

Études littéraires africaines

Héritages africains du « petit dragon » : réappropriations et réinterprétations du cinéma d'action hongkongais

Pierre Leroux



Number 52, 2021

De la Chinafrique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1087067ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1087067ar>

[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 article

Leroux, P. (2021). Héritages africains du « petit dragon » : réappropriations et réinterprétations du cinéma d'action hongkongais. *Études littéraires africaines*, (52), 87–101. <https://doi.org/10.7202/1087067ar>

Article abstract

In the beginning of the 1970s, Bruce Lee's action films gave a new visibility to Hong Kong's martial arts film industry. In many African countries, martial arts films were first distributed in small local cinemas, then by home video technologies. This paper deals with how these extraordinary characters fascinate their audience, the martial arts hero combining quasi-supernatural physical abilities and an ethical approach that highlights the power of individuals faced with an aggressive environment. In his play Le Kung-Fu, Dieudonné Niangouna thus combines martial arts and his work as a comedian. This appropriation of Hong Kong's action cinema conveys a fantasized vision of China which can also be found in Alphonse Béni's film Cameroon Connection. This time, the African director introduces Bruce Le, a Bruce Lee lookalike, to try and define the possibilities for Cameroonian action cinema.

HÉRITAGES AFRICAINS DU « PETIT DRAGON »¹ : RÉAPPROPRIATIONS ET RÉINTERPRÉTATIONS DU CINÉMA D'ACTION HONGKONGAIS

Résumé

Avec Bruce Lee au début des années 1970, le cinéma d'arts martiaux de Hong-Kong s'est imposé sur la scène internationale, y compris en Afrique, grâce aux salles de quartier, puis aux supports vidéo. Cet article analyse la fascination exercée par ces personnages qui associent une condition physique presque surnaturelle et une éthique qui met en avant la capacité de l'individu à se dépasser et à s'imposer face à un monde extérieur agressif. Les arts martiaux sont notamment associés à la pratique théâtrale dans *Le Kung-fu* de Dieudonné Niangouna. Cette appropriation du film d'action hongkongais véhicule une vision fantasmée de la Chine, que l'on retrouve également dans *Cameroun Connection* d'Alphonse Béni qui met en scène un sosie de Bruce Lee, Bruce Le, pour tenter de définir ce qu'aurait pu être un cinéma d'action camerounais.

Mots-clés : Dieudonné Niangouna – Alphonse Béni – Bruce Lee – arts martiaux – kung-fu – cinéma – exploitation – bruceploitation – Cameroun – Chine – Congo – Gordon Liu.

Abstract

*In the beginning of the 1970s, Bruce Lee's action films gave a new visibility to Hong Kong's martial arts film industry. In many African countries, martial arts films were first distributed in small local cinemas, then by home video technologies. This paper deals with how these extraordinary characters fascinate their audience, the martial arts hero combining quasi-supernatural physical abilities and an ethical approach that highlights the power of individuals faced with an aggressive environment. In his play *Le Kung-Fu*, Dieudonné Niangouna thus combines martial arts and his work as a comedian. This appropriation of Hong Kong's action cinema conveys a fantasized vision of China which can also be found in Alphonse Béni's film *Cameroon Connection*. This time, the African director introduces Bruce Le, a Bruce Lee lookalike, to try and define the possibilities for Cameroonian action cinema.*

Keywords : Dieudonné Niangouna – Alphonse Béni – Bruce Lee – martial arts – kung fu – cinema – exploitation – bruceploitation – Cameroon – China – Congo – Gordon Liu.

¹ Il s'agit là du surnom donné à l'acteur hongkongais Lee Jun-Fan (1941-1973), plus connu sous le nom de Bruce Lee.

Dans son roman autobiographique *Lumières de Pointe-Noire*, Alain Mabanckou consacre tout un chapitre au cinéma qu'il fréquentait enfant et qui est devenu le siège d'une Église évangélique. L'auteur congolais, tout comme ses prédécesseurs Sylvain Bemba ² et Emmanuel Dongala ³, rend ainsi hommage à la programmation éclectique des salles de quartier, qui étaient alors populaires, jusqu'à leur disparition progressive au cours des années 1980 ⁴. Dans ces lieux de culture, les comédies musicales indiennes côtoient les mélodrames égyptiens et les westerns italiens. Parmi toutes ces productions venues d'horizons divers, les films de kung-fu, réalisés pour la plupart à Hong Kong, occupent une place à part dès le début des années 1970, avec l'émergence d'un héros qui semble, selon Alain Mabanckou, plus proche du public congolais :

Du jour au lendemain les affiches de Bruce Lee dans *La Fureur du dragon*, dans *Opération Dragon* ou dans *Le Jeu de la mort* avaient remplacé celles de Clint Eastwood, de Lee Van Cleef et Eli Wallach dans *Le Bon, la Brute et le Truand*. Ces acteurs de westerns spaghettis ne nous enchantaient plus avec leurs armes à feu hors de notre portée et ces chevaux que nous n'avions jamais vus de près. À nos yeux, le karaté nous paraissait plus accessible puisqu'il suffisait d'apprendre les différents katas et la philosophie de maître Gichin Funakoshi, l'inventeur du karaté Shotokan. C'est ce qui expliqua la prolifération des dojos où nous donnions tout notre argent de poche à maître Mabiala qui s'était autoproclamé ceinture noire douzième dan et promettait de nous dévoiler le secret du « décollage » de Bruce Lee ⁵.

Au-delà de sa dimension humoristique, ce court passage pose d'emblée les fondements d'une réflexion sur la position du spectateur par rapport au cinéma de Hong Kong. Ce spectateur se trouve toujours face à une forme d'étrangeté, mais la disparition des armes à feu et des chevaux permet une plus grande proximité entre son expérience et celle de ses héros. La discipline du corps est à présent au cœur de la fascination exercée par l'exploit surhumain.

² BEMBA (Sylvain), *Rêves portatifs*. Dakar : Nouvelles Éditions Africaines, 1979, 207 p. Ce roman raconte le parcours et les mésaventures d'Ignace Kambeya, un projectionniste brazzavillois accusé de vol.

³ DONGALA (Emmanuel), *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* [1973]. Paris : Le Serpent à Plumes, 2003, 396 p. ; p. 217-218. Mayela, héros révolutionnaire du roman, se retrouve bien malgré lui au cœur d'une projection mouvementée du film *Django arrive, prépare ton cercueil*, dans une salle de Bujumbura.

⁴ Pour une étude bien documentée de la dimension économique de ce phénomène, voir notamment : FOREST (Claude), *Les Salles de cinéma en Afrique sud saharienne [sic] francophone (1926-1980)*. Paris : L'Harmattan, coll. Images plurielles : scènes et écrans, 2019, 293 p.

⁵ MABANCKOU (Alain), *Lumières de Pointe-Noire*. Paris : Seuil, coll. Fiction & Cie, 2013, édition électronique non paginée.

C'est cette influence que l'on retrouve dans les œuvres pourtant très différentes que sont *Le Kung-Fu*, pièce de Dieudonné Niangouna ⁶, et *Cameroun Connection*, film d'Alphonse Béni ⁷. Dans le premier cas, le corps transformé par l'entraînement est au cœur d'un spectacle vivant et la performance se transpose du corps aux mots et de la toile à la scène. Dans le second cas, un sosie de Bruce Lee qui s'est donné le pseudonyme de Bruce Le joue, dans un film franco-camerounais, le rôle d'un personnage lui-même dénommé Bruce ⁸. L'utilisation d'un sosie de l'acteur hongkongais, loin d'être une nouveauté, s'inscrit, au moment où sort le film, dans une tradition déjà ancienne :

un modèle de production cinématographique connu sous le nom de « *bruceploitation* », qui était, à l'origine, populaire dans les cinémas de quartier d'Europe et des États-Unis dans les années 1970 et au début des années 1980. Cette industrie incluait essentiellement des producteurs indépendants qui cherchaient à exploiter la gloire posthume de Bruce Lee en produisant des films qui mettaient en scène des sosies de l'acteur et expert en arts martiaux décédé ⁹.

⁶ NIANGOUNA (Dieudonné), *Le Kung-fu*. Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2014, 64 p. ; désormais abrégé en *KF*. La pièce a été créée le 12 juin 2014 aux Laboratoires d'Aubervilliers.

⁷ BÉNI (Alphonse), réal., *Cameroun Connection*. Long métrage avec Alphonse Béni, Bruce Le... France ; Cameroun : Les Films de la Rose, 1985, 90 min. De manière significative, c'est sur le site Nanarland.com, qui se définit comme le site « des mauvais films sympathiques », que l'on peut trouver une biographie d'Alphonse Béni : « Alphonse Beni » ; en ligne : <https://www.nanarland.com/personnalites/realisateurs-producteurs/alphonse-beni.html> (c. le 27-02-2021). On peut y lire également un article consacré à *Cameroun Connection* : RICO, « Cameroun Connection » ; en ligne : <https://www.nanarland.com/chroniques/nanars-martiaux/bruceploitation/cameroun-connection.html> (c. le 27-02-2021).

⁸ Huang King Leung (ou Wong Kin Lung) est un acteur d'origine birmane par sa mère et taïwanaise par son père. Il commence sa carrière avec de petits rôles au sein du studio qui a produit les plus gros succès de Bruce Lee, la Golden Harvest. En 1976, il rompt son contrat pour devenir le sosie le plus prolifique de Bruce Lee dans des productions très diverses à petit, voire très petit budget. Pour plus d'informations, voir : NOGUÈS (Stéphane, *alias* Bruce No), *Bruce is back : l'attaque du clone*. Marseille : Centre littéraire d'impression provençal, 2014, 143 p.

⁹ « [...] an exploitation film industry known as “Bruceploitation”, which was popular primarily in the flea-pit cinemas of Europe and the United States in the 1970s and early 1980s. This industry mainly comprised independent producers that sought to posthumously exploit the stardom of Bruce Lee by producing films featuring look-a-likes of the late martial artist and actor » – CARTER (Olivier), BARBER (Simon), « The Dragon Lives Again : Distributing “Bruceploitation” via Home Entertainment », in : WROOT (Jonathan), WILLIS (Andy), eds, *Cult Media : Repackaged, Re-released, Restored*. London : Palgrave Macmillan, 2017, XI-227 p. ; p. 161-180 ; p. 161.

Dans ce cas, comme dans celui du *Kung-Fu* de Dieudonné Niangouna, le cinéma populaire hongkongais sert en quelque sorte de filtre pour construire une représentation fantasmée de la Chine et des Chinois.

Par ce jeu de réappropriation, Alphonse Béni et Dieudonné Niangouna replacent, chacun à sa manière, la figure emblématique de Bruce Lee dans un paysage cinématographique globalisé. Le passage à l'arrière-plan des productions occidentales leur permet d'opérer – volontairement ou non – le déplacement du « centre » tant souhaité par Ngugi wa Thiong'o¹⁰. Le film et le spectacle tracent des itinéraires géographiques et cinéphiliques qui redéfinissent le rapport à l'altérité représenté par le cinéma de Hong Kong. Le travail cinématographique d'Alphonse Béni et l'approche dramaturgique de Dieudonné Niangouna recomposent ainsi l'héritage du cinéma de kung-fu. Ils permettent, par la même occasion, d'aborder la circulation des signifiants culturels venus de ce que l'on appelait naguère le « tiers-monde ». Nous partirons donc de la place accordée au cinéma venu de Hong Kong dans un espace dominé par les références hollywoodiennes et françaises. Ce premier état des lieux nous permettra de réfléchir aux parcours des personnages et aux usages que les auteurs font de la référence à la Chine. Nous nous arrêterons enfin sur la tension entre la tentation d'une interprétation spirituelle et le goût du spectaculaire qui l'emporte bien souvent.

Un cinéma parmi d'autres

Tout comme les romans de Sylvain Bemba et Alain Mabanckou, *Le Kung-Fu*, récit en partie autobiographique, raconte la constitution d'une culture cinématographique à grand renfort d'allusions et de références. Alphonse Béni, quant à lui, effectue plutôt des emprunts formels et thématiques qui font de son film un objet étrange, héritier tout autant du « polar » érotique des années 1970, largement pratiqué par l'auteur¹¹, que

¹⁰ « Tout le monde était d'accord sur un point : il était indispensable que soient enseignées les littératures africaines, les littératures européennes et celles du reste du monde. Mais lesquelles occuperaient le centre ? Lesquelles la périphérie ? Et comment le centre serait relié à la périphérie ? » – NGUGI WA THIONG'O, *Décoloniser l'esprit*. Traduit de l'anglais (Kenya) par Sylvain Prudhomme. Paris : La Fabrique, 2011, 167 p. ; p. 141.

¹¹ Selon la base de données en ligne IMDB (*Image Movie Data Base* : <https://www.imdb.com/name/nm0071157/> – c. le 27-02-2021), il figure notamment au générique de *L'Homme qui voulait violer le monde*, aussi connu sous le titre de *Black Love* (1974). Ce film a été réalisé par José Bénazéraf, connu pour avoir officié dans le cinéma pornographique quelques années plus tard. En 1976, Alphonse Béni a par ailleurs scénarisé et réalisé *Les Soixante-neuf positions*, dont le titre a plus tard été remplacé par *Infernales pénétrations*. Interrogé à ce propos, le réalisateur affirme qu'il a tourné un « film érotique avec un peu d'action dedans » et que les produc-

du film d'aventures exotiques. La référence au cinéma de Hong Kong s'inscrit dans une négociation constante avec des cinémas issus de l'ancienne métropole ou des États-Unis. Ces différents apports permettent aux deux auteurs de redéfinir leur position vis-à-vis de ce que l'on nomme généralement le cinéma de genre, pour mettre en relation pratiques de spectateurs et création artistique.

Dès les premières minutes de *Cameroun Connection*, le film renvoie clairement au genre du film policier. La séquence de pré-générique montre une jeune femme qui répond à un mystérieux appel téléphonique et sort dans ce qui semble être un faubourg poussiéreux. Au plan suivant, le spectateur la retrouve étendue à terre. Elle a été agressée. Elle parvient à rentrer chez elle et meurt sur son lit. Le générique, après un court plan sur les docks de Douala, montre Baïko – le personnage joué par Alphonse Béni lui-même – qui suit une route de campagne pour finalement arriver devant le bâtiment de la « Brigade provinciale de police judiciaire ». L'inspecteur ne le sait pas encore, mais il doit résoudre le crime. Les enjeux sont posés et la référence au « polar » français se voit renforcée par l'utilisation d'un argot qui, dès les premières répliques, pastiche les dialogues de Michel Audiard : « Le boss est dans la grogne, il paraît qu'il y a une affaire dans l'air, alors va vite voir ».

Les codes utilisés par Alphonse Béni pour établir le cadre de son histoire sont empruntés au « polar » français, qui s'est lui-même approprié les procédés des films noirs américains. De manière significative, lorsqu'il est interrogé à propos des influences qui l'ont marqué, l'auteur cite en exemple un acteur américain connu pour incarner l'agent du FBI Lemmy Caution dans *La Môme vert-de-gris*¹² et ses suites :

J'étais vraiment attiré par les films d'action. L'un de mes acteurs préférés s'appelait Eddie Constantine. C'est le premier, dans l'histoire des films d'action, à faire des coups de poing. Un jour à Paris, on s'est rencontrés et nous sommes restés amis jusqu'à ce qu'il rentre aux États-Unis. Donc mon désir, mon envie de faire des films d'action est là depuis longtemps¹³.

Ce pionnier de l'action à l'écran représente d'emblée un imaginaire composite car il incarne le « flic » américain dans des productions françaises. Pour Dieudonné Niangouna en revanche, du fait qu'il est plus jeune, ce type de référence correspond à l'héritage de la génération précédente. Il résume ainsi les goûts de son père en citant une triade d'acteurs embléma-

teurs sont responsables des inserts pornographiques ajoutés plus tard pour la diffusion en salles et en vidéo (entretien téléphonique avec l'auteur le 12-11-2020).

¹² BORDERIE (Bernard), réal., *La Môme vert-de-gris*. Long métrage NB avec Eddie Constantine, Dominique Wilms, Howard Vernon, Dario Moreno... France : CICC Films Borderie / Société Nouvelle Pathé Cinéma, 1954, 97 min.

¹³ Entretien téléphonique avec l'auteur le 12-11-2020.

tiques de la comédie, du « polar » français et de l'action à l'américaine : « Fernandel, Jean Gabin et Charles Bronson » (*KF*, p. 23).

Si on trouve des références communes, il faut tout de même préciser que leur traitement, dans les deux œuvres, est très différent. Le cinéma d'Alphonse Béni se donne pour objectif, selon le critique et cinéaste Ferid Boughedir, de « fabriquer des produits franchement destinés au divertissement, sans brouiller les cartes »¹⁴. Le spectacle de Dieudonné Niangouna, tout en s'appuyant sur sa fascination pour le cinéma populaire, retrace pour sa part un parcours culturel, intellectuel et artistique. Le rapport au cinéma, dans *Le Kung-Fu*, est double : « Quand j'étais gamin, je regardais des films d'auteur avec mon père sur le canapé. Avec les amis dans le quartier on regardait plutôt les films de kung-fu » (*KF*, p. 11). Ainsi, sa formation oscille entre deux pôles : l'intimité du salon et l'espace public du quartier, le cinéma respectable et l'ensemble presque indifférenciable des films d'arts martiaux. À ce propos, Dieudonné Niangouna souligne très justement la corrélation entre la « politique des auteurs »¹⁵, caractéristique d'une certaine conception du cinéma français, et la culture scolaire, qui valorise une littérature canonique. Ce parallèle s'exprime dans une formule qui associe la correction grammaticale et l'absence d'action censée caractériser le cinéma d'auteur : « Et donc ne vous inquiétez pas, que je dis aux amis, je finirai un [*sic*] auteur français avec sujet, verbe, complément, et on commence le film à table, et on le finit à table » (*KF*, p. 29). La culture de l'élite est ainsi considérée comme statique et lointaine, alors que le kung-fu est dynamique et s'invite facilement dans les jeux des enfants.

Quoi qu'il en soit de leurs différences, c'est par l'intermédiaire de deux acteurs que la référence aux films de kung-fu s'effectue dans les deux œuvres. Dans la version publiée du spectacle, Dieudonné Niangouna transcrit la présentation du film *La 36^e Chambre de Shaolin* par son acteur principal, Gordon Liu, telle qu'on la trouve dans l'édition DVD du film¹⁶. Ce passage occupe la première section du livre qui en contient sept. Dans *Cameroun Connection*, c'est quand « Bruce » apparaît pour la première fois en professeur d'arts martiaux dans son *dojo*, au bout d'une vingtaine

¹⁴ BOUGHEDIR (Ferid), *Le Cinéma africain de A à Z*. Bruxelles : OCIC, coll. Cinémédia, Cinémas d'Afrique noire, 1987, 206 p. ; p. 44.

¹⁵ L'expression « politique des auteurs » est associée aux critiques des *Cahiers du cinéma* et on la trouve notamment sous la plume de François Truffaut dans l'article « Ali Baba et la "politique des auteurs" » (*Cahiers du cinéma*, n°44, 1955, p. 45-47). Il s'agit, la plupart du temps, de mettre en avant le rôle du réalisateur au détriment des autres fonctions (scénariste, producteur, acteur, chef opérateur...) qui contribuent à la fabrication d'un film.

¹⁶ LIU (Chia-Liang), réal., *La 36^e Chambre de Shaolin*. Long métrage avec Gordon Liu, Hsiao Ho, Billy Chan... Hong Kong : Shaw Brothers, 1978, 115 min. La présentation évoquée ici figure dans les bonus du DVD produit par la maison d'édition vidéo Wild Side en 2006.

de minutes de film, que se manifeste le lien avec le cinéma de Hong Kong. Dans les deux cas, le passage semble *a priori* coupé de la narration et essentiellement pour fonction de donner un cadre au spectacle ou de présenter un personnage. À aucun autre moment, par exemple, il ne sera fait référence à l'enseignement dispensé par Bruce. Quant au discours de Gordon Liu, repris *verbatim* par Dieudonné Niangouna, il s'arrête sur la problématique de la parenté qui est au cœur du spectacle :

J'ai appris depuis mon plus jeune âge le kung-fu avec Liu Chia-Liang. Pourquoi suis-je devenu Liu Chia-Liang ? À cause d'une tradition chinoise : j'ai été adopté par les Liu. Je fais partie de la famille. C'est la mère de Liu qui m'a rebaptisé. Pour que je sois membre de leur troupe à part entière et de façon permanente. Cela s'est passé autour de l'année 1974. Depuis je suis dans le cinéma. Cela fait trente ans environ (KF, p. 9).

Cette réflexion sur l'adoption fait directement écho à la section suivante de l'ouvrage, dans laquelle Dieudonné Niangouna – auteur, metteur en scène et acteur de sa propre pièce – débute son monologue autobiographique :

Lorsque mon père a pris connaissance de ma passion pour le kung-fu, il m'a dit : Écoute, fiston, je vais t'envoyer en Chine pour apprendre au temple Shaolin. À ton retour au Congo, je te produirai au cinéma, comme ça on réalisera les premiers films de kung-fu africains (KF, p. 11).

Pour l'enfant qui rêve de devenir Chinois, la promesse du père et la « tradition chinoise » qui permet d'intégrer une nouvelle famille représentent une ouverture sur le monde et l'espoir d'une identité qui n'est pas innée, mais à construire.

Dans *Cameroun Connection*, ainsi que nous l'avons déjà souligné, la référence aux films de kung-fu se fait grâce à l'inscription dans les codes de la « *bruceploitation* ». La popularité de ce genre repose en effet sur une confusion entretenue entre l'acteur principal – généralement un sosie de Bruce Lee – et son personnage, lui aussi prénommé Bruce. Au générique, c'est ici le pseudonyme Bruce Le qui apparaît et qui suscite, pour le spectateur averti, un horizon d'attente bien particulier ¹⁷.

Toutes les références, cinématographiques et parfois littéraires, qui parsèment le film d'Alphonse Béni et la pièce de Dieudonné Niangouna renvoient donc soit à des productions prestigieuses (occidentales), soit à des divertissements populaires. Elles se rejoignent enfin autour d'une absence, celle du cinéma produit en Afrique qui ne parvient pas à atteindre son propre public. Alphonse Béni, par la nature même de son projet, s'oppose à ces cinéastes africains qui, selon Jan Vansina, « oublie de diver-

¹⁷ Il est d'ailleurs intéressant de noter que c'est après la sortie du film *Bruce contre-attaque*, production de la compagnie Eurociné qui s'appuie largement sur les talents du sosie, que le réalisateur camerounais prend contact avec Bruce Le (entretien téléphonique avec l'auteur le 12-11-2020).

tir » parce qu'ils « veulent enseigner, éduquer la conscience du public »¹⁸. Quant à Dieudonné Niangouna, il ne fait aucunement référence aux réalisateurs africains qui, tel Ousmane Sembène, auraient pu servir de modèle pour imaginer l'avenir du cinéma sur le continent. Le désir ou la nostalgie d'une culture véritablement populaire anime la réflexion de nos deux auteurs quant à la place du cinéma au Congo et au Cameroun.

Circulations et médiations : les périples des « petits dragons »

S'ils empruntent à différentes sources pour concevoir un divertissement populaire, Alphonse Béni et Dieudonné Niangouna placent au cœur de leur travail la figure de l'acteur et expert en arts martiaux Bruce Lee¹⁹. Ce travail d'appropriation, loin d'être un simple calque, s'appuie sur une expérience commune de l'oppression économique et politique, tout en opérant un certain nombre de glissements qui rendent l'interprète d'*Opération dragon* méconnaissable. Il ne s'agit ici plus de citer, mais d'assimiler et de transformer un matériau venu d'ailleurs.

Pour comprendre la dimension africaine de Bruce Lee, il est tout d'abord nécessaire d'effectuer un détour par la réception de sa filmographie. En effet, comme le remarque Laura Fair à propos de la Tanzanie, son succès est indissociable du contexte socio-économique du pays au début des années 1970 : « Pour beaucoup, Lee et ses films répondaient directement aux objectifs sociaux, économiques et politiques mis en avant par les leaders socialistes de la nation, ainsi qu'aux difficultés rencontrées par les habitants de leur pays »²⁰. Elle s'arrête notamment sur les intrigues de *Big Boss* et de *La Fureur du dragon*, dans lesquelles le citoyen tanzanien de fraîche date peut se reconnaître : « Dans les deux films, le personnage principal est un immigrant arrivé récemment de la campagne qui est

¹⁸ VANSINA (Jan), « Les Arts et la société depuis 1935 », in : MAZRUI (Ali Al'Amin), WONDJI (Christophe), dir., *Histoire générale de l'Afrique*. VIII. *L'Afrique depuis 1930*. Paris : UNESCO, 1998, 1190 p. ; p. 609-662 ; p. 656.

¹⁹ Bien que la présence de l'acteur hongkongais soit un peu moins visible dans *Le Kung-fu* que dans *Cameroun Connection*, elle conserve tout de même une importance symbolique. En effet, la mort de l'acteur, qui a donné lieu à de multiples interprétations, est évoquée à deux reprises comme un épisode mythique : « Bruce Lee avait tué neuf dragons et au dixième il s'était tué. [...] Bruce Lee avait simulé sa mort en tuant le neuvième dragon. La vérité, c'est qu'il allait revenir trente ans après pour tuer le dixième » (KF, p. 34-35). Deux des personnages emblématiques joués par Bruce Lee dans *La Fureur de vaincre* et *Le Jeu de la mort* sont par ailleurs cités : « Chen Zhen, c'est moi. [...] Moi c'est Billy Lo » (KF, p. 55).

²⁰ « For many, Lee and his movies spoke directly to the social, economic, and political goals espoused by the nation's socialist leaders and the struggles being faced by the people of their country » – FAIR (Laura), *Reel Pleasures : Cinema Audiences and Entrepreneurs in Twentieth-Century Urban Tanzania*. Athens : Ohio University Press, coll. New African Histories, 2018, 452 p. ; p. 252.

entièrement dépendant de sa famille élargie pour se nourrir, se loger et trouver du travail »²¹. Nos deux auteurs ont connaissance de ces canevas dont ils s'inspirent en partie, mais en les détournant.

Alphonse Béni fait de Bruce un Camerounais à l'identité et au rôle ambigus. Le personnage est en effet pris entre plusieurs appartenances. Dès qu'il apparaît à l'écran, il incarne un homme d'affaires cosmopolite plutôt qu'un manœuvre désargenté. La première rencontre entre Baïko et Bruce a ainsi lieu dans une discothèque parisienne, où elle fait suite à une rixe provoquée par des insultes racistes. Cependant, lorsqu'il se présente, le sosie du « petit dragon » insiste sur sa proximité avec le Cameroun : « J'aime votre pays et j'y suis comme chez moi ». Il souligne, quelques répliques plus loin, qu'il ne se considère pas là-bas comme un étranger : « Baïko, c'est moi l'Africain, et j'aime les femmes africaines ». Il est important de noter que, son phénotype et ses aptitudes martiales mis à part, aucun élément ne permet de déterminer les origines de Bruce. Son accent lui-même est gommé grâce à un doublage effectué en postsynchronisation. La référence à la Chine est ainsi quasiment effacée. Bruce est africain, mais il est aussi français : il a « des affaires en France et au Cameroun ». Tout comme son identité, son rôle dans l'histoire est ambigu car il se révèle finalement être un traître, alors que le début du film le présentait comme un adjuvant de Baïko. Il se place, une fois sa duplicité révélée, du côté des exploités : la « connexion » qui donne son titre au film renvoie en effet à des trafics de drogue et d'êtres humains entre Paris et Douala.

Dieudonné Niangouna, quant à lui, rêve de partir vers l'Est. En effet, il explique dès les premières lignes de son monologue que son père, voyant ses aptitudes d'acrobate, avait promis de l'envoyer en Chine pour qu'il apprenne le kung-fu. Cependant, lorsqu'une troupe chinoise est effectivement venue à Brazzaville, il a refusé de le laisser partir. Pour le futur acteur, cette promesse brisée s'est transformée en choix de carrière et en réinvention de soi : « Il ne m'a jamais envoyé en Chine, je n'ai pas appris le kung-fu, mais je suis devenu comédien. Alors, quand je joue au théâtre je me dis : "Je fais mon kung-fu" » (*KF*, p. 11). Il établit ainsi un dialogue constant entre l'art martial et l'art théâtral. Chez Dieudonné Niangouna, la Chine ne s'efface pas, mais se réinvente à partir d'un voyage qui n'a jamais eu lieu. Le récit peut donc se construire autour d'un fantôme qui concerne d'ailleurs bien moins le voyage lui-même que le retour au pays :

Je m'imaginai jouer tous les films, aux côtés de Wang Yu, de Sammo Hung qu'on avait surnommé dans le quartier « Mamma Mia », aux côtés de Jackie Chan l'incontournable. Et mon retour au Congo vingt ans après, je l'imaginai aussi. Je me voyais rentrant à Brazzaville dans mon kimono chinois avec des rouleaux de films sous les bras, des paquets de cassettes VHS : *Dido frappe dans les manguiers* ; *Le Congolais se déchaîne* ; *Un*

²¹ « *In both films, the main character is a young, newly arrived immigrant from the countryside who is utterly reliant on a network of extended kin for food, housing and employment* » – FAIR (L.), *Reel Pleasures...*, op. cit., p. 252.

Dido à Hong Kong ; La Fureur de Adé 4 ; Tapez le Noir, il revient au galop ; Le Kung-fu bantou ; Dido frappe et Adé s'en va ; Le Lari du temple Shaolin (KF, p. 12) ²².

Ce passage illustre donc un double rêve : d'un côté, une collaboration cinématographique de l'auteur avec des figures représentatives des années 1980 ; de l'autre, l'invention d'un cinéma qui reprendrait les arts martiaux pour les intégrer à un décor congolais. Cette africanisation passe par la création de nombreux titres qui associent des structures grammaticales empruntées à de véritables titres et à des éléments linguistiques et référentiels qui renvoient au paysage urbain congolais. C'est ainsi que le western *Le Bon, la brute et le truand* devient « *Le Lari, le Mbochi et le Bembé* » (KF, p. 14). Dieudonné Niangouna juxtapose des énoncés en lari ²³, en lingala ²⁴, en téké ²⁵ et d'autres, en partie reconnaissables pour le spectateur occidental, dans un créole urbain qui associe le français et les langues locales ²⁶. Ces titres reprennent des situations de films de kung-fu – un affrontement, le retour d'un héros, sa « fureur » – pour les transposer dans l'espace urbain congolais. Leur pouvoir d'évocation fait également ressurgir une multitude d'histoires grâce à des lieux et des personnages significatifs. Pour ne prendre qu'un exemple, le titre « *Tâ Papaille est entré dans la télé* » (KF, p. 14) fait référence à un matsouaniste réputé être sorcier, qui tirait son surnom d'un papayer planté dans sa parcelle. Celui-ci, afin de faire taire des jeunes gens trop bruyants qui regardaient un match de football, serait entré par magie dans le poste de télévision pour mettre en garde les impudents et faire cesser le vacarme. Pour ce qui est des toponymes, en plus des nombreux noms et surnoms de quartiers – « Bac's » pour Bacongo, « Potal » pour Poto-Poto –, notons que les débits de boisson, lieux de sociabilité par excellence, sont bien représentés, notamment dans le cas de « *Les Insurgés de la Montagne Sainte* » (KF,

²² « Dido » est à la fois le surnom de Dieudonné Niangouna et le terme qu'il utilise pour désigner son « style de théâtre » – voir : « Entretien avec Dieudonné Niangouna. Propos recueillis par Tony Abdo-Hanna pour la création à la MC93 », Theatre-contemporain.net : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Trust-Shakespeare-Alleluia/ensavoirplus/idcontent/98892> (mis en ligne le 28-03-2019 ; c. le 16-07-2021).

²³ « Mama ngolo zandi mouti fougou » (KF, p. 13), c'est-à-dire « La force de la mère est dans le pilon du fougou ». Toutes les traductions qui suivent sont de Patrice Yengo qui, en outre, nous a éclairé à propos de certaines références à la culture urbaine brazzavilloise.

²⁴ « Na bounda na Nkoyi Sambo » (KF, p. 14), qui signifie « Je me suis bagarré avec sept panthères ».

²⁵ « Bil bi wé ; Mambi bâ sal'mé » (KF, p. 14), c'est-à-dire « Tout est fini ; les choses ont été accomplies ».

²⁶ Le titre « Bilage dans les Matiti » (KF, p. 14), que l'on pourrait traduire par « Fureur dans les broussailles », utilise à la fois le mot lingala *matiti* et un verbe lingala qui signifie « bouillir » (*bila*), auquel est adjoint le suffixe nominal français « -age ». Ce type de création lexicale témoigne bien d'un parler créolisé qui emprunte ses structures à plusieurs langues.

p. 13) et de « *Les Yankees contre les sapeurs de la Main Bleue* » (KF, p. 14)²⁷.

C'est ici la parole qui permet de faire exister des scènes d'action tirées de films imaginaires impossibles à réaliser sans un budget considérable :

Je raconte une scène, par exemple : Au début vous avez toute une ville en jogging en train de faire un footing et d'un coup apparaît un dragon dans le fleuve Congo et là paf ! Le dragon se met à cracher du feu et des hérons rouges avec des becs longs comme des harpons sortent de ses flammes. La ville attaque le dragon, parce qu'à ce moment-là le pays tout entier connaîtrait déjà le kung-fu puisqu'il serait mis au programme par le Gouvernement pour des raisons de santé morale et de défense du territoire contre l'impérialisme aigu. Une devise serait même en train de régir le pays : « Une maison – un maître de kung-fu » (KF, p. 13).

Ce fragment d'un synopsis imaginé par Dieudonné Niangouna, qui mêle couleur locale et bestiaire chinois, permet de saisir indirectement l'une des clés du succès des films d'Alphonse Béni : ses concitoyens ont envie de voir des héros et des histoires qui leur ressemblent. L'espace quotidien, celui du fleuve et du « quartier » évoqué plus haut, est réenchanté par le cinéma. En évoquant la menace de « l'impérialisme aigu », Dieudonné Niangouna joue par la même occasion sur la rhétorique marxiste typique du Parti Congolais du Travail. Le tout associe de manière savoureuse les films venus de la très capitaliste Hong Kong et des formules stéréotypées empruntées à la Chine continentale et maoïste.

Quant à Alphonse Béni, s'il n'a bien sûr pas le budget pour proposer de tels effets spéciaux, il fait en sorte de situer ses scènes d'action dans un paysage camerounais reconnaissable par le spectateur. C'est le cas notamment lors d'une longue scène de poursuite à moto, qui prend des allures de visite touristique de Douala²⁸. L'enquête, pour sa partie camerounaise, est essentiellement urbaine et elle permet de passer en revue des lieux – la discothèque, les docks, un étal de marchand dans la rue – associés à la modernité du pays. Les dialogues sont par ailleurs ponctués de généralités sur « les Africains » qui peuvent tout autant s'adresser au public occidental féru d'exotisme qu'aux Camerounais désireux de voir à l'écran des personnages qui leur ressemblent. Deux jeunes femmes dans un taxi affirment ainsi qu'elles sont « curieuses comme tous les Africains », tandis que la sœur jumelle de la victime, amoureuse de Baïko, se plaint amèrement de sa monogamie : « C'est l'homme d'une seule femme. Je me demande s'il est africain ».

²⁷ « La Montagne sainte » et « La Main bleue » étaient, comme nous l'a indiqué Patrice Yengo, des bars populaires à Brazzaville (entretien téléphonique le 08-02-2021).

²⁸ Les lieux traversés – un grand parc notamment – contrastent avec l'image d'une ville poussiéreuse présentée par ailleurs.

Qu'il s'agisse de gommer les origines de Bruce ou de se rêver en Chinois d'Afrique, on observe bien, dans les deux cas, une fascination pour l'icône des arts martiaux. Il est à noter que cette fascination provient en partie d'une expérience partagée de l'oppression économique et coloniale, mais ne s'y limite pas.

Le kung-fu africanisé, entre goût de la performance et tentation spirituelle

En invitant l'Orient dans leurs productions, Dieudonné Niangouna et Alphonse Béni tentent de redéfinir un cinéma d'action populaire qui s'adresse à l'imaginaire de leurs concitoyens. Les lieux communs – qu'ils n'évitent pas toujours – s'inscrivent dans une négociation constante entre le plaisir de la performance et la tentation d'une exploration de pratiques spirituelles, voire magiques. L'association entre discipline du corps et spiritualité, présente dans les arts martiaux tels qu'ils sont pratiqués et représentés dans l'imaginaire collectif, est reprise, quoique de manière différente, par les deux auteurs. L'univers de la sorcellerie, dans *Cameroun Connection*, est au cœur de l'intrigue, tandis que Dieudonné Niangouna propose, dans *Le Kung-Fu*, une performance verbale qui semble rejouer le parcours moral et spirituel de nombreux héros du cinéma hongkongais.

Alphonse Béni donne à son récit une dimension surnaturelle en faisant intervenir plusieurs magiciens et médecins traditionnels dans l'intrigue. C'est en effet le sorcier Kui-Kui qui envoûte des jeunes femmes pour ensuite les kidnapper et les envoyer en Europe. Bruce lui-même aurait été victime de ses pouvoirs occultes et, lors d'une séquence surprenante, Baïko arrive dans la concession du sorcier au milieu d'une scène de transe collective. Bruce est présent au milieu de ces personnes atteintes de convulsions ; cependant, il est le seul à être assis en tailleur, dans une position généralement associée aux méditations orientales. L'image révèle un désir de placer sur le même plan des spiritualités appartenant à des horizons divers. L'inspecteur lui-même, en dépit de son statut de héros viril, fait un peu plus tard l'expérience de l'envoûtement entre les mains du docteur Keni, un « homme merveilleux » qui, d'après l'ami qui lui sert d'intermédiaire, pratique « la médecine selon les sujets ». La séquence, accompagnée d'une musique intradiégétique à la guitare, correspond à un des rares moments du film où le héros perd le contrôle, comme pour souligner la force et le mystère de ces pratiques traditionnelles.

Il ne faut cependant pas oublier que, dans *Cameroun Connection*, le surnaturel est avant tout au service du divertissement et la dernière apparition de Kui-Kui, qui réclame de l'argent à Bruce – nous apprenons alors qu'ils étaient complices –, prend une dimension comique. Le sorcier sautille, asperge l'athlète d'eau bénite en menaçant de lui jeter un sort. Bruce s'énerve et l'assomme en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire. Toute

la construction qui visait à faire de ce thérapeute traditionnel une figure menaçante est anéantie en une scène qui précède tout juste l'affrontement final entre Baïko et Bruce. L'action prime sur la représentation du fantastique, la performance physique sur le prodige surnaturel.

Si le traitement de la spiritualité est relativement léger et humoristique chez Alphonse Béni, il n'en va pas de même chez Dieudonné Niangouna, ce dont témoigne notamment le parallèle que l'on peut établir entre les séquences initiale et finale de l'œuvre. La présentation de *La 36^e Chambre de Shaolin* par la figure tutélaire de Gordon Liu permet de bien comprendre, dès les premières pages, en quoi les films de kung-fu, et en particulier les *wu-xia pian*, films de sabre en costumes²⁹, se prêtent à une relecture éthique, voire mystique. En effet, dans cette histoire, à la suite de l'assassinat de ses parents par des représentants du pouvoir impérial, le jeune San Te se réfugie dans le monastère de Shaolin pour apprendre à se battre et pouvoir se venger. Chacune des « chambres » du titre correspond à un entraînement spécifique, ainsi qu'à un enseignement spirituel. L'essentiel du film est donc consacré à la formation du personnage et ce n'est qu'à la fin que celui-ci affronte enfin son adversaire. Cette dimension mystique est bien évidemment au service du spectacle proposé à l'écran, et elle se traduit le plus souvent par l'accumulation d'apophtegmes relativement sibyllins.

L'assimilation entre théâtre et kung-fu, proposée dès les premières pages par Dieudonné Niangouna, renvoie à un regard sur le corps mis en scène. La performance, cependant, passe essentiellement par le pouvoir de création des mots, comme en témoigne l'accumulation de titres fictifs. La logorrhée – ces listes de titres s'étendent sur plusieurs pages – évoque une sorte de transe qui contraste avec le reste du monologue³⁰.

De même, la toute dernière section du monologue repose sur une structure énumérative qui reprend les soixante-quatorze mouvements du « premier enchaînement à Main nue de la vieille forme du Taiji Quan style Chen (Laojia) »³¹. Le lecteur peut alors imaginer l'acteur qui, sur scène,

²⁹ Le *wu-xia* filmé reprend les codes d'un type de récit chevaleresque qui se développe à partir du IX^e siècle en Chine. Celui-ci est défini de la manière suivante par Emrik Gouneau et Léonard Amara : « Comme les légendes arthuriennes en Europe, le *wu-xia* exalte une conception vertueuse de la chevalerie. Le vagabond errant qu'est le combattant indépendant n'est pas seulement fort et habile, il (ou elle) a l'obligation d'être un redresseur de torts. Vertueux, il se bat non pour des droits abstraits ou pour changer la société, mais pour ce qui est juste dans une situation particulière, cherchant, en général, à se racheter pour une erreur qu'il a commise dans le passé » – GOUNEAU (Emrik), AMARA (Léonard), *Encyclopédie du cinéma de Hong Kong : des origines à nos jours*. Paris : Les Belles Lettres, 2006, 562 p.-xvi p. de pl. ; p. 11.

³⁰ Dieudonné Niangouna explique d'ailleurs que, lors du spectacle, ces passages étaient lus et non récités – voir : « Interview Dieudonné Niangouna - Le Kung-Fu » ; en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=uBWqYEN9aZM> (c. le 27-02-2021).

³¹ On trouvera, sur le blog [kungfuparis.com](http://www.kungfuparis.com), un tableau donnant la liste précise de ces soixante-quatorze figures (<http://www.kungfuparis.com/page/77> – c. le 27-02-

nommerait la figure tout en l'exécutant. Ces expressions qui sonnent, pour le néophyte, comme les images d'un poème surréaliste, font écho aux maximes imagées qui sont censées, dans le film, délivrer un enseignement mystique :

[...]
 Mouvoir les mains comme des nuages.
 Caresser l'encolure du Cheval.
 Déplacer les pieds en croix.
 Coup dans l'entre-cuisse.
 Le Singe attrape un fruit.
 Six verrouillages et quatre fermetures.
 Simple fouet.
 Le Dragon se soulève.
 Avancer et sept étoiles.
 Vaincre le tigre.
 Double lotus.
 Canon en avant.
 Gardien des cieux.
 Fermeture ! (KF, p. 60)

Cette chorégraphie suggérée par le texte rappelle les scènes d'entraînement qui ponctuent de nombreux films de kung-fu, dont *La 36^e Chambre de Shaolin*. Placée en conclusion du spectacle, elle représente la maîtrise du corps et de la parole au terme du parcours intellectuel et spirituel qui vient d'être retracé.

Si le personnage joué par Bruce Le peut dire à juste titre : « L'Africain, c'est moi », c'est que, dans un paysage cinématographique globalisé, le « petit dragon » est tout à fait à sa place au Congo ou au Cameroun. Pour les spectateurs des cinémas de quartier, le champion d'arts martiaux représente une alternative aux représentations importées d'Occident, qu'elles viennent du western américain ou de la comédie française. Les productions d'Alphonse Béni et Dieudonné Niangouna mêlent ces différentes influences et les détournent pour mieux les situer dans un contexte camerounais ou congolais. L'enjeu semble être de donner à voir une modernité africaine ouverte sur le monde, loin des clichés qui associent le continent à un repli sur le passé. Dans ce contexte, la vision fantasmée de la Chine permet une appropriation et un réinvestissement des signifiants culturels, notamment à propos des questions de sorcellerie et de spiritualité.

2021). Le texte de Dieudonné Niangouna, dépourvu de toute référence, semble reprendre au mot près cette traduction. La forme Chen, qui n'est pas la plus répandue, est décrite par Catherine Despeux comme la plus ancienne école de Taiji Quan, ce qui lui confère une certaine valeur symbolique – DESPEUX (C.), *Taiji Quan : art martial, technique de longue vie*. Paris : Éditions de la Maisnie, 1981, 316 p. ; p. 22-25.

Cette appropriation, tout en prenant en compte une multitude de films, doit beaucoup au parcours et à la courte filmographie de Bruce Lee, véritable incarnation du héros martial. Celui-ci, comme Gordon Liu d'ailleurs, apparaît comme un corps hors norme, au point qu'il a pu être qualifié de « super-héros non aligné »³². Cette expression surprenante prend un sens particulier dans le cas de *Cameroun Connection*, du fait de la défaite finale de Bruce face à Baïko. C'est ici le héros africain qui a le dessus sur le sosie de Bruce Lee, comme pour montrer que le cinéma camerounais peut produire ses propres figures héroïques. Ce dernier combat correspond, selon nous, à une forme de *translatio studii*, car c'est à présent l'Africain qui possède la plus grande maîtrise des arts martiaux et s'en sert pour défendre la justice. La virtuosité verbale de Dieudonné Niangouna, quant à elle, redéfinit l'art théâtral comme un sport de combat. Il s'agit pour le comédien de faire exister une culture vivante, à la fois populaire et exigeante. Cet affrontement prend d'ailleurs un tour très concret lorsqu'il évoque les difficultés rencontrées pour organiser le festival Mantsina sur Scène à Brazzaville :

Au lieu de m'arrêter là, non, je suis parti créer un festival de théâtre : Mantsina sur Scène à Brazza avec les amis, Abdon Fortuné Koumbha, Arthur Vé Batouméni, Felhyt Kimbirima et Ludovic Louppé. Alors ça, c'est vraiment de la fight (*KF*, p. 38).

Le véritable combat est ainsi culturel et symbolique. Les films de kung-fu, comme le théâtre contemporain, permettent à Dieudonné Niangouna de mettre en avant une forme d'art qui peut être africaine tout en restant ouverte sur le monde.

Tous les glissements et réappropriations que nous venons d'observer sont rendus possibles, enfin, parce qu'ils s'inscrivent dans un processus de réception complexe. Les analyses proposées ici ne doivent donc pas faire oublier que le cinéma d'exploitation pratiqué par Alphonse Béni et commenté par Dieudonné Niangouna reste un genre commercial qui tire profit d'une mode ou d'un goût du public. Il n'en demeure pas moins que ce type de cinéma méprisé constitue pour les deux auteurs un espace de liberté qu'ils réinvestissent en tant que créateurs. Dans ce contexte, Bruce Lee et les films d'arts martiaux symbolisent la richesse des pratiques de spectateurs, tout en constituant un répertoire de canevas et de motifs pour les cinémas et les littératures d'Afrique.

Pierre LEROUX³³

³² « *Non-aligned superhero* » – FAIR (L.), *Reel Pleasures...*, *op. cit.*, p. 262.

³³ CERC, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.