

---

Larkin, Brian. – *Signal and Noise*

Odile Goerg

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/14250>  
ISSN : 1777-5353

**Éditeur**

Éditions de l'EHESS

**Édition imprimée**

Date de publication : 30 mars 2011  
Pagination : 263-266  
ISBN : 978-2-7132-2297-9  
ISSN : 0008-0055

**Référence électronique**

Odile Goerg, « Larkin, Brian. – *Signal and Noise* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 201 | 2011, mis en ligne le 26 avril 2011, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/14250>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2019.

© Cahiers d'Études africaines

---

# Larkin, Brian. – *Signal and Noise*

Odile Goerg

---

## RÉFÉRENCE

LARKIN, Brian. – *Signal and Noise. Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*. Durham-London, Duke University Press, 2008, 313 p., bibl., index.

- 1 L'histoire de la diffusion du cinéma et des pratiques sociales qui s'y développent, celle des médias en général, est habituellement appréhendée à partir de ses lieux d'invention (Europe, États-Unis) ou déclinée selon des productions filmiques nationales. Dans cet ouvrage, Brian Larkin, anthropologue, propose une approche novatrice à la fois conceptuellement et méthodologiquement. Il souhaite formuler une théorie des médias qui ne serait pas occidentalocentrée mais qui émanerait du Nigeria, non pour mettre en avant un différentialisme d'essence mais pour insister sur des éléments qui, ailleurs, sont présents mais marginaux : le lien serré entre infrastructures et médias, le rôle des défaillances des réseaux (pannes, discontinuités), la nature hétérogène des flux culturels, la compétition entre divers systèmes de discours (religieux, colonial, nationaliste).
- 2 B. Larkin propose notamment d'envisager le cinéma, non uniquement comme une marchandise, régie par des règles de production, de vente et de consommation mais dans le rapport au politique. Par ailleurs, il ambitionne de partir du point de vue des Africains en analysant la façon dont le cinéma a pénétré dans leur univers et les films qu'ils privilégient.
- 3 Ce faisant, B. Larkin se situe dans une historiographie encore embryonnaire, car les études approfondissant l'impact du cinéma dans les pays africains sont encore rares, contrairement à celles traitant de la production cinématographique. L'auteur se situe dans ce renouvellement de perspective, tout en s'appuyant sur une vaste bibliographie, allant des apports de l'École de Francfort (Walter Benjamin, Siegfried Kracauer) aux auteurs les plus contemporains dans le domaine des médias ou des études urbaines. Ainsi, son travail se situe explicitement dans la lignée de certains anthropologues de la ville, tels

Filip de Boeck, Abdou Maliq Simone ou Achille Mbembe et Sarah Nuttal<sup>1</sup>, qui insistent sur le côté mouvant, transitoire, incertain, instable, voire occulte<sup>2</sup>, de la vie urbaine.

- 4 B. Larkin emprunte ainsi de nombreux chemins de traverse qui débouchent sur des analyses comparatistes éclairantes (Birgit Meyer sur le Ghana voisin, Debra Spitulnik sur la Zambie mais aussi des travaux sur l'Inde). Selon les chapitres, il a recours par ailleurs à des matériaux divers : s'il exploite au début les archives et les rapports écrits sous la colonisation, notamment les analyses de William Sellers, président du Colonial Film Unit (CFU), déjà bien exploitées par James Burns<sup>3</sup> ou Rosaleen Smyth, il tire ensuite l'essentiel de ses informations d'enquêtes orales, de récits de vie ainsi que des films et des affiches ou, bien marginalement, de la presse. Les anecdotes donnent à l'ouvrage un aspect très vivant. C'est ainsi qu'il nous emmène dans les années 1990, sur une mobylette, assister à une séance de cinéma en plein air à Kano, au *Marhaba*, plein à craquer malgré ses 2 000 places.
- 5 Après une analyse du rapport entre technologie, modernité, colonisation et média (ch. 1), il étudie l'implantation de la radio, qui occupe d'abord l'espace public (ch. 2) puis celle du cinémobile (*majigi*) (ch. 3) et des lieux de projection fixe de cinéma (ch. 4). Il met en évidence l'utilisation par les autorités coloniales de techniques nouvelles, aussi bien le chemin de fer, l'électricité que le cinéma, pour magnifier leur pouvoir mais également pour modeler le « sujet colonial » et changer les sociétés, contradiction inhérente à l'administration indirecte. Il voit ainsi dans la politique étatique de diffusion de films documentaires, de propagande ou de fiction, via des camionnettes équipées (*vans*) qui sillonnent le pays, le mode de rencontre entre le cinéma et les populations, essentiellement hausa, du nord du Nigeria. Cette expérience, cautionnée par les autorités locales, à commencer par l'émir de Kano, aurait durablement marqué les spectateurs et créé des attentes en termes de pédagogie (caractérisée par des oppositions simples entre tradition et modernité, bien et mal) et de mixité sociale. À ceci s'opposerait un vécu marqué par le sceau de l'infamie, celui du cinéma commercial (*sinima*), assimilé aux migrants masculins et chrétiens du Sud, rejeté en dehors de la vieille ville de Kano, synonyme d'endroit de débauche car il est associé à l'alcool, au tabac, aux voyous (*yan daba*) et à la prostitution. Objet de vifs débats, le *sinima* est condamné par les théologiens musulmans qui visent non pas tant les films que les lieux eux-mêmes. Cependant, malgré ces représentations négatives, B. Larkin note un fort et immédiat engouement pour les projections, fréquentées essentiellement par de jeunes hommes.
- 6 Les chapitres suivants changent de registre. Le chapitre 5 envisage l'impact concret et immatériel de l'expérience cinématographique, en relation avec les formes de l'urbanisme : « Going to the cinema in Kano is a visceral event, often charged with feelings of danger, illicitness, eroticism, and excitement » (p. 151). Est ensuite abordée l'industrie cinématographique : depuis les années 1990, le Nigeria se caractérise en effet par l'importance de la production de vidéos (plus de 500 par an) tout d'abord dans le Sud (Nollywood) puis dans le Nord. Ceci donne lieu à une analyse filmique bien contextualisée, opposant les films produits dans les cultures yoruba (en anglais) et hausa (ch. 6). Cherchant à répondre aux incertitudes du présent, les cinéastes optent pour des voies différentes : les Yoruba emploient le ressort de la magie et de la sorcellerie (dénoncées par la génération de l'indépendance et donc longtemps absentes des discours officiels), sur fond de pentecôtisme, pour dénoncer la corruption financière, sexuelle ou spirituelle. Les Hausa, très marqués par les films indiens, utilisent le biais des histoires d'amour pour aborder les tensions du présent. Ces vidéos tournent le dos aux deux objectifs des

cinéastes des indépendances : promouvoir la culture africaine et participer à la conscientisation des citoyens. Finalement, le chapitre 7 traite de la production et diffusion illégales aussi bien de films étrangers que nigériens, dans le cadre de l'économie informelle ; il en analyse aussi l'impact sur la réception par les spectateurs, habitués à des images déformées ou interrompues et à des sons distordus tandis que le piratage permet une diffusion quasi simultanée des films les plus récents, contrairement au fort décalage qui prévalait auparavant.

- 7 B. Larkin nous livre donc des analyses passionnantes, illustrées par des événements concrets. Pourtant, alors que chaque chapitre aborde un thème précis, souvent convaincant, les thématiques semblent parfois déconnectées entre elles<sup>4</sup>. Ainsi le fil conducteur de l'État, si présent sous sa forme coloniale, se perd après l'indépendance : il est évoqué uniquement au moment de l'adoption de la *sharia* en 2001 qui se solda par l'interdiction temporaire du cinéma et suscita débats et réactions des cinéastes qui, organisés dans la *Kano State Filmmakers Association* rédigèrent un mémoire pour « l'Islamisation de l'industrie du film ». De même, alors que les vidéos récentes sont analysées en détail, on sait finalement peu de choses d'une part sur les films diffusés auparavant, d'autre part sur la diffusion ou non des vidéos yoruba dans le Nord et réciproquement, faute de quoi le comparatisme perd de sa force. Tout le livre hésite en effet entre une étude centrée sur la ville de Kano, ville de prédilection de l'auteur, ou même de la région alentour et des analyses plus globales sur le Nigeria.
- 8 Outre la question de la technologie, le lien entre les premiers chapitres et les suivants serait celui de l'impact de la promotion coloniale des films éducatifs et moralisateurs diffusés par le cinémobile dont les vidéos contemporaines seraient les héritières. L'idée est intéressante mais somme toute peu argumentée : il faudrait préciser la chronologie (l'auteur parle de vif succès du cinéma commercial dès les années 1930<sup>5</sup> alors que le cinémobile se développe vraiment au cours des années 1950), la programmation (rares sont les films de fiction du CFU évoqués ici<sup>6</sup>) et la spatialisation (le public urbain est certainement moins touché par l'action gouvernementale que les campagnards pour lesquels le ciné-mobile fut longtemps le seul mode d'accès au cinéma). L'utilisation des films par les partis politiques du Nigeria, et non seulement par le gouvernement colonial, dès les années 1950 aurait été une piste intéressante, à l'instar de l'*Action Group* d'Obafemi Awolowo dans le sud<sup>7</sup>.
- 9 Mises à part ces réserves, l'ouvrage de Brian Larkin donne une image vivante du succès du cinéma, média qui a bouleversé le rapport à l'environnement immédiat ou plus lointain en introduisant des expériences transnationales et transculturelles. Brian Larkin confirme la nécessité de décentrer le regard, de dé-provincialiser les études cinématographiques en s'interrogeant sur les pratiques, les représentations mais aussi les rêves hors des lieux de naissance des images mouvantes.

---

## NOTES

1. F. DE BOECK & M.-F. PLISSART, *Kinshasa, Récits de la ville invisible*, Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, 2005 (traduit en anglais en 2006). A. SIMONE, *For the City Yet to Come. Changing African Life in Four Cities*, Duke University Press, Durham-Londres, 2004 (voir le débat autour de ce livre, *Politique africaine*, n° 107, 2007). A. MBEMBE & S. NUTTALL, « Writing the World from an African Metropolis », *Public Culture*, « Johannesburg. The Elusive Metropolis », 16 (3), 2004, Duke University Press, pp. 347-372. Dans cette veine, on peut citer également « Cosmopolis de la ville, de l'Afrique et du monde », *Politique africaine*, 100, coordonné par D. MALAQUAIS, 2006 (auquel a contribué Brian Larkin).
2. Il part aussi des travaux de Peter Geschiere dans ce domaine.
3. J. BURNS, *Flickering Shadows. Cinema and Identity in Colonial Zimbabwe*, Athens, Ohio University Press, 2002.
4. L'auteur reprend d'ailleurs largement des recherches publiées auparavant mais parfois difficiles d'accès. On peut ajouter un article qu'il ne cite pas : « Nigerian Video : the Infrastructure of Piracy », *Politique africaine*, 100, 2006, pp. 146-164.
5. Le Rex, premier cinéma fixe, fut construit en 1937 dans le Sabon Gari, quartier hors les murs réservé aux étrangers. En 1952 est inauguré le Palace, dans la vieille ville hausa.
6. La première bande d'actualités dans le nord du Nigeria date de 1959 (p. 118) ; p. 120 il cite quelques films mais la plupart postérieurs à l'indépendance.
7. J.-L. MARTINEAU, *Oba et constructions identitaires dans l'espace yoruba nigérian (fin des années 1920-1962/66)*, Thèse de doctorat, Université Paris Diderot, 2004 (ch. V).