent vraiment tout leur temps. C'est un peu comme si tout se figeait instantanément. Lorsqu'ils examinèrent mes papiers et ceux de la voiture, leur regard resta longuement sur une page de passeport, comme s'ils ne savaient pas lire. Et ils posaient invariablement les mêmes questions : « Laissez-passer, carte grise, profession. Où allez-vous ? Avez-vous quelque chose à déclarer ? Avez-vous une invitation pour aller au Nigeria ? » Je pensais qu'ils essayaient de trouver quelque chose qui cloche dans mes papiers ou mes réponses, parce qu'ils ne pouvaient pas carrément demander de l'argent. Mais s'ils n'arrivaient pas à vous fatiguer avec ces mesquineries, ils vous demandaient de façon plus directe : « Alors, chef, que dis-tu aujourd'hui ? Demain, c'est dimanche ! Hein Papa, que dis-tu ? » Je me disais : quel gaspillage de temps et d'énergie et je ressentais un désagréable sentiment d'afro-pessimisme qui m'accompagna pendant tout le voyage. C'est un véritable mode de vie, où les gens se prêtent à toutes sortes de petites combines pour nourrir leur famille ou plutôt pour imiter le niveau de vie de la classe moyenne, qui, elle, à son tour, copie l'Occident. Inutile de dire que j'étais déçu par l'incurie des agents de la force publique et par la manière dont ils spoliaient les voyageurs. Leurs victimes favorites sont les petits commerçants qui traversent la frontière ou des visiteurs qui viennent voir de la famille ou des amis. Je me plaignis à quelques-uns de ces officiers, en leur rappelant que c'était un droit que de pouvoir voyager librement dans les pays de l'ECOWAS. Ils me rirent au nez : « Si quelqu'un peut traverser la frontière librement, pourquoi y a-t-il une frontière, une souveraineté nationale et même des pays qui s'appellent Togo ou Bénin ? Pourquoi ne pas supprimer les frontières et laisser l'anarchie s'installer partout ? »

22 La réputation de la police nigériane et des bandits de grands chemins à la frontière du Bénin et du Nigeria n'était pas surfaite, bien au contraire. La remarque de Koffi selon laquelle voyager au Nigeria n'était pas conseillé aux gens normaux ressemblait presque à un conte de fées. La police béninoise, après avoir essayé de m'extorquer un pot de vin ou un petit cadeau pour la famille, me dit :

23 — *Papa, tu prends cette voiture pour aller au Nigeria ?*

24 — *Oui !*

25 — Ne sais-tu pas que c'est une voiture de luxe ? Une Toyota Pathfinder ? Eh, papa, tu devrais savoir : c'est une véritable provocation. Ici au Bénin, nous sommes gentils ; on te demande juste quelques petites coupures pour la famille, mais la police nigériane, elle, ne te laissera jamais passer avec une voiture pareille. Là-bas, tu ne passeras pas le premier barrage de police ; ils t'accuseront de conduire une voiture volée et de te livrer au trafic. Après t'avoir effrayé et avoir pris tout ton argent, ils te laisseront passer, mais avec leur téléphone portable, ils appelleront leurs amis voleurs de voitures pour qu'ils t'attendent sur la route. Ces brigands armés de revolvers et de machettes t'arrêteront, prendront ta voiture et si tu n'as pas de chance, ils te tueront sur le champ. *Bang ! Comme cela !* dit le policier en pointant ses deux doigts comme un pistolet sur mon visage. Une fois de plus, les films de Nollywood me vinrent à l'esprit. Je m'imaginai traîné hors de la voiture comme dans le film *Terrible Twins*, avec en vedette Ramsey Noah. On m'aurait mis un bandeau sur les yeux, attaché à un arbre et abattu, comme la victime dans les films *Abuja Boys*, *Boiling Point* ou *I Want your Wife*.

Le portrait des policiers et des bandits nigériens dressé par la police béninoise était si convaincant que je décidai de renvoyer le chauffeur et la voiture au Ghana. Je louai une voiture avec chauffeur au Bénin et nous prîmes la route de Lagos. Si les vidéos connues sous l'étiquette de Nollywood avaient contribué à construire une vision négative du Nigeria, il est clair qu'elles témoignent de la popularité de ces thèmes en Afrique et, au-delà, dans la diaspora en Europe et aux États-Unis. Partout, au Nigeria et bien au-delà de ses frontières, les gens se sont appropriés ces vidéos et se sont accoutumés à leurs intrigues, qu'ils utilisent pour observer et commenter la réalité. Ce serait une erreur de confondre le phénomène de Nollywood avec l'émergence des productions en vidéo numérique qui existent ailleurs en Afrique, comme au Burkina Faso, au Ghana, en Gambie, et jusqu'au Kenya et en Afrique du Sud. Au Burkina Faso et au Ghana, par exemple, la vidéo s'est imposée comme un moyen de réduire les coûts du cinéma 35 et 16 mm. La caméra vidéo construit les mêmes espaces filmiques que le cinéma et se conforme à la construction narrative et morale des histoires racontées dans les films africains et européens. La série télévisée d'Idrissa Ouedraogo, *Kadie Jolie* (2001), par exemple, est une pâle version de son écriture et de la philosophie morale de ses grands films comme *Tilai* et *Kini et Adams* (1997). Les vidéos ghanéennes sont influencées par les films *Love Brewed in the African Pot* et *Heritage Africa*, de Kwaw Ansah, dans lesquels l'échec du héros, dans ses tentatives pour maintenir les valeurs traditionnelles et religieuses, conditionne le cours du drame. Ansah définit son langage filmique par son désir de réhabiliter l'identité et l'histoire de l'Afrique. La chute de ses héros s'explique toujours par le fait qu'ils s'approprient de manière inadéquate les valeurs européennes au détriment de leurs valeurs propres. De nombreuses vidéos ghanéennes recourent au même didactisme, mais avec moins de talent cinématographique. Ces vidéos sont des remakes des films d'Ansah, mais avec moins de tension dramatique, des personnages moins bien construits, moins d'effets spéciaux, moins de rythme et une fin édifiante trop prévisible. Même au Nigeria, les vidéos de Nollywood ne doivent pas être confondues avec les vidéos yoruba, qui elles, proviennent de la longue tradition des pièces de théâtre et des films yoruba. Ces derniers, pour la plupart des vidéos historiques, empruntent leurs actions et leurs motifs narratifs aux trésors du théâtre yoruba incarné par des producteurs, acteurs et réalisateurs comme Ola Balogun, Duro Lapido, Hubert Ogunde, Baba Sala, Akinwuli Isal et Bankole Belo. Il est intéressant de remarquer que Tunde Kelani, un des réalisateurs les plus fameux de la vidéo nigériane actuelle, a travaillé avec ces géants de l'âge d'or du théâtre, du cinéma et de la vidéo yoruba des années 1960, 1970 et 1980. Kelani a été le cameraman d'*Efunsetan Aniwaura* (1981), de Bankole Belo et Akinwuli Isola ; un drame historique classique centré

sur une reine maléfique à Ibadan. Les vidéos yoruba empruntent non seulement leurs thèmes à l'histoire et aux traditions, notamment dans l'idée de restaurer l'ancienne vision du monde yoruba, mais elles empruntent aussi un style qui vient du théâtre et qui repose sur la tradition orale et certains codes vestimentaires et langagiers. La popularité de ces nouvelles vidéos yoruba, excepté celles de Kelani, est limitée au public yorubaphone du Nigeria, du Bénin et de leur diaspora en Afrique de l'Ouest, en Europe et en Amérique du Nord. Le même argument vaut pour les productions haussa/fulani de Kano, également connues sous le nom de Kaniwood. Leur popularité dépend d'une niche principalement localisée au Nigeria, au Niger et dans la diaspora haussa/fulani. En revanche, les vidéos de Nollywood sont pleines d'éléments qui favorisent la projection sur l'écran des fantasmes et des angoisses du spectateur, et facilitent ainsi l'identification et le plaisir narratif. Les films de Nollywood sont des histoires bien racontées, menées par les acteurs vedettes plutôt que par la main lourdement didactique d'un réalisateur. Les premiers signes qui attachent leurs spectateurs, c'est le décor du salon, les belles voitures, les beaux habits, les effets spéciaux, la musique R&B ou d'autres musiques populaires. La langue de la plupart des films est l'anglais du Nigeria (aussi bien formel que pidgin). Au moins superficiellement, ces films essaient d'être des histoires africaines universelles, sans marqueurs visibles d'identités ethniques ni de signature d'auteur. Nollywood plonge le spectateur dans des récits menés par une main invisible, où seules importent les actions et les paroles des personnages, et la direction de leurs regards. Les films de Nollywood typiques commencent par une porte de garage qui s'ouvre. Des personnages sortent d'une voiture de luxe pour entrer dans leur belle villa et s'asseoir dans leurs salons cossus. Ces séquences d'ouverture servent à dépeindre les classes émergentes du Nigeria, avec leur conscience de classe propre. Le spectateur désire posséder ces voitures, ces villas et ces intérieurs luxueux ; il désire s'habiller avec des chemises à 200\$ alors que le gardien ne touche que 70\$ par mois pour vivre. En fait, on reconnaît les films de Nollywood par la façon dont les patrons abusent de leurs serviteurs en les insultant, en les battant ou même en refusant de les payer à la fin du mois. Sur le plan formel, il est intéressant de noter que le gardien est toujours présent à la fin du film, lorsque le maître malfaisant est humilié, arrêté par la police ou tué dans un échange de coups de feu. Certains gardiens ont, pour dialogue, de longues tirades, donnant parfois l'impression que les films sont racontés de leur point de vue. Nous sommes toujours dans le champ d'une histoire bien menée, où le mauvais est puni à la fin et le bon, récompensé. Dans un magasin de vidéos, une femme me résuma un jour les films de Nollywood en disant : « Vous savez, les films nigériens sont réels ! » Nous étions à Opera Square, à Accra, où il y a plus d'une quarantaine de magasins spécialisés dans la vente de vidéos nigérianes. Je lui avais demandé pourquoi les gens préféraient les films nigériens aux films ghanéens. Par « réels », elle voulait dire que les films de Nollywood constituaient un monde en soi : vous pouvez les regarder sans faire entrave à vos fantasmes, sans interruption dans le processus d'identification et sans frein au plaisir narratif. Pour illustrer ce point, prenons une scène d'un film de Nollywood que j'ai vu au Ghana sur Africa Magic Channel. Dans cette séquence, nous voyons un homme qui trompe sa femme avec sa secrétaire. La secrétaire arrive à la maison du patron pour faire signer quelques papiers, juste avant que l'épouse ne parte accompagner leur fils chez le médecin. À mi-chemin, la femme se rend compte qu'elle a oublié son sac à la maison et fait demi-tour. Son mari est au lit avec sa secrétaire. J'étais tellement manipulé et impressionné par le montage parallèle et le rythme soutenu du film que j'ai dû faire un effort pour changer de chaîne juste avant qu'elle n'ouvre la porte de la chambre à coucher. Ce qui constitue le plaisir narratif des

films de Nollywood, c'est le degré de probabilité de voir arriver ce à quoi on s'attend. J'insiste sur le fait qu'il faut distinguer la prévisibilité scénaristique et la manipulation idéologique et politique du réalisateur. La première est interne à l'histoire du film, alors que la seconde est externe au monde du film. Le spectateur sait que ce qui arrive aux différents personnages peut sembler improbable, mais son adhésion à l'histoire dépend aussi du contrat esthétique auquel implicitement il s'engage quand il commence à regarder le film. Il sait que le monde est complexe et que tout est possible. Si, à Nollywood, des choses incroyables se passent, on sait aussi que tout peut arriver aux gens. C'est le contrat de base sur lequel Nollywood et tous les cinémas populaires du monde s'accordent. Pour le public nigérian d'abord, pour le reste de l'Afrique et la diaspora ensuite, les films de Nollywood représentent un désir collectif inconscient. Ils reconstruisent nos fantasmes à propos de l'Autre, les peurs de nous-mêmes, et l'effondrement de l'ordre social dans lequel nous vivons. Je défends l'idée que l'attrait de Nollywood est fondé sur ces fantasmes, ce désir narratif et ces allégories, en dépit de la médiocre qualité des images, des cadrages et du son.

Finalement, nous arrivâmes à Lagos à cinq heures de l'après-midi. Le voyage d'Accra à Lagos nous avait pris deux jours, alors que six à sept heures devraient normalement suffire. Le chauffeur nous amena directement à la conférence, à la Panafrican University of Lagos, sur Victoria Island. Ma première surprise fut de m'apercevoir que cette université était une école de commerce privée. On m'avait dit que c'était le plus beau centre de conférence de la ville et que tous les équipements de projection étaient de très grande qualité. C'était excitant de voir à cette conférence sur les vidéos nigérianes, tant de monde venant aussi bien du Nigeria que d'Afrique du Sud, du Kenya ou du Ghana. J'étais également surpris d'entendre les producteurs des vidéos yoruba et de Kanywood se plaindre de voir leurs films éclipsés à cause de tout ce raffut autour de Nollywood. J'avais plutôt pensé que cette publicité pour ce label serait bénéfique pour toutes les formes de cinéma nigérian. En fait, la conférence prit la forme d'une attaque en règle de Nollywood, accusé de perpétuer les stéréotypes, d'entretenir la fascination pour la sorcellerie et la magie, de faire du prosélytisme chrétien, de manquer d'un contenu culturel qui soit authentiquement africain et d'être de mauvaise qualité technique. L'exposé qui donna le ton à la conférence fut celui du critique et scénariste célèbre, Dr Femi Osofisan. Il déplora le fait qu'avec ces vidéos, les Nigériens n'avaient plus besoin des films racistes et tarzanistes venus d'Europe et des États-Unis pour créer des stéréotypes à leurs propres dépens. Nollywood semble affirmer que tous les Africains sont des cannibales baignant dans la sorcellerie, que seul le christianisme peut sauver. Osofisan reprocha aussi aux acteurs de Nollywood de parler avec des accents anglais et américains, et de blanchir leur peau au point d'avoir l'air d'être des étrangers au Nigeria. Cette conférence fut très controversée et discutée par les réalisateurs présents. Jeta Amata, Tunde Kelani et Charles Novia trouvaient ces critiques trop sévères. S'il est vrai qu'il ne faut pas que la magie donne une vilaine image des Africains, il est également vrai qu'elle fait partie de la réalité quotidienne de la majorité d'entre eux. Pour le mettre dans la bouche de Novia : « Les gens y recourent pour réussir dans la vie ». Ces réalisateurs affirmèrent que Nollywood devrait être loué pour sa capacité à raconter des histoires africaines avec lesquelles tout le monde peut s'identifier. Les vidéos de Nollywood illustrent aussi la mobilité des Africains. Nous y voyons des femmes qui font carrière comme banquières et comme présidentes de compagnies internationales. Avant Nollywood, personne ne s'intéressait à la vie quotidienne et aux routines de tous les jours comme quelque chose digne d'être représenté au cinéma. Si les vidéos ont tellement d'histoires à raconter, c'est

que la société nigériane a connu d'incroyables changements au cours du demi-siècle écoulé depuis l'indépendance du pays. Les manières de vivre d'autrefois, comme les mariages traditionnels, la moralité à la campagne, l'ethnicité et la magie, doivent être revisités au cinéma pour voir ce qui a réellement changé. À présent, à cause de Nollywood, tout le monde prend le cinéma nigérian au sérieux. Les journaux internationaux comme le *New York Times* en parlent, ainsi que de grands festivals comme ceux de Cannes et de Berlin. L'industrie générée par les vidéos nigérianes est une des plus importantes dans le pays aujourd'hui. Il y a même des réalisateurs d'autres pays d'Afrique comme l'Afrique du Sud, le Kenya et le Ghana qui copient les réalisateurs de Nollywood. Finalement, Nollywood a créé des stars comme Geneviève Nnaji, Omotala Jalade Ekeinde, Emeka Ike et Ramsay Noah, qui sont devenues des icônes partout en Afrique et dans la diaspora.

Vers une approche narratologique des vidéos de Nollywood

26 Comme mon voyage à Lagos et ce débat entre les réalisateurs et les intellectuels nigériens le montrent, la révolution de Nollywood a de nombreux admirateurs et de nombreux détracteurs. À gauche, nous avons l'œil censeur des nationalistes culturels, ainsi que les théoriciens marxistes et féministes de la réception qui la considèrent comme trop négative pour l'image du Nigeria : trop sexiste, trop misogyne, trop servile et noyée dans l'idéologie chrétienne, la consommation, l'aliénation, le complexe d'infériorité et le primitivisme. À droite, nous avons les anthropologues culturels, les africanistes et les médias qui considèrent Nollywood comme une nouvelle source de revenus dans un système économique anarchique et économiquement corrompu et comme une nouvelle source de savoir concernant les cultures locales de l'Afrique contemporaine, et, enfin, comme un espace exotique où des cultures populaires africaines persistantes s'approprient et cannibalisent la technologie moderne. Dans une perspective filmologique, certains théoriciens ont fait des percées significatives dans l'histoire de Nollywood, dans la comparaison entre Nollywood et le cinéma africain francophone, dans les études de genre et la politique de la répétition dans ces vidéos³. Notre contribution à l'étude de ce genre cinématographique adopte une ligne plus narratologique. En d'autres termes, j'explore les fonctions narratives, les motifs, les répétitions, les points de vues, les rythmes qui surdéterminent la structure obsessionnelle qui constitue le noyau de chaque vidéo. En surface et du côté populaire des choses, nous avons tous les genres de vidéos à Nollywood : des drames violents de la politique et du sexe aux histoires d'amour, du genre « occulte et oracles » (la version nigériane du film d'horreur) aux films de révélation chrétienne. Pour un féminisme combiné avec le mélodrame, on peut voir *The Price of Love*, dans lequel une mère et une fille s'unissent après la mort du patriarche pour réclamer leur part d'héritage, qui va traditionnellement aux frères et aux fils. Mes genres favoris comprennent les mélodrames ayant pour thème la polygamie, avec, presque toujours, la première femme originaire du village et la seconde de la ville ; la jalousie entre sœurs et amies, le mariage réussi, le fardeau de la stérilité féminine, les belles-mères et les belles-sœurs. Il y a aussi les remakes des films d'action américains comme *The Fugitive*, *Scarface*, *Thelma and Louise* et *Fatal Attraction*. Le plus célèbre de ces remakes est Sharon Stone in *Abuja (Basic Instinct)* et *Jackie Philips*, à propos d'une citadine manipulatrice qui trompe et vole les millionnaires. Chaque fois, Jackie Philips échappe à la loi, en incarnant des

identités différentes. Finalement, il y a la version masculine du remake, avec Saint Michael (*Shadow of Doubt*, avec Joseph Cotton), avec Emeka Ike. C'est l'histoire d'un homme qui apparaît comme un ange à Lagos, mais qui a un passé criminel au village ; *Valentino*, avec Ramsey Noah, un *play boy* qui énerve tout le monde en séduisant la sœur de son meilleur ami. Il y a plusieurs éléments récurrents dans ces vidéos, y compris ceux déjà mentionnés du gardien et du salon somptueux. D'autres personnages sont constitutifs du récit nollywoodien comme la campagnarde naïve, le maquereau américanisé, le citadin rusé, des hommes et des femmes furieux qui se frappent la poitrine, des portiers vitupérant contre leur patron, des gens qui font des serments, des sorciers, des prêtres, et les politiciens ou les chefs corrompus. Pour les plans de transition, les caméras des films vidéos de Nollywood panotent toujours longuement sur des paysages, des arbres, le ciel, des ponts ou des voitures qui passent. On m'a dit qu'à Lagos, les équipes de production ont trop peur de filmer à l'extérieur, à cause de la guerre des gangs. Un trait typique : les sons et les effets spéciaux sont copiés sans vergogne des films et de la musique populaire américains.

- 27 Sur le plan général, du point de vue politique, on peut dire que les films de Nollywood portent sur la représentation de nouvelles structures sociales qui entrent en conflit avec les survivances des us et coutumes anciens ; sur l'effondrement de l'économie et des conditions de vie de la classe moyenne ; sur le récit des fantasmes personnels et collectifs et la dimension politique de la vie de tous les jours au Nigeria. Les films de Nollywood nous proposent des images et un langage pour représenter cette nouvelle « communauté imaginée » avec les mêmes frustrations et les mêmes aspirations. Considérant que le Nigeria est le pays le plus peuplé d'Afrique de l'Ouest avec le plus grand nombre de défavorisés parmi les classes inférieures, il n'est pas étonnant que les vidéos de Nollywood se répandent comme un feu de brousse et franchissent les frontières des pays qui ont non seulement un folklore et une culture populaires similaires, mais aussi les mêmes dirigeants incompetents. On peut donc voir Nollywood comme réservoir d'un nouvel imaginaire social en Afrique, un nouveau pourvoyeur d'*habitus* – linguistiques, corporels, vestimentaires – et un miroir de nos fuites dans l'imaginaire par rapport aux problèmes sociaux et économiques. Il y a un dicton de Nollywood qui dit que le visage est le miroir de l'esprit (voir le film *Top Secret*) ; pour paraphraser la formule, je dirais que l'écran des vidéos nollywoodiennes est devenu le miroir de l'Afrique. Jadis, le jeune cinéma national sénégalais a pu naître grâce à l'esthétique de la négritude et un retour au local et au traditionnel. Les réalisateurs panafricains, par ailleurs, se sont reposés sur la modernité et une tradition éclairée pour façonner l'image des nouvelles nations. Par rapport à ces deux courants, la signification de Nollywood réside dans les histoires qu'il raconte au-delà des théories et des abstractions, à propos des délocalisations des gens, des relations sociales, de l'économie et des identités culturelles. C'est comme si la théorie de l'identification de Senghor et son opposition entre le masque et le visage étaient faits pour Nollywood. Ce type de réalisations raconte de manière unique des histoires africaines qui montrent l'univers des personnages en relation avec leur environnement et le monde sous-terrain des ancêtres. Nous comprenons mieux la théorie senghorienne du visage et du masque grâce à ce cinéma parce que la plupart des personnages croient que leurs vies sont guidées par une entité spirituelle ou une énergie invisible (*juju* [magie], chrétienté, islam, hypnose) qui leur ôte leur force vitale ou leur donne des pouvoirs thaumaturgiques. En fait, avec Nollywood et la croyance profonde des personnages en la spiritualité et les liens profonds avec les ancêtres, nous pouvons mieux nous référer à la

notion d'identification chez Senghor, non pas comme un procédé qui commence avec les Lumières, mais avec le sentiment et la perception sensorielle que l'Autre contient quelque chose de ton propre visage/masque. Dire que les vidéos de Nollywood, mieux que les autres films africains, racontent des histoires dans lesquelles les Africains se reconnaissent eux-mêmes et reconnaissent leur vie de tous les jours, y compris leurs connexions spirituelles avec leurs ancêtres, leurs instances totémiques, ou d'autres divinités, c'est reconnaître la raison de leur popularité en dépit de leur faible qualité technique. C'est aussi une mesure de la capacité de ces histoires vidéos à représenter quelque chose de profond de la psychologie du spectateur ; quelque chose qu'on ne peut balayer en dénonçant la prolifération de la magie et de la chrétienté dans ces films. J'émet l'hypothèse que la structure profonde de chaque histoire nollywoodienne concerne la mobilité physique et psychologique face à la dislocation actuelle et à l'afropessimisme qui sévit au Nigeria et dans le reste du continent. Fredric Jameson, dans son essai fameux sur *Dog Day Afternoon*, développe l'idée que l'audience de ce film « pressent l'adéquation à sa propre vie quotidienne de la reconstitution d'un crime urbain autrement bien prévisible⁴. De même, nous pourrions soutenir que les vidéos nigérianes concernent des paradoxes existentiels, avec des individus qui paient pour leurs crimes ou reçoivent un excès de force vitale de la part des ancêtres ou de Dieu. Si on considère les vidéos nigérianes comme des histoires de mobilité, nous commençons à comprendre que la magie et la chrétienté ne sont que des façades et des procédés narratifs pour bouger d'un point A vers un point B. Mais à un niveau plus profond, le plus important dans ces vidéos, c'est que l'individu désire quitter sa situation actuelle pour une autre. J'ai déjà fait allusion à cette question de mobilité auparavant dans le cas du gardien qui ouvre le portail à la femme ou l'homme riche au volant d'une Mercedes ou d'une BMW, habillés dans des vêtements occidentaux ou dans le traditionnel Agbada⁵. Avec de telles scènes, nous absorbons des fantasmes d'évasion, tout en lisant à travers le gardien une critique de l'aliénation du Maître par rapport à ses racines. Les voitures, les vêtements coûteux, les villas et, par extension, la ville (Laos, Abuja, Londres, New York) émergent comme des personnages centraux de ces vidéos. Ce que spatialement la vidéo met en œuvre, c'est une allégorie de la ville et du pays, de la tradition et de la modernité. Les individus perdent leur âme dans le chaos de la ville, et retournent à la campagne pour se purifier, restaurer l'ordre établi par les ancêtres et ils découvrent le véritable amour. Il ne s'agit pas de dire que les films de Nollywood sont conservateurs ni qu'ils tracent une frontière manichéenne entre tradition et modernité. L'astuce de Nollywood c'est plutôt de s'approprier la modernité tout en la cannibalisant, alors même qu'elle la blâme pour sa destruction des traditions africaines. Les personnages nollywoodiens s'éloignent aussi de la stagnation des traditions, qu'ils critiquent parce que corrompues et injustes envers les femmes et les individus dont les vies sont sacrifiées pour le bien des chefs. J'ai déjà souligné que Nollywood emprunte à la culture et au cinéma populaire américain des sons, des effets spéciaux, des manières de jouer la comédie, etc. Au Nigeria et dans le reste de l'Afrique, les spectateurs se reconnaissent dans ces styles narratifs, même s'ils s'identifient aussi avec le schéma du retour au pays pour se purifier des péchés de la ville. En d'autres termes, Nollywood sait que les spectateurs veulent ces villas, ces voitures et ces beaux vêtements, tout en les voyant comme la source du mal et de la corruption. La mobilité psychologique, ou la culpabilité du succès, est peut-être l'élément le plus régulier des vidéos de Nollywood. C'est le noyau de la plupart des films du genre « occulte », du genre « ville-campagne » et des récits de conversions chrétiennes. *Living in Bondage* (1992) de Kenneth Nnebue est considéré comme le film paradigmatique qui

combine tous ces genres. Dès la première scène du film, avec Francis Okechukwu Agu incarnant Ichie Million, on présente au spectateur le premier antihéros africain du cinéma. Du personnage d'Ichie avec son attitude d'auto-commisération au « rebelle sans cause », habillé en jeans, émerge comme une nouvelle catégorie sociale de résistance aux inégalités de classes, à la corruption, au népotisme et aux injustices au Nigeria. Nous voyons Ichie tourner en rond dans son petit appartement, en se plaignant qu'il n'arrive pas à garder un boulot, qu'il est pauvre et qu'il n'a pas de voiture, contrairement à ses anciens camarades de classe qui sont tous devenus millionnaires. Un choix se présente à Ichie : rester avec sa femme traditionnelle et *born again* ou rejoindre un culte de millionnaires qui sacrifient des êtres humains pour assurer leur succès. Passons sur la métaphore de l'argent provenant du sang et de la chair d'autrui ; ce que l'on voit dans ce film pionnier, c'est la naissance de trois genres importants nés de la quête pour la mobilité physique et psychologique en Afrique. D'abord, il y a le thème ville-campagne, une allégorie du conflit de classes en Afrique, qui est à l'origine de toutes sortes de violences, trahisons, usurpations d'identité et corruptions. Dans des vidéos comme *The Revenge of the Gods*, un orphelin est faussement accusé, banni et exilé en ville. Il revient pour retrouver sa véritable identité quand sa belle-mère est reconnue coupable du crime. La ville, dans ce cas, représente le chemin vers le christianisme, la vraie religion et les Lumières. Il y a plusieurs films de cette catégorie qui rappellent aux spectateurs le fameux roman *Things Fall Apart*, de Chinua Achebe. D'abord, nous avons des personnages d'Achebe comme Noye, qui sont attirés par les chants et les cloches des chrétiens pour échapper aux brutalités et à la corruption des traditions tribales. Il y a d'autres personnages comme Ikemefuna qui meurent et reviennent, ou qui vont en ville ou reviennent pour hanter ceux qui ont détruit leur vie. Nous pourrions même parler d'un genre Ikemefuna dans les vidéos de Nollywood, où le spectateur assiste au retour des morts vivants dans l'intention de punir les crimes, les sacrilèges et les abominations du village⁶. Dans d'autres films, les hommes migrent en ville avec leur femme traditionnelle, s'enrichissent et épousent une deuxième femme. Alors commence leur infortune qui ne s'arrête qu'au moment de leur retour à leur première femme, à leur mère ou à leur village. Le démon de la ville, en ce sens, est symbolisé par la corruption, le pouvoir, la cupidité, aussi bien que la violation d'un serment (comme le mariage) par le héros, ou par l'appartenance à une organisation secrète et criminelle (*Fools in Love, Emergency Wedding, The Experts, The One I Love, The Verdict, Impatience*). Le thème de la conversion chrétienne domine les films nollywoodiens car il se mélange à tous les genres : les mélodrames, les histoires ville-campagne et les histoires occultes. C'est une solution de facilité pour traiter le problème de la mobilité dans les sociétés africaines actuelles et c'est une solution en général pour des personnages qui sont dans des situations impossibles, comme les maladies mortelles, la prostitution, la dépendance de la drogue ou l'alcoolisme. Je dirais que les Nigériens, et par extension, tous les Africains s'identifient à Nollywood parce que c'est le seul cinéma qui ne concerne pas ce pour quoi il prêche, à savoir la conversion au christianisme. Dans un film comme *Domi Tilla*, le personnage principal, une prostituée, essaie de changer de vie en allant à l'église et en cherchant du travail. Elle rencontre un politicien puissant, qui est déjà marié. La première femme essaie de s'en débarrasser en mettant du poison dans son verre, mais c'est finalement le mari qui le boit. L'ancienne prostituée va en prison pour un crime qu'elle n'a pas commis. Seul Dieu et un avocat pour les droits des femmes pourront la sauver. Il faut aussi noter qu'avec le genre « Occulte », s'exprime le désir de détruire les autels traditionnels africains et de les remplacer par des églises *Born again*⁷.

- 28 Pour le moment, Nollywood attribue toute la dislocation de la société nigériane aux politiciens et aux millionnaires qui appartiennent à des sociétés secrètes et à la mafia. Les réalisateurs proposent le christianisme comme une solution à la stagnation sociale et la corruption. La critique des biens mal acquis et de la violence brutale vue dans *Living in Bondage* a influencé des films d'action politique comme *The Mayors*, *Abuja Boys*, *Power Play*, *Royal Battle*, *Big Boys Club*, *Power Brokers*, *National Cake*, *419 : the Game of the Underworld*, etc). Tous ces films combinent les thèmes ville-campagne et magie-christianisme, mais aussi constituent un genre de film politique unique dans le cinéma africain, en critiquant les chefs, les responsables d'exactions foncières et les politiciens véreux. Si la classe moyenne devenait une majorité au Nigeria et dans le reste de l'Afrique, Nollywood serait obligé de revoir ses récits-types et ses imaginaires ou cesser d'être.
- 29 Revenons à l'essai de Frederic Jameson sur *Dog Day Afternoon*. Il fait le constat curieux « que ce qui est bon à propos de ce film est ce qui est mauvais, et que ce qui est mauvais est, au contraire, bénéfique sous bien des aspects »⁸. Si je pouvais compléter ce jugement, je dirais que ce qui est bon dans Nollywood, c'est ce qui est mauvais et, qu'inversement, c'est ce qui est mauvais qui rend possible l'émergence d'un cinéma africain authentique et vivant. On dit que Nollywood n'est rien d'autre qu'un dérivé des *soap operas* et qu'il abuse des mélodrames, avec de longues scènes de pleurs et les hurlements des acteurs. Une autre critique porte sur la mauvaise qualité évidente : déséquilibre des couleurs, son inaudible, degré zéro du récit, tournage expéditif, montage rudimentaire. Nollywood se caractériserait par une absence de réflexivité et un manque d'efforts pour permettre au spectateur de se distancier de la réalité du monde décrit par le film. En résumé, Nollywood ne serait pas moderne dans son approche du récit. J'ai répondu plus haut à certaines de ces critiques en avançant l'argument que ce qui importe le plus pour les spectateurs, c'est que ces vidéos représentent le désir collectif des Nigériens, leurs histoires de tous les jours, leurs fantaisies, leurs fantasmes et leurs angoisses. Seuls les spectateurs nigériens qui consomment ces vidéos peuvent influencer les producteurs pour améliorer leur qualité. En fait, le problème de la qualité du son et de l'image semble résolu dans les productions récentes (voir, entre autres, les films de Charles Novia, Tunde Kelani, Zeta Amata). Mais il y a un enjeu plus profond pour les réalisateurs africains, qui, d'ailleurs les divise : faut-il s'en tenir à la pellicule ou à des caméras numériques ? De nombreux réalisateurs en dehors de Nollywood utilisent la caméra vidéo comme si c'était une caméra 16 ou 35 mm. Or, Nollywood a trouvé une nouvelle façon d'utiliser la caméra vidéo. Kenneth Nnebue et ses épigones tirèrent parti de sa légèreté, de la vitesse d'exposition, de la relative facilité d'enregistrer le son direct et de la longueur des bandes vidéos pour la mettre au service du vieil art africain de raconter des histoires. Pour ce faire, ils contournèrent certaines règles développées en Europe quant à la position de la caméra, la saute d'axe, la continuité narrative, l'équilibrage de la lumière. De nombreux cinéastes de Nollywood n'ont pas appris ces règles en classe, mais comme une exigence propre de l'histoire elle-même. Ils l'ont fait d'une manière différente de celle des cinéastes francophones et sud-africains. Dans les récits de Nollywood, la caméra numérique devient un instrument pour raconter une histoire, tout comme la guitare électrique et le piano sont devenus des instruments pour jouer de la musique africaine.
- 30 Comme un riff de guitare dans un morceau de Fela, les effets vidéos sont toujours assumés dans les histoires de Nollywood. Les réalisateurs francophones, en revanche, cachent la présence de la caméra numérique, car leur but est d'approcher au plus près la qualité de la pellicule. Les histoires

nollywoodiennes regorgent de biens de consommation. La vidéo elle-même en est un, au contraire des caméras 16 et 35mm qui sont fétichisées comme des œuvres d'art.

Du fait de la crise économique, un des objectifs principaux de Nollywood est de rendre accessibles, dans les vidéos, les objets de consommation tant désirés par les spectateurs. Nollywood permet aux Nigériens d'entrer dans la société de consommation capitaliste et d'estomper le contraste entre l'Occident et l'Afrique. La révolution numérique, qui rend tout accessible partout et tout le temps, a été qualifiée par certains de mauvaise imitation de la consommation à l'occidentale et d'aliénation par rapport aux valeurs authentiques de l'Afrique. Mais, en tant que consommateur friand de vidéos nollywoodiennes, je les considère plutôt comme subversives. Elles créent une brèche dans le monopole exercé par la société de consommation occidentale, en volant à Hollywood le « star system », les styles vestimentaires, la musique, en remodelant les genres cinématographiques occidentaux et en s'appropriant la caméra ultralégère au profit de l'art de conter africain. En un sens, Nollywood est une copie de copie devenue originale par la façon dont les spectateurs s'en emparent. Une chose est africaine quand elle appartient à l'Afrique ; Nollywood est africain et nous ne pouvons rien y changer sans changer les spectateurs. Nollywood a le mérite de nous avoir révélé où se situent les désirs d'une large population africaine. Nous pouvons nous mettre au travail et essayer de comprendre en quoi consistent ces désirs et ce que l'on peut en faire cinématographiquement.



Je me rappelle mon retour à l'hôtel Protea d'Ikeja, à Lagos, après la conférence à Victoria Island. Il était vingt-trois heures et le trafic était pire qu'à l'heure de pointe entre Manhattan et l'aéroport de JFK. J'étais assis à l'arrière de la camionnette de Pierre Barrot, le directeur du Centre culturel français au Nigeria. Nous allions déposer nos bagages à l'hôtel et rejoindre Jahman Anikulapo dans une boîte de nuit pour écouter de la musique « live ». Selon Barrot, Jahman était vraiment la personne à rencontrer pour mieux connaître la scène culturelle de Lagos. Il connaissait les écrivains, les musiciens, les réalisateurs et il pouvait nous présenter à toutes les stars de Nollywood que nous avions envie de voir. Jahman était aussi un journaliste respecté et le rédacteur en chef d'un des principaux journaux du pays. Nous discutons avec animation de Geneviève Nnaji, qui avait été boycottée à Nollywood. La mafia des distributeurs avait décidé de refuser tout nouveau film dont elle serait la vedette. Ils étaient les opérateurs commerciaux les plus puissants de Nollywood et aucune star ne pouvait survivre sans leur appui. J'essayais de comprendre comment un lobby de trois ou quatre distributeurs pouvait détruire la carrière d'une vedette comme Geneviève, lorsque notre véhicule s'arrêta et que des vendeurs nous entourèrent comme si nous étions en plein marché. Les colporteurs brandissaient à travers nos fenêtres des bouteilles d'eau, des cartes de Lagos, des bananes, des oranges, des chemises, des shorts, des lunettes de soleil, des serviettes, des adaptateurs d'électricité, des rallonges électriques, des journaux et... des vidéos de Nollywood. Certains d'entre eux nous dépassaient pour attraper les voitures situées devant nous, puis refluèrent vers le début du pont, jusqu'à ce que je les perde de vue, à travers la lunette arrière de la voiture. Très loin, sous le pont, je pouvais voir d'autres « bouchons » de voitures avec ces marchés spontanés qui s'y agglutinaient. Du côté droit de la lagune, il y avait de grands immeubles avec des enseignes lumineuses pour des marques d'ordinateurs, des banques, des compagnies aériennes et différentes sortes de boissons. Cette partie de Lagos me rappelait le retour vers Manhattan lorsque l'on vient de Long Island ou encore le bateau vers Hong Kong lorsque l'on vient de Kunlun. De l'autre côté, il y avait des bidonvilles sur pilotis que l'on devinait grâce aux lumières du

côté riche et aux phares de voitures qui passaient sur les ponts. Il était deux heures du matin quand nous parvînmes à rejoindre Jahman au « Motherland » sur Opebi Road, à Ikeja pour voir le spectacle de Lagbaja, la nouvelle révélation de l'afrobeat. L'endroit était si plein qu'il était impossible de s'asseoir. Après avoir écouté deux ou trois chansons de Sakara⁹ qui me rappelaient Fela, Jahman nous conduisit dans une pièce privée du club pour rencontrer Zeb Ejiro, un des réalisateurs en vue de Nollywood. Nous pouvions enfin nous détendre devant de grandes bouteilles de Flag¹⁰. Zeb Ejiro était un grand bonhomme jovial d'une soixantaine d'années, avec des yeux rouges et un regard perçant. Je lui demandai s'il était vrai qu'on avait boycotté Geneviève. Il rit un moment, puis il dit : « Je connais Jennie. J'ai travaillé avec elle dans plusieurs films et c'est une excellente actrice. Le problème avec elle, c'est qu'elle veut tout faire. Elle veut chanter, être mannequin et, en plus, être comédienne. Elle est devenue trop chère et trop imbue d'elle-même ; c'est pour cela qu'ils l'ont boycottée : pour lui monter qui était vraiment le patron ici ».

Je demandai à Zeb combien de films une vedette comme elle pouvait faire par an. Il me dit qu'avant d'être interdite, elle signait cinq à six contrats de film par mois. « Fais le calcul ! », me dit-il en riant. « Pourrait-elle revenir un jour ? », demandai-je avec espoir. « Bien sûr, mais elle doit aller voir les patrons, leur demander pardon et se montrer plus humble », dit-il, en me regardant avec un sourire complice. Après avoir traîné deux jours avec Jahman à Lagos, il était temps de rentrer à Accra. Nous avons déambulé à travers la ville avec lui, visité les musées, des centres commerciaux avec des cinémas multiplex, des librairies, des cafés, et un magasin où nous pouvions acheter des disques vidéo rares, « remastérisés » et garantis. Jahman nous avait aussi amenés chez des artistes du collectif Cora, qui organise des expositions, des festivals littéraires et des conférences à Lagos. Avant de faire ce voyage, je ne m'imaginais pas que Lagos pouvait être une ville aussi hospitalière et aussi agréable. Pierre Barrot, de l'ambassade française qui avait coproduit la conférence sur Nollywood à l'Université panafricaine de Lagos, mit son véhicule et son chauffeur à notre disposition pour aller jusqu'à Cotonou, au Bénin, pour y récupérer notre voiture. Le chauffeur nous apprit que sortir de Lagos pour rejoindre la route du Bénin n'était guère facile, à cause du marché haoussa qu'il fallait traverser et des minibus qui s'arrêtaient n'importe comment pour prendre des passagers. La circulation était dense quel que soit le moment de la journée. Il y avait aussi les camions-citernes qui s'approvisionnaient en carburant au Ghana, au Burkina Faso et au Mali. Parfois, plus de mille camions se suivent à la queue leu leu. « Vous vous imaginez un tel nombre de camions sur une route à deux voies, avec du trafic dans les deux sens ? », nous demanda le chauffeur en jetant un regard malicieux dans le rétroviseur. J'étais déjà suffisamment préoccupé par la foule des gens qui se livraient à toute une série d'improvisations, allant d'une traversée téméraire à l'organisation d'un marché spontané autour des voitures bloquées sur cette route dépourvue de feux de signalisation. L'histoire des camions-citernes me rendit nerveux, mais le chauffeur, qui semblait lire dans mes pensées, ajouta : « J'ai assisté à des collisions entre deux camions. Ils se sont renversés et ont pris feu, enflammant la route sur plusieurs kilomètres. Heureusement pour moi, j'étais loin derrière, sinon je serais mort. Dieu merci, j'ai survécu. Comme je le dis : tout est dans les mains de Dieu ! C'est grâce à Dieu que je suis avec vous aujourd'hui ».

Nous mîmes trois heures et demie pour sortir de Lagos. À notre gauche, il y avait une foule de gens à perte de vue. Il s'agissait d'un office à ciel ouvert de la Liberty Gospel Church. C'était la plus grande Église du Nigeria. Parfois, quand un grand prédicateur américain était en visite, plus d'un million de personnes se rassemblaient. Selon le chauffeur, avant qu'ils ne trouvent cet emplacement, l'Église avait l'habitude de louer des

stades de football pour ses offices, mais les stades devinrent rapidement trop petits. Je demandai au chauffeur de rouler lentement pour que je puisse regarder, car je pensais toujours aux camions de carburants en feu, comme dans un film de Nollywood. Par ailleurs, il parlait en conduisant et je ne voulais pas que nous ayons un accident : « Mon ami, roule lentement, nous ne sommes pas pressés ! » L'image de la foule des adeptes de l'Église me fit également penser à Nollywood. Il était clair que les deux religions monothéistes, le christianisme et l'islam, l'avaient emporté sur la sphère publique en Afrique. Les cultures africaines, qu'elles soient traditionnelles ou modernes, religieuses, ou séculaires, survivaient, mais reléguées à l'arrière-plan, comme des espèces en danger. Il en allait de même pour la littérature et le cinéma. Les deux religions avaient imprégné non seulement la façon dont les gens se présentaient en public, mais aussi la façon dont ils pensaient la politique et la culture. L'*habitus* religieux déterminait jusqu'au succès dans les domaines de l'emploi, des relations sociales et de l'éducation. À présent, les deux religions monothéistes ne pouvaient que se battre entre elles pour le contrôle des corps et des esprits des Africains. Elles avaient détruit les derniers autels des religions indigènes, corrompu la politique et l'éducation et relégué la culture populaire à l'arrière-plan. Les producteurs de Nollywood et quelques musiciens populaires étaient les premiers à avoir compris ce malaise dans la culture populaire en Afrique. Ils avaient décidé d'infiltrer ces deux religions en faisant mine d'accepter leur posture hégémonique pour reconquérir le public. Les gens qui comprennent le phénomène de Nollywood savent que c'est seulement en utilisant la religion que l'on peut gagner de l'audience, même si les contenus et les formes des vidéos sont, en réalité, largement sacrilèges. Jahman et Zeb nous avaient expliqué la raison pour laquelle Kenneth Nnebue avait désavoué son film pionnier *Living in Bondage* et s'était détourné de Nollywood : il était devenu *Born Again* ! Une autre leçon que j'aurais aimé que les cinéastes africains comprennent à l'occasion de tout ce remous fait autour de l'interdiction professionnelle de Geneviève Nnaji, c'est combien les vedettes et les distributeurs sont d'une importance cruciale pour tout cinéma populaire. Tout le mérite des artisans de Nollywood est d'avoir compris que les vedettes et les distributeurs sont aussi importants, voire plus importants que les auteurs. J'ai depuis lors visité Lagos à plusieurs reprises, passant, chaque fois, quelque temps avec Jahman. Peut-être faut-il un homme extraordinaire comme lui pour faire exploser les stéréotypes à propos de Lagos et du Nigeria, et pour commencer à apprécier la ville comme j'ai eu la chance de le faire. Sans doute Jahman le savait-il et avait-il assumé de bonne grâce ce rôle citoyen.

Traduit de l'anglais par Jean-Paul Colleyn

NOTES

1. Monnaie ghanéenne.
2. Economic Community Of West African States. Regroupement de quinze pays.
3. Pour plus de développement, le lecteur pourra se reporter au numéro spécial de *Film International*, 2007, 28 : *Welcome to Nollywood : Africa Visualized*.

4. In Bill Nichols, ed., *Movies and Methods. An Anthology*, Berkeley, University of California Press, 1985 : 723.
 5. Longue chemise masculine, aux manches larges, souvent brodée.
 6. Voir les variations sur le thème dans *Egg of Life*, *The Revenge of the Gods*, *Blood of the Orphan*, *Eziza*, etc.
 7. Pour des récits de conversion typiques, voir *Sister Mary Accused*.
 8. In Bill Nichols ed., *Movies and Methods...*, *op. cit.* : 722.
 9. Musique populaire fondée sur des traditions musicales yoruba.
 10. Marque de bière très populaire.
-

RÉSUMÉS

Résumé

Cet article s'intéresse au thème de la mobilité, véritable leitmotiv dans le récit des vidéos nollywoodiennes. Ce genre de narration vidéographique, connu au Niger sous le nom de Nollywood, est devenu la source d'un nouvel imaginaire social chez les Africains désireux d'adopter le mode de vie ostentatoire des classes moyennes (belles voitures, belles villas, belles femmes). Les récits de Nollywood véhiculent, en outre, les oppositions entre tradition et modernité, monde rural et monde urbain, religion et aliénation.

Abstract

The article deals with the motifs of mobility as narratological functions in the insurgent video phenomenon called Nollywood. It argues that the stories in the Nigerian videos constitute a new social imaginary for Africans aspiring to change their material conditions and join the middle classes of affluent consumers of nice cars, villas and wives. The conflicts in these video narratives are therefore based on the opposition of tradition and modernity, the country and the city, religion and alienation.

INDEX

Mots-clés : Nigeria, films vidéo, Nollywood, cinéma populaire, culture populaire, cinéma africain

Keywords : Nigeria, Video Films, Nollywood, Popular Fiction, Popular Culture, African Cinema

AUTEUR

MANTHIA DIAWARA

New York University, Comparative Literature, African Studies manthia.diawara@nyu.edu