

Études littéraires africaines

GOERG (Odile), *Fantômas sous les tropiques : aller au cinéma en Afrique coloniale*. Paris : Vendémiaire, coll. Empires, 2015, 288 p. –ISBN 978-2-36358-170-9



Patricia Van Schuylenbergh

Number 44, 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1051566ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1051566ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Van Schuylenbergh, P. (2017). Review of [GOERG (Odile), *Fantômas sous les tropiques : aller au cinéma en Afrique coloniale*. Paris : Vendémiaire, coll. Empires, 2015, 288 p. –ISBN 978-2-36358-170-9]. *Études littéraires africaines*, (44), 236–240. <https://doi.org/10.7202/1051566ar>

et de micro-lieux de sociabilité (casinos, restaurants chinois, vidéo-clubs, spas, galeries marchandes, lieux de cultes, centres culturels), dessine une passionnante géographie de la ville cosmopolite. Catherine Fournet-Guérin montre les nombreuses interactions entre ces nouveaux lieux de sociabilité et la réhabilitation « nostalgique » de lieux anciens, souvent situés au centre-ville (par exemple la résurrection, depuis 2009, du quartier de la gare de Tananarive où l'on vient « respirer l'atmosphère d'antan » au *Café de la gare* réouvert presque vingt ans après l'arrêt du trafic ferroviaire). Cette économie de la nostalgie, qui ancre des pratiques de sociabilité dans des lieux précis, constitue l'un des vecteurs d'un cosmopolitisme africain, incarnant l'un des multiples ailleurs de villes que ce livre nous invite à cesser de considérer comme des lieux de relégation.

■ Xavier GARNIER

GOERG (ODILE), *FANTÔMAS SOUS LES TROPIQUES : ALLER AU CINÉMA EN AFRIQUE COLONIALE*. PARIS : VENDÉMIAIRE, COLL. EMPIRES, 2015, 288 p. – ISBN 978-2-36358-170-9.

Spécialiste d'histoire économique, sociale et culturelle dans le contexte urbain de l'Afrique contemporaine, Odile Goerg se penche depuis plusieurs années sur le phénomène des fêtes et des loisirs en situation coloniale et ultérieurement. L'étude du cinéma, souvent appréhendé en tant que pratique socio-culturelle davantage que soumis à une analyse du récit cinématographique, fait par conséquent partie de ses thèmes de recherche privilégiés. Le présent ouvrage de synthèse vise ainsi à combler les lacunes d'une historiographie francophone encore embryonnaire en se plaçant dans le sillage du renouvellement des études cinématographiques impulsé dans les années 1990 par les scientifiques anglo-saxons, soucieux de rendre visibles les conditions dans lesquelles les populations africaines colonisées allaient au cinéma et d'identifier dans quel cadre les films leur étaient présentés et comment ceux-ci étaient reçus et perçus.

Quoiqu'elle ait fait le choix de concentrer son attention sur les colonies françaises d'Afrique de l'Ouest, l'auteure n'hésite pas à effectuer des allers-retours vers les colonies britanniques et belge, à des fins de comparaison. Ce périlleux exercice s'avère productif, d'autant plus qu'il comble les lacunes des sources administratives éparpillées dans divers fonds publics. Ce déficit explique aussi le recours à d'autres types de sources – romans, autobiographies,

enquêtes de terrain et entretiens – pour tenter de reconstituer, au plus près de la réalité, l'univers des projections.

Adoptant une narration chronologique qui souligne la diversité des expériences et des espaces cinématographiques envisagés, les six chapitres de l'ouvrage restituent de manière fine et précise la circulation des films et des idées en proposant une histoire politique, économique, sociale et culturelle qui évolue avec l'esprit du temps. Se dégagent de cette narration, non sans certaines redondances, plusieurs clés de lecture concernant les publics visés, les infrastructures médiatiques et les circuits de distribution, les politiques de diffusion, de contrôle et, *last but not least*, de discrimination raciale.

Les premières projections se déroulent dans des lieux privés, des cafés, des salles de fête ou même des halls de gare : autant de nouveaux espaces de convivialité et de passage qui accueillent principalement des lettrés, des fonctionnaires et d'autres représentants des métiers urbains. Inventivité et opportunisme caractérisent la période de l'entre-deux-guerres, durant laquelle tout semble possible : des Africains de Gold Coast et du Nigéria deviennent propriétaires de salles de projection, tandis que les initiatives européennes dominent plutôt en AOF. Bien vite, l'essor et le succès de l'urbanité stimulent l'implantation de salles de cinéma qui accueillent des publics issus d'autres catégories sociales émergentes, tels que les « évolués » et surtout les jeunes.

Si le cinéma est considéré comme un nouveau divertissement qui permet, dans une moindre mesure, d'occuper le temps et l'esprit des classes laborieuses durant leurs loisirs, et d'empêcher ainsi une oisiveté considérée comme néfaste, il est aussi, comme le souligne justement l'auteure, une « fenêtre ouverte sur l'ailleurs » ; c'est dire qu'il est propre à faire découvrir des images, réelles et imaginaires, de la vie occidentale, de ses héros, de ses décors et richesses véritables ou factices, comme de ses traditions narratives aux codes et grilles de lecture spécifiques. L'impact inattendu des films qui proviennent principalement de l'étranger (Europe, États-Unis) conduit les autorités à réglementer, dès les années 1930, des circuits de distribution trop anarchiques, à sécuriser ces lieux publics et à « protéger » les Africains d'images qui pourraient être choquantes. La question de la moralisation, déjà abordée en Europe dans le cas du public juvénile, est ici appliquée aux Africains, globalement considérés comme immatures. À l'initiative d'autorités coloniales, garantes, jusqu'à un certain point, du maintien de l'ordre public et moral, de nouvelles mesures administratives et législatives encadrent désormais les conditions des projections, le matériel et les publics ; de

même, les films destinés à être montrés sont passés au crible d'organes décentralisés de censure qui accordent ou non le visa, après validation par les autorités coloniales.

L'ouvrage met dès lors en perspective la question de l'influence des films sur les mouvements sociaux et politiques de l'après-Deuxième Guerre mondiale, dans une société globalisée qui voit, d'un côté, les loisirs urbains se banaliser en offrant une place majeure au cinéma et, de l'autre, les autorités renforcer les contrôles pour freiner les effervescences politiques. Le cinéma payant ou gratuit (tel est notamment le cas du cinéma dit « éducatif », dont les projections s'organisent essentiellement lors des tournées en brousse) constitue un véritable nouveau média, revendiqué partout et par tous, et doté d'un impact considérable. Le lieu de projection induit aussi de nouvelles sociabilités : il est à la fois un repère qui permet à de nouveaux modèles identitaires de prendre corps (des bandes de jeunes, souvent délinquantes, s'inspirent des westerns) et qui constitue un lieu de contestation, de liberté de parole et de ton. De quoi faire frémir les autorités, souvent désarmées par la réalité complexe des terrains.

En retraçant et en nuanciant divers parcours, en se penchant sur des cas d'étude variés, Odile Goerg révèle de manière convaincante le paradoxe d'un projet qui se voit comme un outil de propagande coloniale et qui devient surtout un moyen de déstabilisation coloniale et, selon les cas, de démarcation communautaire et raciale, largement sous-estimé au départ par les pouvoirs en place. Certes, des nuances s'imposent en fonction des époques, des lieux, du statut social et des tarifs pratiqués : la fréquentation du cinéma est ainsi emblématique de la ségrégation physique et mentale pratiquée dans les salles entre coloniaux et colonisés, mais elle témoigne également des interdits pratiqués au sein d'une même communauté pour des raisons culturelles, morales ou religieuses. *A contrario*, du fait de l'augmentation du nombre de salles, de la densification des couches sociales disposant d'un revenu à la hausse et de l'évolution des mentalités des populations européennes, le cinéma favorise une certaine mixité sociale et raciale, et porte en lui ce que l'auteure nomme à plusieurs reprises des « interstices » de tolérance et de liberté.

Cependant, l'ouvrage fait bien d'insister sur la faiblesse des réponses coloniales face aux revendications de liberté que le cinéma attise : Odile Goerg souligne ainsi l'absence quasi généralisée de soutien à des projets de films réalisés par des Africains pour des Africains avant les indépendances, le raidissement de la censure, la

volonté d'une plus grande centralisation au détriment d'une approche territoriale mieux au fait des besoins des administrés, ainsi que l'absence de tout code de conduite relatif à la réglementation et au contrôle des projections. Elle démontre donc les failles et les improvisations d'un système peu apte à déceler les codes sociaux et culturels des populations locales. Une fois encore, l'exemple de la censure est éclairant car, en montrant ce qu'elle veut cacher, elle « dévoile ouvertement le pouvoir arbitraire des autorités et leur volonté d'empêcher l'accès à certaines images » (p. 195) qui mettraient à mal le prestige du Blanc : les conflits armés entre Blancs, la montée du mouvement ouvrier, l'anticléricisme, l'adultère, les comportements immoraux (notamment chez la femme blanche) et les relations interraciales. L'encadrement de la jeunesse est aussi au cœur de ces luttes d'influence politiques et intellectuelles, intégrant des questions de moralisation qui peuvent opposer les autorités et certaines élites africaines d'une part, les militants, intellectuels et étudiants d'autre part. Tel est aussi le cas des films égyptiens qui, s'ils n'ont pas suscité la méfiance des autorités dans un premier temps, sont considérés, aux alentours des premières indépendances, comme porteurs de panarabisme ou d'idées émancipatrices.

En nous proposant une histoire « globale » du cinéma ouest-africain « en colonie » (et non pas du cinéma colonial), l'ouvrage tient largement ses promesses, sur le plan méthodologique aussi bien que thématique. Cette analyse détaillée fait pénétrer au plus près, avec toutes les nuances et précautions d'usage, une société par définition fluctuante, mouvante et en circulation, qui veut sa part de « modernité ». Il s'agit en fin de compte d'un exercice difficile : travailler sur un objet conjoint, formé d'une image et d'un public qui, par définition, est mobile. Grâce à une subtile démarche heuristique, l'ouvrage nous transporte dans les salles obscures africaines et nous fait partager les sensations, les frustrations ou les espoirs de ces publics variés. Cette histoire du cinéma est donc également l'histoire d'une expérience subjective et collective, des techniques, des circulations, des discriminations et du genre.

On aurait aimé, en revanche, en savoir plus sur certains points trop peu abordés, comme l'essor du cinéma dit « éducatif », la pratique du cinéma itinérant dans les zones rurales, la structure et l'organigramme de la censure en AOF, par exemple. Malgré des comparaisons nécessaires avec les colonies britanniques et belge, certaines informations demeurent aussi parfois un peu trop anecdotiques et, dès lors, décontextualisées de situations politiques bien spécifiques. L'on peut aussi regretter l'absence de quelques documents photo-

graphiques illustrant la vitalité du cinéma en colonie, les salles de projections et les publics.

La bibliographie en fin d'ouvrage témoigne de l'intérêt qu'il y aurait à aborder de manière plus structurée les pratiques du cinéma dans les colonies à des fins d'études comparatives. L'existence de centres de conservation d'archives écrites et audiovisuelles atteste du potentiel à exploiter : des projets de digitalisation ont déjà été réalisés (à ce sujet, l'ouvrage de Patricia Van Schuylenbergh et Mathieu Zana Etambala : *Patrimoine d'Afrique centrale : Archives Films : Congo, Rwanda, Burundi* concerne la période 1912-1960 – et non 1930 comme indiqué p. 269) ou sont en cours d'élaboration, et des auteurs se spécialisent sur cette question. Les ingrédients sont donc bel et bien présents pour élargir le propos à l'ensemble du sous-continent.

■ Patricia VAN SCHUYLENBERGH

JAGO-ANTOINE (VÉRONIQUE), TSHITUNGU-KONGOLO (ANTOINE), DIR., *DITS DE LA NUIT : CONTES ET LÉGENDES D'AFRIQUE CENTRALE (CONGO, RWANDA ET BURUNDI)*. PRÉFACE DE MARC QUAGHEBEUR. CHOIX DES TEXTES, COMMENTAIRES ET LECTURE DE VÉRONIQUE JAGO-ANTOINE ET ANTOINE TSHITUNGU-KONGOLO. DEUXIÈME ÉDITION. [ILLUSTRATION DE COUVERTURE : SARAH KALISKY ; ILLUSTRATIONS DE DJILATENDO]. BRUXELLES : ARCHIVES ET MUSÉE DE LA LITTÉRATURE (AML) ; M.E.O., COLL. PAPIER BLANC, ENCRE NOIRE, 2017, 251 P. – ISBN 978-2-87168-079-6.

Comme le précise Marc Quaghebeur dans la préface, cette anthologie, aujourd'hui rééditée, a pour objectif de mettre « ces contes dans les mains du grand public et du public scolaire » (p. 9). C'est que « remonter à cette mémoire orale commune à tous les hommes », c'est aussi « se souvenir de la rencontre des cultures africaines et occidentales » (p. 9). Ceci explique que le patrimoine culturel d'Afrique centrale ici rassemblé (qui avait déjà été publié en 1993 et en 1994) provient en partie de transcriptions réalisées par des Européens à l'époque coloniale. Ces textes abordent des sujets tels que les valeurs familiales, le respect des aînés, le vivre-ensemble, la solidarité, la sagesse, l'honnêteté, l'humilité, non sans insister sur les conséquences de la transgression de ces normes sociales traditionnelles.

L'ouvrage compte cinq chapitres correspondant chacun à une catégorie de récits. Dans le premier, les « récits des origines » abordent des questions cosmogoniques et permettent de comprendre le fonctionnement de la société. Des contes comme « Autrefois le Ciel