



Afrika Zamani, Nos 20-21, 2012-2013, pp. 69-93

© Conseil pour le développement de la recherche en sciences sociales en Afrique
& Association des historiens africains 2014 (ISSN 0850-3079)

Des cow-boys dans la savane : cinéma et hybridation culturelle en contexte colonial

Odile Goerg*

Résumé

Dans les colonies, puis dans les pays indépendants, le cinéma s'offre à la fois comme un vivier d'images dans lequel puiser et comme une scène où se rejouent les relations interpersonnelles. Les images animées permettent d'instaurer un dialogue avec le monde extérieur, d'échanger avec un au-delà inconnu des éléments symboliques qui peuvent être recyclés localement. Circulent des bribes de western, de films hindous, de comédies égyptiennes, etc. et, plus récemment, de productions de Bollywood qui véhiculent chants, attitudes, dialogues dont l'impact reste à mesurer.

Abstract

In the colonies, and later on in independent countries, a movie theater stands as a bank of images and as a replay scene for interpersonal relationships. Moving pictures help establish a dialogue with the outer world, to interact with the unknown beyond the symbolic elements that can be recycled locally. This is all the more true with the fragments of Western, Indian films, Egyptian comedies that circulate... and more recently Bollywood movies that convey songs, attitudes, dialogues whose impact is yet to be measured.

Le justicier s'avance sous un soleil de plomb. Des cow-boys circulent dans les rues vides, accablés de chaleur ; certains ont une cigarette aux lèvres, d'autres mâchonnent un bâtonnet cure-dent. Musique de circonstance. Les balles sifflent ; une femme passant par hasard par là s'écroule. Son enfant pleure. Nous sommes à Tombouctou, dans un plagiat de western, qu'insère le cinéaste mauritanien Abderrahmane Sissako au milieu du film *Bamako* (2006), à la fois archétype des films à succès en Afrique et symbole de violence arbitraire. *Death in Timbuktu*, film dans le film, dont le titre en anglais s'inscrit à l'écran en lettres gothiques à la manière des films hollywoodiens, joue un double rôle d'intermède et de métaphore.

Il intervient en effet comme le film de la soirée, diffusé sur la chaîne de télévision nationale du Mali, après quelques problèmes techniques dont

* Université Diderot-Paris7/SEDET. Email: o.goerg@free.fr

s'excuse, gênée, la présentatrice. Intermède donc : le public fasciné, essentiellement des enfants, suit les faits et gestes des cow-boys. Comme l'un deux, les téléspectateurs rient de la tuerie comme d'une bonne blague : un unique coup part, mais deux morts s'écroulent. Le rire est communicatif, le sens se perd : quel parti prennent les spectateurs ? De quel côté se trouvent les victimes ? Comment déchiffrer le regard ? Cet intermède introduit l'ambiguïté constante de la compréhension du message et de la perception cinématographique.

Mais *Death in Timbuktu* sert aussi de métaphore puisque *Bamako* fait le procès du FMI et de la politique de libéralisme forcené imposée à l'Afrique, politique qui se traduit par des morts et un sentiment d'arbitraire. De manière plus précise, la diffusion du film dans le film intervient après le témoignage du seul survivant d'un groupe de migrants ayant tenté la traversée du Sahara pour rejoindre l'Eldorado occidental.

Pour réaliser ce plagiat de western à l'atmosphère parfaitement reconstituée en moins de 5 minutes, Abderrahmane Sissako a fait appel à de grands acteurs de la scène artistique internationale, dont les noms apparaissent à l'écran comme sur un générique : le cinéaste palestinien Elia Suleiman, l'acteur américain et co-producteur du film Danny Glover, le réalisateur et acteur congolais Zeka Laplaine, le cinéaste français Jean-Henri Roger ... Francophones et anglophones à l'écran, ils sont représentatifs à la fois de la mondialisation du 7^e art et de l'hybridation que concrétise le cinéma, produit culturel qui intègre et recycle des éléments venant d'horizons divers.

Ce détour par *Bamako* paraît tout indiqué pour introduire une réflexion sur les films comme véhicule d'hybridité culturelle, comme ressource créative et comme outil de modernité. Le western, genre populaire de la génération du cinéaste, nous servira de fil conducteur.

Ce n'est pas un hasard si Abderrahmane Sissako choisit un western comme archétype du film diffusé en Afrique et comme mode d'expression. Ce genre filmique s'est rapidement imposé sur les écrans coloniaux en Afrique et a poursuivi sa carrière après les indépendances. Son apogée suit celle de sa production (années 1930/1950) et son déclin illustre le succès croissant d'autres types de film en Afrique (« hindou », karaté). Ainsi que l'exprime Abderrahmane Sissako : « j'aime les westerns : c'est une preuve que *Bamako* est un vrai film de cinéma, pas seulement une œuvre militante de dénonciation »!

Peut-on envisager le western comme métaphore du cinéma aux colonies ? Le film hollywoodien comme marque d'acculturation universelle ? La situation s'avère plus complexe dans le double contexte de diffusion d'une technologie occidentale et de domination culturelle. Si de nombreuses études ont montré le succès de ce genre cinématographique ainsi que l'impact profond qu'il eut

sur des générations de jeunes spectateurs essentiellement masculins, les tendances actuelles de l'historiographie insistent sur la diversité des perceptions et des interprétations selon les contextes culturels ambiants. C'est bien la question de la réception des films, de leur impact ou de leur usage local qui est centrale ici et non celle de leur production, car les films projetés en Afrique sont étrangers au continent, à l'exception de l'Égypte, jusqu'à la fin des années 1950.² L'hybridité est d'abord dans le regard, tout film étant perçu en situation, à chaque fois individualisée et contextualisée. L'hybridité est aussi dans l'expérience, le vécu de la séance cinématographique. Finalement, l'hybridité est exprimée par les diverses productions culturelles qui en découlent (mentales, matérielles).

On peut aisément distinguer divers niveaux ou étapes d'analyse, généralement imbriqués :

- la question de l'interprétation, de la traduction du sens en fonction des données culturelles personnelles, des capacités linguistiques, de la maîtrise des connaissances du monde extérieur ;
- la question de l'accessibilité des salles, de la réaction des spectateurs et du dialogue par écran et images interposés ;
- la question de la façon dont les images étrangères, américaines, européennes puis asiatiques, circulant en Afrique, contribuent à l'élaboration culturelle locale au sens large par l'intégration d'éléments tirés des films et injectés dans un autre contexte.

La réflexion qui suit tire ses exemples de pays divers, notamment francophones, selon la richesse des sources. Celles-ci ne permettent pas d'aborder toutes les questions. Les documents officiels donnent des informations sur la législation, le fonctionnement des commissions de contrôle (listes de films autorisés ou censurés accompagnées parfois d'un argumentaire explicatif) et la surveillance des salles. Les témoignages écrits (mémoires ou romans) de même que la presse ou les enquêtes orales permettent d'appréhender certaines visions des spectateurs et des acteurs locaux, issus notamment des élites. L'accent est mis sur les années 1950 qui voient l'essor du cinéma, la croissance rapide des publics et des salles, même si les spectateurs restent majoritairement urbains.³ Ceci est une constante jusqu'à nos jours, comme l'exprime le réalisateur sud-africain Darrel Roodt à propos de *UCarmen eKhayelitsha* : « Les gens qui sont allés le voir sont plutôt issus de la classe moyenne. Mais le public que je vise, les gens des townships ou ceux de la campagne n'ont pas l'occasion d'aller au cinéma. Il y a peu ou pas de salles dans les quartiers noirs »⁴.

Par ailleurs, en choisissant le western, je me concentre sur les films de fiction et non les documentaires, fréquemment diffusés dans les circuits gouvernementaux ou para-étatiques (centres culturels, ciné-bus...).

Après avoir interrogé la notion de réception, ce qui suppose une certaine connaissance des principes régissant la programmation, l'article met les westerns au cœur de l'analyse. Ceci permet d'en montrer la prégnance auprès d'un public d'adolescents et de jeunes hommes qui y trouvent à la fois un répertoire de comportements ou de choix vestimentaires et une grille d'interprétation du monde, voire des outils de modernité. Le cinéma sert ainsi de véhicule à des processus de création culturelle, puisant à des registres divers.

L'hybridité est dans le regard : les films et leur réception

Abordons d'emblée la question de l'hybridité. Ce terme est pris ici comme synonyme de métissage, paradigme en vogue auparavant pour désigner des processus puisant à plusieurs registres afin de produire des éléments (mentaux, matériels, comportementaux) dotés de leur originalité propre.

Hybridité a succédé à métissage, à la connotation certainement trop directement biologique, tout en renvoyant à un processus similaire, celui de mélange, de *melting pot* ou de fusion d'éléments de différentes origines (Amselle 1990). Il se situe aux antipodes des notions de pureté (de la 'race', des cultures), d'homogénéité, de fixité. Une autre vision du monde sous-tend par conséquent cette perspective qui renouvelle l'analyse de la mondialisation comme processus à sens multiple, sortant d'un européocentrisme implicite. L'élément approprié agit en retour, de manière plus ou moins perceptible ou immédiate.

On peut par ailleurs aisément postuler que tout processus créatif est en lui-même, intrinsèquement, un phénomène hybride, puisant son inspiration, implicitement ou explicitement, à plusieurs sources, indigènes et allogènes, en constant renouvellement selon des intensités ou des rythmes différents.

Le cinéma, qui se diffuse rapidement dans les villes africaines, ne fait pas rupture dans ce processus, mais il contribue à élargir visiblement la gamme des références, des images, des idées ... en ouvrant à des horizons lointains et généralement étrangers. Puisque les images sont des éléments qui forgent les identités, elles introduisent des différences entre les populations en fonction de la hiérarchie des salles, des publics et donc de l'accès aux outils culturels : entre les exclusivités des centre-villes et les vieux films déjà amortis des banlieues, entre les films d'art et d'essai et les séries B ... Ceci suppose de connaître les images disponibles, c'est-à-dire les principes de la programmation.

Une programmation arbitraire

Les projections cinématographiques trouvent leur origine dans l'initiative d'entrepreneurs privés, souvent étrangers (Européens, Libanais, Indiens), parfois Africains.⁵ Ces individus décident de la programmation, selon les contraintes du marché et leurs propres impératifs. Peu à peu, des circuits de distribution s'organisent et dominent le marché, à partir de la fin de l'entre-deux-guerres. Les deux compagnies sont alors la COMACICO (Compagnie Marocaine de Cinéma Commercial) et la SECMA (Société d'Exploitation Cinématographique Africaine).

Les autorités coloniales s'efforcent d'orienter le choix des films par le biais de la censure en édictant des mesures d'interdiction totale ou des coupures. Le processus de sélection (et de censure préalable) s'opère en fait essentiellement à l'amont et le fonctionnement des commissions de contrôle (fédérale ou territoriale) reste aléatoire. Les élites religieuses (missions étrangères, personnalités locales)⁶ ou laïques font aussi entendre leur voix, parfois en opposition, souvent en accord avec les instances gouvernementales, car elles sont soucieuses du même contrôle de la jeunesse.

Il faut préciser d'emblée qu'à l'exception du Congo belge⁷ et de l'Afrique australe, l'accès aux salles est soumis à des critères financiers et sociaux et non statutaires ou raciaux. Les commissions de contrôle évoquent à plusieurs reprises leur perplexité face à cette situation où les films sont potentiellement visibles aussi bien par la bourgeoisie blanche que le moindre portefeuille. Bien sûr, la géographie des salles de cinéma et des pratiques de la ville coloniale relativise fort la possibilité pour tout colonisé de voir tout film.

Dans ces conditions et sans en faire une analyse détaillée, on peut évoquer la programmation pour envisager les notions de réception et d'usage d'éléments filmiques en dissociant deux aspects : quels sont les films offerts sur les écrans (quel choix possible pour les spectateurs virtuels) et quels sont les choix faits (comment se marquent les préférences). Autrement dit, de quelle marge de manœuvre disposent les amateurs de cinéma.

De nombreuses sources, dont certaines émanant des autorités coloniales elles-mêmes, mentionnent la mauvaise qualité des films diffusés. Se pro-nonçant pour l'ouverture d'un second cinéma à Niamey en 1950, le gouverneur du Niger insiste sur les conséquences du monopole des exploitants de salles : « Le contrôle de la censure cinématographique n'est que négatif, il ne peut donc suppléer à une carence de la qualité des spectacles, et c'est la concurrence seule qui permettra un relèvement de leur niveau intellectuel et moral ».⁸

Georges Balandier (1985:256) résume cette idée en soulignant les déficiences de la programmation dans le Brazzaville des années 1950 et donc la difficulté de raisonner en termes de réel choix : « A notre sens, il y a là une production présentée en 'vrac' qui s'adresse à un public dont les goûts restent

peu exigeants. On ne peut cependant mettre en doute que ce public soit capable de discrimination et qu'il réalise un choix fondé sur des critères particuliers ».

Il en va toujours de même dans les années 1970 au Mali. Pierre Haffner (1978:40) indique ainsi qu'on ne peut guère partir d'une étude de la programmation pour analyser les préférences du public : « ...il faut tenir compte des exigences de la distribution plus que des modes ou des goûts. »⁹ Les distributeurs mettent en avant des critères de rentabilité (ils privilégient donc les vieux films à bas coût et facilement accessibles), la peur de prendre des risques par rapport à la censure coloniale, mais aussi les préjugés par rapport aux attentes du public africain qu'on suppose « primaire », sans bien sûr que des études précises de marché aient été faites. Ce raisonnement est généralisé et le western y trouve sa place : « ... for pure entertainment the native must be treated as we treat a ten-year-old white child, i.e. that he must be shown films of action of the Western type »¹⁰, affirme Oliver Bell, membre fondateur du *British Film Institute*.

La programmation reflète cette stratégie, avec quelques variantes régionales.¹¹ Ce qui domine à l'écran ne renvoie donc pas forcément aux films à succès ou aux préférences du public, mais contribue à former son goût.

La deuxième limite à la notion de choix est le fait que, dans bien des cas, il n'existe qu'une seule salle dans la ville ou un quartier donné, ce qui rend l'idée même de préférence problématique. Comme ailleurs, en Europe notamment, on va AU cinéma, divertissement global, et non voir UN film spécifique, que ce soit en Afrique occidentale ou orientale.

Ainsi les jeunes adeptes de western de Mamou (Guinée) sont-ils souvent frustrés :

« • Qu'y a-t-il aujourd'hui ?

- Un film d'amour ! Le vieux Seïny-Bôwal a peut-être l'intention de nous châtier.
- Wallâhi ! Il y a des semaines qu'ils n'ont pas passé un seul film valable... Je vais finir par brûler le cinéma ! » (Monénembo 1997:34).

Cette contrainte s'atténue avec le temps et la diversification des salles qui changent régulièrement leur programme ; les films ne restent à l'affiche que quelques jours pour satisfaire un vivier de spectateurs limité. Les pratiques se modifient donc peu à peu et les cinéphiles peuvent, dans une certaine mesure, choisir leur film. Pour faire connaître le film du jour, les exploitants posent des affiches devant les cinémas, aux carrefours ou dans des lieux publics comme la Grande Poste à Bamako qui voit affluer les curieux à l'heure de midi (Haffner 1978:157). La presse sert aussi de moyen d'information, mais cela ne concerne qu'une minorité de lettrés.

Au final donc, des films souvent vieux et des copies parfois en mauvais état, une rotation rapide des films (dont certains repassent régulièrement), un choix privilégiant les films d'action (western, épopée...) ou les films policiers, des films produits par des mondes lointains, en grande majorité occidentaux.

La réception : un processus complexe

Que voit-on lorsque défilent des images provenant de registres culturels totalement étrangers ? Quelle perception a-t-on en fonction de sa formation et de sa culture mais aussi de ses attentes ?

Les études contemporaines se sont éloignées de l'analyse théorique désincarnée des films (telle qu'elle était à l'honneur dans les années 1960) pour se pencher sur les films en situation et mettre en avant la réception des films. Il n'y a de film que regardé par un individu dans un contexte donné (culturel, matériel) et donc autant de visions de films que de projections vécues et intériorisées. Ceci n'est propre ni à l'Afrique, ni au contexte colonial. La multiplicité des expériences est amplifiée par celle des vécus cinématographiques concrets, actes partagés, se déroulant le plus souvent dans les villes africaines sous les étoiles que dans une salle couverte, assis sur un banc inconfortable plutôt que dans un moelleux fauteuil, le son du film étant souvent couvert par les commentaires bruyants des spectateurs ou les bruits du dehors.¹²

La prise en compte de ces éléments remet en perspective les paradigmes antérieurs d'acculturation ou d'aliénation culturelle en mettant l'accent sur la diversité des expériences et des « traductions » personnelles ou collectives. Cette approche se situe également dans la lignée des interrogations sur la marge de manœuvre des colonisés ou des citoyens en général, de leur *agency*. Le rôle du cinéma comme véhicule culturel se trouve reconsidéré sous le double renouvellement de l'historiographie de la colonisation et du cinéma. Par conséquent, ce qu'un individu retire des images dépend de nombreux facteurs.

On saisit vite l'impact de cette approche pour le cinéma en situation coloniale, vu que les films diffusés sont en majorité occidentaux jusqu'aux années 1950 où apparaissent sur les écrans de grands concurrents, les films dits « arabes », majoritairement égyptiens, et indiens. L'accent mis sur la réception éclaire différemment les théories de la domination culturelle et de l'impérialisme américain. Celles-ci, prégnantes tout autant dans les discours nationalistes des années 1950/70 que dans les courants antiaméricanistes en Europe (de la gauche ou de l'extrême droite), minimisent la capacité de distance du spectateur, le rôle de la distanciation par le rire ou les éclats de voix, mais aussi les qualités intrinsèques d'un regard informé par des références localisées.

Il faut par conséquent dépasser la simple présomption logique (l'hégémonie commerciale entraînerait *de facto* la domination idéologique) et s'interroger sur les modalités multiples de réception et d'interprétation des images en fonction de la culture et de la situation des publics ou des spectateurs en tant qu'individus dans la société (genre, classe, rang...). Il importe donc d'essayer de comprendre comment un film est vu différemment selon le bagage culturel du récepteur et comment les interactions jouent entre les images à l'écran (visuel) et les sens (véhiculé, tiré) et sa propre culture.

Cette analyse fonctionne à diverses échelles. Fabrice Montebello (2005:XII) suggère ainsi de « faire une histoire nationale du cinéma mondial » qui insisterait sur la nécessité de traduction, au sens linguistique bien sûr, mais surtout culturel, national¹³ ou social.¹⁴ Les productions d'Hollywood qui inondent le marché après la Seconde Guerre mondiale se trouvent au cœur des interrogations¹⁵, mais leur impact doit être réévalué à l'aune d'une analyse de leur réception, sans *a priori* sur l'impérialisme culturel occidental.

La question de la compréhension,¹⁶ au sens littéral, importe peu en fait : c'est ce qu'on fait des images qui compte. Or, contrairement à ce que supposent les diverses autorités (élites africaines, censeurs coloniaux), les réactions des spectateurs sont bien plus complexes que le simple mimétisme supposé : voir un vol entraîne la chapardise, être témoin d'un meurtre fictif vous transforme en assassin. Cette idée, aussi ancienne que le cinéma lui-même, est source d'anxiété majeure des élites en Europe comme dans les colonies. Dans les empires, elle est accentuée par la vision primitive des spectateurs africains que l'on pense dénués de capacités de jugement et de distance. Maintes anecdotes alimentent cette théorie ; ainsi au Congo belge, des jeunes auraient essayé de faire dérailler un train après avoir vu un western (Ramirez & Rolot 1985:274).

Dès le début des années 1970, Pierre Haffner, grand connaisseur du cinéma africain et des pratiques cinéphiles, conteste la validité de la notion de « genre » cinématographique dans le contexte africain en constatant que les publics puisent des éléments dans divers types de films sans forcément raisonner selon les catégories occidentales (western, drame psychologique...) (Haffner 1978:38-39). Il insiste aussi sur l'ancrage local de l'expérience cinématographique ; celle-ci, dans le cas du Mali, passe par la pratique du théâtre du *koteba*, pour analyser les réactions des spectateurs qui, comme en Europe, transfèrent sur le cinéma des habitudes antérieures. Outre la durée indéterminée des spectacles, il note que « La fête est par essence participation, négation de la distance » et souligne la complicité entre les comédiens et le public, l'alternance obligée de sketches courts et de moments de respiration par des chants et des danses (Haffner 1978:62).

Plus récemment, des chercheurs, s'interrogeant spécifiquement sur l'impact des films hollywoodiens hors de leur contexte de production, aboutissent à des conclusions similaires et mettent en évidence la complexité de leur réception.¹⁷ Dans *Hollywood Abroad* (Stokes et Maltby 2004) est examinée la façon dont les divers publics, en Europe mais aussi en Inde ou en Rhodésie, perçoivent et s'approprient les films diffusés dans les salles. Ce qui circule dans ces contextes nationaux ne renvoie pas à une mythologie globale ou à un discours homogène mais à des fragments, des icônes, qui peuvent prendre des sens totalement différents selon les contextes de réception : seule cette extraction des films et leur simplification rendent possible leur *reinterpretation within the cultural matrix of the host culture* (Maltby 2004:1).

Sur la base de ces précisions épistémologiques et méthodologiques, on peut poser la question de la façon dont des éléments épars, tirés de films variés, participent à la construction de comportements, d'attitudes, d'identités soit collectives, soit individuelles. Le western peut servir de modèle à ce type de réflexion, car il est à l'origine des transpositions ou emprunts les plus visibles.

Le western, un riche vivier de références au temps des colonies ?

Les westerns forment les références partagées d'une génération de jeunes hommes et leur proposent des filtres de lecture du monde accessibles et des images aisément déchiffrables. Leur réception est en partie déterminée par l'expérience de l'ailleurs, les attentes et les outils de décryptage à la disposition des adolescents et jeunes hommes, scolarisés ou non.

Le western, un genre populaire

Revenons donc au western, dont les images viennent à l'esprit lorsqu'on évoque une séance de cinéma en Afrique au temps de la colonisation. Son succès ne fait aucun doute ; il est toutefois difficile d'en mesurer exactement la diffusion et encore plus la fréquentation qui varie selon les périodes, les villes et les salles. Dans les archives ou la presse, on trouve des titres ou des listes, de films mais rarement des chiffres de spectateurs. De plus, comme cela vient d'être montré, la notion de genre préféré est pondérée par le fait que le public pèse peu sur la programmation.

La diffusion des westerns dans l'Empire suit celle de leur exportation outre-atlantique, avec un léger décalage : encore peu nombreux dans les années 30, ils dominent après la guerre. Lors de la sortie du premier week-end de juillet 1936, parmi les cinq films proposés par les trois cinémas de la COMACICO de Dakar ne figure aucun western mais deux films américains.¹⁸ De même, ils ne sont pas nombreux sur la liste des films diffusés au Soudan

la même année. Le western qui naît avec le cinéma dans le prolongement des épopées de l'Ouest et se développe dans les années 1920 sous la forme de métrages moyens (70mn, petits budgets, type feuilleton-série B) est encore peu diffusé hors des USA, mais son essor dans les années 1930 assure rapidement son succès à l'extérieur. Se remémorant ses souvenirs d'enfance à Freetown au début des années 1940, Farid Raymond Anthony évoque l'engouement des garçons pour les films de cow-boys : « The boys in our group were all fond of film-shows, especially cowboy films, and we would do anything not to miss Roy Rogers and his horse Trigger and the Sons of the Pioneers, or Gene Autry, or Gary Cooper » (Anthony 1980:138).

La présence de cow-boys chantants comme Roy Rogers et son groupe les « Fils des pionniers » fondé en 1933 et surtout Gene Autry, célèbres avant la guerre, contribue à marquer la mémoire. Les westerns ne sont pas encore stigmatisés par les administrateurs et les élites moralisatrices comme facteurs d'incitation à la violence ou à des comportements déviants.

Ce genre, déjà en vogue dans l'entre-deux-guerres, va trouver son public dans les faubourgs et les salles destinés plus spécialement au public populaire. Le « tourneur », entrepreneur de cinéma ambulant, Raymond Borremans, basé à Abidjan, se serait « longtemps refusé à projeter des westerns, car [...] c'était une mauvaise manière d'éduquer le public en lui montrant trop de violence ». Comme ces concurrents n'ont pas ces scrupules, il est obligé de faire de même après 1946.¹⁹

Désormais on peut voir régulièrement des westerns dans les villes africaines. En 1955, trois westerns figurent sur la liste d'une vingtaine de films pour lesquels la COMACICO sollicite une autorisation ²⁰ Le fils de visage pâle (*Son of Pale face* 1952), L'homme des vallées perdues (*Shane*, George Stevens 1953), Le triomphe de Buffalo Bill (*Poney Express* 1953).

A la même époque, Georges Balandier souligne leur importance dans la programmation à Brazzaville où, avec les épopées, ils forment environ 45 pour cent des films à l'affiche à Poto-Poto et Bacongo, quartiers populaires. Le choix des distributeurs précède-t-il ou révèle-t-il les goûts du public ? En tout cas les films cités sont fort anciens, ce qui confirme la stratégie des circuits cinématographiques qui visent un amortissement assuré de leur investissement : *Justiciers du Far-West* (1938), *Cavalier Miracle* (1935), *Ecumeurs du Far-West* (1939), *Terreur du Ranch* (1939) (Balandier 1985:256-257).

Pierre Haffner arrive à la même estimation : « Les petites salles de Bamako projettent presque 50 pour cent de westerns, 30 pour cent de films policiers ou de films d'espionnage, 10 pour cent de films d'aventure ou de guerre »,

tandis qu'à l'écran des grandes salles les westerns viennent en second (20 à 30%) après les films policiers (40%) et avant les drames psychologiques (10 à 20%) (Haffner 1978:40).

Tous les hommes interviewés, amateurs de cinéma, évoquent les westerns et se souviennent des noms des acteurs et des titres.²¹ Certains évoquent le plaisir de voir et revoir encore le film préféré, comme *Le dernier des fédérés* (*The Lone Ranger* 1938) cité par Pathé Diagne, qui précise que le cinéma populaire de Sor, en périphérie de Saint-Louis, sa ville natale, passait uniquement des westerns.²²

La place des westerns est telle dans la pratique des cinéphiles qu'elle détermine familièrement le nom des emplacements dans les salles : l'orchestre pour les cow-boys, le parterre pour les Indiens : « ... à l'orchestre (la place des cow-boys, comme on l'appelle encore communément), à une ou deux rangées de chaises de la place des Indiens (c'est-à-dire la partie la moins chère de la salle ») (Monémbo 1997:189).

De même, à Bamako, l'« indiennat » désigne les « places les moins chères [... surtout pour] les plus jeunes, assis par terre ou sur de petits bancs sans dossier. La référence aux Indiens tapis derrière les buissons ne fait pas de doute » (Haffner 1978:169). Selon d'autres sources, c'est l'attitude bruyante des enfants au cinéma qui leur vaudrait le qualificatif d'« Indiens ».²³ Le succès des westerns et leur impact dans la pratique cinématographique découlent de certaines de ses caractéristiques.

Le western, un genre codifié, ersatz des contes ?

La raison principale du succès des westerns, en Afrique comme ailleurs, est leur extrême codification, leur manichéisme (les bons et les méchants) et leur morale simpliste. Tous les éléments visuels permettent de situer rapidement les actions et de reconnaître les personnages : les vêtements (cow-boys, habits sévères des femmes de pionniers, hommes en costume sombre), les attitudes, les moyens de transport clairement hiérarchisés (cheval, âne, pieds), les combats, notamment à coups de poing. Le suivi de l'histoire et sa compréhension sont donc accessibles à un public large, tout en laissant de la place à des interprétations personnelles et locales (Ambler 2007 ; Burns « John Wayne... », 2002:106). Les dialogues ne sont pas fondamentaux, d'autant que la compréhension de la langue étrangère est souvent imparfaite et que les bruits venant de la salle et de l'extérieur en rendent difficile l'audition.

A partir de ses observations et enquêtes effectuées auprès de citoyens (hommes uniquement), Balandier confirme les motivations de l'appréciation des westerns : attrait pour le mouvement et les péripéties, héros faciles à identifier, justice élémentaire et impitoyable. Il note par ailleurs le parallèle avec les cultures congolaises :

... au-delà de l'action mouvementée, l'enseignement est recherché comme il reste habituel de le faire lorsqu'il s'agit du conte et de la légende traditionnels ; le film associant ces trois éléments : héros puissant, multiples péripéties manifestant cette puissance et morale élémentaire, connaît toujours un grand succès (Balandier 1985:257).

Le western correspond à cette grille d'analyse. Ses héros ou les leçons qu'on en tire viennent enrichir l'expérience antérieure. L'hybridité se situe dans cette fusion entre des attentes anciennes et des référents nouveaux, dans cette rencontre entre suppositions des distributeurs de films et usages des colonisés, ce que Larry Yarak nomme *creative misunderstandings* (cité par Akyeampong et Ambler 2002:14).

Les westerns, dans leur version stéréotypée, offrent effectivement des modèles d'héroïsme, des rôles de genre acceptable ou valorisé et des normes morales limpides (bien/mal). Ceci favorise des processus d'identification collective et individuelle et facilite l'extraction d'éléments recyclés ensuite dans un quotidien localisé à des milliers de kilomètres des lieux du tournage.

Si les jeunes sont enthousiastes, les autorités coloniales sont, elles, de plus en plus ambivalentes par rapport à ce genre cinématographique, synonyme de divertissement innocent mais aussi de violence.²⁴ Après 1945, la méfiance se manifeste aussi bien de la part d'administrateurs que des représentants de l'élite politique et sociale, moralisateurs, qui adoptent souvent le même discours.²⁵

Ainsi, les autorités du Soudan (Mali), de peur d'être débordées par les élus, expriment leur inquiétude : « On voit, en effet, trop fréquemment sur les écrans des films sur la vie de la pègre, sur le monde des gangsters, des 'western' [...] qui exercent sur l'esprit de la jeunesse une influence subversive. » Un fonctionnaire fédéral marque toutefois son scepticisme en notant en marge : « qui y-a-t-il de mal dans les westerns ? »²⁶

Ce regard compréhensif est toutefois rare et le western est généralement vu d'un mauvais œil. Ainsi, en Côte d'Ivoire, Gbikpi, chef de la Filmothèque des Affaires sociales, membre de la commission de contrôle, déclare « que les films de cow-boy et du Far-West, après avoir ravagé les villes, continuent leurs méfaits dans la brousse »²⁷ La même opinion est exprimée par Ouezzin Coulibaly, vice-président du Conseil de gouvernement de Haute-Volta, en 1958 :

Autant quelques [western] sont des scènes de pugilat et de fou rire, autant par contre et c'est la majorité sont des victoires du gangstérisme, du brigandage, des leçons de viol, d'assassinat et d'immoralité. Voilà ce qu'on montre à un public qui croit encore ce qu'il voit. Quel est le but d'un tel film dans un pays comme le nôtre ... sinon d'intoxiquer les consciences, de perturber la moralité ?²⁸

Ces marques de méfiance, qui augmentent avec l'afflux vers les villes de jeunes ruraux et le sentiment de montée de la délinquance, n'empêchent pas que les westerns occupent les écrans et servent d'inspiration à de nombreux jeunes spectateurs. Les westerns sont sans conteste des films à la visibilité éclatante, car elle se traduit concrètement dans le quotidien.

Les films comme rites de passage ou modes d'entrée dans la 'modernité'

Passer du côté du public pour aborder les films et non partir des souhaits des distributeurs ou du regard des censeurs change la perspective. Ce décentrement permet de dépasser la vision des films comme vecteurs de propagande ou machines à produire de la domination et de l'aliénation. Dans cette optique, la place des westerns dans la naissance d'une culture masculine préconjugale est évidente. Cette fonction a déjà été soulignée par divers auteurs, pour l'Afrique centrale et australe, selon des mécanismes similaires.²⁹ Je me propose de la revisiter sous l'angle de l'hybridité, en partant de l'Afrique occidentale.

Le western, modèle ambigu

Dans une double tension liée au passage à l'âge adulte et à l'environnement de contestation coloniale, les jeunes urbains, concept à la définition élastique³⁰, trouvent dans les westerns de quoi alimenter leur besoin de s'affirmer en tant que groupe ou en tant qu'individu (chefs de bande ou non).

Comme dans le pays fondateur, l'aura du Far West précède et dépasse le cinéma. Une certaine littérature de jeunesse porteuse des mêmes images avait déjà popularisé la figure de l'homme de l'ouest. Bernard Dadié en témoigne dans *Climbié*, récit autobiographique se déroulant à Grand Bassam dans les années 1930 :

Dibetchi, le plus riche de la bande, payait toujours un nouveau roman d'aventures au Far West. Ils le dévoraient à tour de rôle et émaillaient leurs propos de 'Signor Caballero ! Amigo ! Bonas dios !'. Ils vivaient chacun en compagnie de leurs héros favoris, ne parlaient plus français mais espagnol. Que leur manquait-il ? Le chapeau aux larges bords, les revolvers, les pantalons cow-boys et la monture ? même pas, car l'habit ne fait pas le moine (Dadié 1966:129 ; texte fini à Abidjan le 18 avril 1953).

De même, ce modèle circule parmi des adolescents qui n'ont jamais vu de film, comme à Ebe, village ibo du sud-est du Nigeria où est fondée « The Courageous Company of Cow-boys » en 1948, observée par Paul Hair au début des années 1950.³¹ Le modèle tire lui, bien sûr, une part de son inspiration des westerns, le nom tout d'abord mais aussi des éléments de l'uniforme et

de l'armement. La première *Compagnie de Cowboy* apparaît à Lagos vers 1930, atteint rapidement Kano *via* le chemin de fer et les migrants yoruba et se diffuse au sud dans la ville d'Enugu au début des années 1940. C'est un migrant revenu d'Enugu qui la transfère à Ebe.

La prégnance du western s'impose pour les adolescents qui font du cinéma à la fois leur mode de loisir favori et leur lieu de rencontre. Pour ces amateurs de cinéma, le western est, avec les films de gangster ou de guerre, la référence par excellence ; il met à leur disposition une large panoplie d'images au sens propre et figuré.

Thierno Monémembo en fait la trame de son roman *Cinéma* se situant à la fin des années 1950 à Mamou, ville moyenne de Guinée, où il a grandi. L'histoire met en scène une bande de petits malfrats dont la vie gravite autour du western :

Moi, quand je me sens ratatiné comme je le suis en ce moment, c'est d'un bon western que j'ai besoin : *3 h 10 pour Yuma, L'homme qui n'a pas d'étoile, Du sang dans le désert, Winchester 73 !...- Tu n'as pas dit le meilleur : Le Virginien !* Te souviens-tu du dialogue entre Trampas, le tricheur, et Gary Cooper quand ils commencent la partie de poker ? 'Trampas : mise donc, fils de pute !' 'Gary Cooper : Souris au moins quand tu dis ça !' Ça c'était du cinéma ! (Monémembo 1997:34)

Le narrateur, écolier, déserte les bancs pour se mettre à fréquenter cette bande. Il découvre peu à peu un monde inconnu, admire l'attitude décontractée et sûre d'eux des petits truands dont le chef l'accueille en disant : « Moi que tu vois, mon petit Binguel, je suis *Oklahoma Kid*, le vrai. Si tu as déjà rencontré quelqu'un d'autre portant ce nom, oublie-le, il doit être en foin ou en porcelaine » (Monémembo 1997:41).

Binguel abandonne son surnom de « petit môme », pour celui plus prestigieux de « L'homme de l'ouest », marque d'intégration au groupe. Le western constitue alors l'élément majeur de son imaginaire à la fois pour s'adapter au quotidien et pour s'en échapper : « Aussi, dans les moments les plus durs, je m'imaginai dans un film. Le Pavillon et sa toiture informe qui ne me semblait faite que pour amplifier l'humidité et l'insolation devenues Veracruz ou Sante Fe, Fort Alamo ou O.K. Corral » (Monémembo 1997:46).

Sous cette forme romancée, Monémembo présente de manière condensée l'usage et la circulation d'un genre issu d'un monde lointain mais faisant écho dans les cultures vécues. Les surnoms des meneurs, les mélodies sifflées, les mots de passe, les conversations, les modes d'initiation au groupe... tout tourne autour du western qui se prête à des adaptations et lectures personnelles ; les adolescents adoptent gestuelle, attitudes, vêtements ou expressions, pratiques pour lesquelles il n'est guère besoin d'être passé par l'école.³²

De même, si les jeunes migrants du Niger, protagonistes de *Moi un Noir*, admirable film-vérité de Jean Rouch (1959), se prénomment Eddie Constantine alias Lemmy Caution, Edward G. Robinson ou Dorothy Lamour, acteurs américains, leurs références et leur environnement sont imprégnés du monde des westerns : affiches sur les murs, habits, slogans (bar *Ambiance* : « ceux qui sont heureux, qui vont pour faire le cow-boy »). Lors d'une fête rassemblant les originaires du Niger, de nouvelles acrobaties sont inventées dans le contexte à la fois urbain et migratoire : des figures sont exécutées en bicyclette, métaphore du cheval, par des hommes habillés à la mode des cow-boys.³³ « On y partage tout, les rêves du Far West et les rythmes traditionnels », ajoute le commentaire.

L'organisation de bandes tirant leurs références des épopées de l'Ouest ou l'affirmation de chefs de groupe nourrissant leur imaginaire dans cet univers n'est pas étonnante. Ce phénomène est généralisé, tant l'univers du Far West ouvre la porte à des reconfigurations variées, mêlant éléments pris de l'écran et éléments locaux. Les westerns permettent de se distinguer (ceux qui vont au cinéma et ceux qui n'y vont pas), de se faire une place dans la ville, nouveau territoire de jeu et de vie, en se différenciant, et donc de s'affirmer par rapport à d'autres adolescents, mais aussi de se positionner face aux adultes.

Western et changement social

Les années 1950 sont une sorte de condensé des transformations socio-politiques : accélération de l'exode rural et des migrations interurbaines (afflux vers les capitales et les ports), accentuation de l'urbanisation, effervescence des mouvements politiques, contestation des aînés... Les usages du western prennent sens dans ce contexte spécifique, même si des antécédents et des prolongements existent. Situons donc le western dans la double confrontation avec les adultes et une « situation coloniale » vacillante : peut-on aller jusqu'à parler de conscience d'une rupture personnelle (générationnelle) et collective (historique) ?

Plutôt que d'envisager les films comme des vecteurs d'acculturation ou d'aliénation, envisageons-les comme une des ressources (parmi d'autres) dans lesquelles puisent les individus pour se situer dans le présent et définir leur avenir dans un contexte de changement social accéléré. On pourrait qualifier ce processus, amplifié par l'impérialisme du XXe siècle, de « modernité », au risque d'employer un terme galvaudé. Ce concept, en vogue depuis plusieurs décennies, est devenu un mot-valise, aux sens multiples et aux connotations souvent suspectes parce que renvoyant implicitement à l'Occident. F. Cooper dénonce ainsi sa fréquente inutilité ou ambiguïté épistémologique tout en proposant une réflexion historiographique dans le cadre de la colonisation (Cooper 2005:ch. V *Modernity*).

L'anthropologue Jacky Bouju propose une définition intéressante de ce concept par son potentiel de rupture : modernité, « qu'on peut caractériser par la généralisation de la division du travail social et de l'échange marchand accompagnant l'autonomisation des différents champs politiques, religieux, économiques et sociaux » (Bouju 2003:note 1).

Aussi ouverte soit-elle, cette définition reste toutefois liée au cadre occidental, voire capitaliste et à une phase de la culture européenne ; mais elle évite la dichotomie modernité/'traditions' en mettant l'accent sur les structures socio économiques.³⁴ La dimension retenue ici de modernité en tant que modalité d'accélération des changements et de circulation des références reste toutefois pertinente. Ainsi, Richard Maltby désigne sous le terme de *vernacular modernity* les productions culturelles liées au cinéma, qui sont plus ancrées dans les communautés urbaines respectives que dans le lieu d'origine des films (Maltby 2004:15). Dans cette perspective, la notion de modernité inclut forcément celle d'hybridité, c'est-à-dire relevant d'un processus croisant des éléments hétérogènes aussi bien autochtones qu'étrangers, circulant selon des voies et sur des supports divers.

On peut invoquer d'autres paradigmes et reprendre celui d'acculturation qui dominait les analyses de la deuxième moitié du XXe siècle et poursuit, sa carrière, plus marginalement toutefois car il semble induire une dimension de domination. L'acculturation désigne certes des « phénomènes de contacts et d'interpénétration entre civilisations différentes » (Bastide 1968:103), mais conçus généralement dans un rapport inégalitaire entre les cultures, celle d'origine se portant vers (*ad*) une autre pour en embrasser certains traits perçus comme stratégiques, fonctionnels, utiles dans une période de changement. En reprenant la littérature, Bastide oppose d'ailleurs acculturation planifiée – par un groupe national ou d'intérêts – cas le plus fréquent – et acculturation libre. La connotation négative est nette dans le contexte colonial où acculturation semble impliquer l'idée de perte de repères et de valeurs, de déstabilisation et de sujétion.³⁵ Cet emploi implicite ressort de l'analyse des centres culturels, initiés en AOF par le gouverneur Cornut-Gentille, comme « un projet de contrôle sociopolitique des jeunes élites . » Parmi les attributions de ces centres figure la projection de films, essentiellement documentaires et didactiques, plus marginalement de fiction. Tout en démontrant l'échec de ces centres, l'auteur évoque l'écho qu'ils rencontrent auprès de la « nouvelle classe urbaine acculturée » et conclut : « Les responsables des centres et son public régulier apparaissent ainsi comme une élite acculturée et acculturante » (Bancel 2009:130-131). Celle-ci reliaierait donc auprès de l'ensemble de la jeunesse urbaine (non scolarisée, populaire...) les vœux des colonisateurs.

Plus positivement, l'acculturation peut être vue comme faisant appel à des capacités personnelles d'adaptation à une situation nouvelle, comme un processus dynamique qui résulte de l'exposition à d'autres façons de faire, de penser, de vivre...

La notion d'hybridité ou de mixité culturelle s'impose alors, car elle permet d'analyser autant la réception que les usages des images. Les spectateurs absorbent les images exotiques, discutent des actions des personnages de l'écran et proposent des réinterprétations selon leurs propres termes (Amblar 2001:87). Ils infusent ensuite leur quotidien des leçons tirées de cette expérience visuelle selon leurs propres filtres. Autrement dit, ce qui compte dans la création individuelle ou collective, ce sont les formes de réception et d'interprétation des images par une personne ou un groupe donnés et non le lieu d'origine du film. De fait, Hollywood fonctionne comme une sorte de lieu utopique, qu'on peut s'approprier pour imaginer sa propre 'Amérique'. Il ne s'agit pas de se transformer en cow-boys ou en Américains, mais d'intégrer un élément tiré d'une expérience cinématographique. Les spectateurs mêlent leur compréhension à leurs propres codes de conduite : « They thus found ways to use the characters and action of their B-Western diet as 'a kind of guide to urban modernity and sophistication' in central Africa 'weaving witchcraft and kinship politics into discussion of the meanings of particular sequences » (Maltby 2004:15).

Partout les images sont un des éléments qui permettent aux jeunes spectateurs de construire leur identité dans la salle et en dehors, face aux autorités politiques (contestation par le simple fait d'être là, par le choix du film, par les manifestations orales ou les petits gestes favorisés par l'anonymat et l'obscurité du lieu), mais aussi face au groupe d'âge, aux pairs, c'est-à-dire ceux parmi lesquels la réputation compte vraiment.

Comme on l'a vu, le registre du western donne naissance à des formes multiples de ré-emprunt immédiat : il permet de se distinguer des paysans restés au village, mais aussi de certains scolarisés plus policés qui préfèrent d'autres registres cinématographiques. Il permet aussi de s'affirmer par rapport aux adultes en empruntant un registre perçu comme contestant l'autorité des aînés ou transgressant les valeurs enseignées.

En portant des chaussures, élément obligé de l'uniforme, les membres des *Cow-boys Societies* d'Ebe se distinguent des campagnards qui vont pieds nus, quitte à devoir en louer pour l'occasion. Outre le clivage ville-campagne, le monde du western constitue avant tout une marque de modernité pour les jeunes Ibos qui copient le modèle yoruba, vu comme précurseur.³⁶

Si on voit bien le rôle du western dans le processus de différenciation des jeunes, on pourrait s'étonner de son succès tant le clivage cow-boy/

indien renvoie métaphoriquement à celui du rapport dominant/dominé, aisément transposable dans le contexte colonial. On ne peut évacuer la domination coloniale du contexte de la réception, ce qui débouche sur la thématique de l'aliénation, si souvent maniée pour dénoncer le cinéma colonial. Deux voies s'ouvrent alors. De manière générale, comme en témoignent les entretiens, le spectateur s'identifie au puissant, au héros victorieux, au cow-boys ou au justicier et non au personnage dominé – l'Indien – qui exprime objectivement la position de colonisé. Amady Aly Dieng, comme d'autres, évoque comme une évidence cette posture anti-indienne, car « on ne comprenait pas »³⁷ Cette réaction renvoie à un ressort psychologique connu : sauf exception, un individu quelconque se met spontanément du côté des vainqueurs. Cette attitude est ici renforcée par les questions de génération (les westerns attirent surtout des adolescents, moins formés à la critique)³⁸ et de genre (non remise en cause des schémas machistes par les adolescents, adhésion à la virilité affichée des cow-boys). D'autres exemples confirment que le chromatisme ou la situation personnelle ne sont pas les clefs utilisées spontanément pour interpréter les films :

Les cinémas de Lomé se nommaient « Le Rex », « La France » et « Archambeau . » Ils étaient en plein air, et l'on entendait la voix des acteurs dans tout le quartier. Je revis un jour un film intitulé *Le trésor secret de Tarzan* [1941], avec l'acteur Johnny Weissmüller. Je savais que les Noirs y étaient souvent présentés d'une façon péjorative (cannibales, bestiaux, grimaçants, cruels...). D'autre part, Tarzan, dans certaines séquences, pratiquait joyeusement une véritable hécatombe de Noirs. Je m'étonnai qu'un spectacle de ce genre soit présenté à un public en grande majorité composé d'Africains, mais je fus encore plus surpris quand je constatai l'enthousiasme bruyant que ces hécatombes provoquaient dans ce public. Incontestablement, les « bons » étaient les Blancs et les « mauvais » les Noirs. Chaque fois qu'un « sauvage » noir était mis hors de combat par le poing de Tarzan ou la balle d'un autre Blanc, toute la salle (si l'on peut dire, le spectacle étant dehors !) applaudissait sans restriction ³⁹

Aller au-delà de ce mécanisme d'identification au puissant suppose une prise de conscience. Outre l'âge, la formation et l'apprentissage critique peuvent faire dépasser le niveau du divertissement et déboucher sur une distanciation par rapport au message visuel. Bien sûr, l'expérience directe de l'oppression suffit à sentir la similitude des expériences, sans forcément la rationaliser. Ceci ouvre la voie à la contestation *via* l'écran. L'anthropologue Hortense Powdermaker, observant les publics dans les années 1950 en Zambie, attribue le succès des westerns à ce fait : « The cowboy fits into the present power relationship between European and Africans » (cité par Burns 2002:109).

La circulation des discours militants ou les slogans politiques contribuent aussi à modifier la réception des films dans la dernière décennie de la colonisation et entraînent parfois de vives réactions de la part du public. Contrairement à ce que pensent les coloniaux qui mésestiment les capacités de compréhension des spectateurs ou ne s'intéressent pas à leurs regards et réactions, les westerns purent jouer un rôle moteur dans la prise de conscience des rapports de domination.

L'anxiété croissante des autorités coloniales et des élites africaines après la guerre face au western découle sans aucun doute de la réalisation intuitive ou explicite de la portée politique des westerns. Les commissions de censure cherchent alors à anticiper en coupant les remarques ouvertement racistes ou discriminatoires de certains films. Rares sont toutefois les westerns interdits, ce qui fut le sort en 1955 de *Bronco Apache*, western de Robert Aldrich avec Burt Lancaster (1954) : « Le film *Bronco Apache* présentant des aspects outrés d'antagonisme racial, la Direction des Affaires Politiques en [propose] l'interdiction, nonobstant la manière de voir de la majorité de la Commission »⁴⁰ Cette décision imposée par la commission fédérale de Dakar à toute l'AOF témoigne d'un changement d'analyse sur la capacité des spectateurs à projeter leur propre destin sur les films. De même, *Flèches de feu* (film de Lew Landers 1953), autorisé en 1954 mais soumis à nouveau à la censure en l'application de l'arrêté du 21 juillet 1954, subit une coupure : « abrégé le second combat entre Anglais et Peaux-Rouges en ne laissant subsister que le début et la fin »⁴¹

Les autorités ont donc conscience du danger que le visionnage prolongé d'une scène de répression pouvait entraîner dans la salle. Pour contrer ces images, elles cherchent à proposer aux jeunes des films édifiants et censurent les autres.⁴² Au final toutefois, ce sont les spectateurs qui décident et le western reste plébiscité par un certain public. La notion de choix intervient là sans conteste.

Conclusion

Loin d'être passif, le public joue un rôle majeur dans cet équilibre complexe entre désir de divertissement des spectateurs, objectif de rentabilité des gérants de salle et volonté des autorités de maintenir l'ordre social (Ambler 2002).

Pour ces dernières, le cinéma trouve sans conteste sa place dans les outils de contrôle des esprits, parallèlement à la scolarisation par exemple, mis en place dans le cadre colonial. Mais il n'est pas que cela.⁴³ Pour les publics, les films sont des moyens de détente, des échappatoires et des ressources culturelles. Ces nouveaux médias sont bien souvent présentés soit comme de puissants façonneurs d'aliénation, soit comme des vecteurs de révolte

selon une vision manichéenne que les analystes peinent à dépasser, ce qui revient paradoxalement à nier la force de réaction et d'organisation des acteurs locaux. Or ceux-ci sont loin d'être des récepteurs neutres face aux images.

Le détour par le western, genre cinématographique correspondant à une phase de la vie d'un jeune cinéphile, montre la complexité du processus de création qu'il peut générer et qui exprime une culture en renouvellement, une culture mélangeant allègrement divers registres. Sont inventés attitudes, valeurs, gestuelles, apparences, modes d'organisation ou représentations identitaires. Même si les services des Renseignements généraux veillent et surveillent les salles, même si les commissions de contrôle exercent leur travail de censure, le cinéma se présente dans le contexte colonial comme un espace de liberté, un lieu d'ouverture, notamment pour les adolescents. Lieu d'intoxication et d'abêtissement pour les uns, il est un lieu d'innovation et d'invention pour d'autres. Il est les deux à la fois. Les années passant, comment se traduit cette expérience dans le vécu des adultes ? Quelle trace le cinéma des jeunes années et premières séances laisse-t-il ? Ceci est difficile à cerner, au-delà du souvenir d'un paradis perdu et de la vision nostalgique projetée sur l'adolescence qui ressort des entretiens.

Le temps des westerns est désormais révolu. D'autres images circulent parmi les générations d'adolescents et de moins jeunes. *Rambo*, popularisé par les vidéos, s'est imposé en Sierra Leone (Richards 1996) et les *Ninja* à Brazzaville (Bazenguissa-Ganga 1999). La puissance contemporaine de ces symboles en temps de conflit a été démontrée. En ce début de XXI^e siècle, les images se renouvellent de plus en plus vite du fait de la simultanéité de leur diffusion à l'échelle mondiale (Larkin 2008:ch. 7). Par ailleurs, d'autres genres cinématographiques contribuent bien évidemment à (re)construire l'image de soi et de son rapport au monde en y incorporant des codes puisés dans des référents diversifiés : les *telenovelas* d'Amérique du Sud, le registre islamique et ses contradictions (feuilletons turcs ou égyptiens), Bollywood ... mais aussi Nollywood, les vidéos du Ghana et les séries ivoiriennes.

A partir des années 1960 apparaissent en effet, de manière déterminante, les premiers films africains, aux objectifs militants, qui entraînent une réelle décolonisation culturelle du continent. Même si leur diffusion fut entravée par le monopole des sociétés de distribution et que les difficultés financières et logistiques conditionnent actuellement leur production, ils proposent aux spectateurs une vision renouvelée de leur passé et des grilles d'interrogation critique sur leurs propres sociétés.

Au fil des années, le cinéma continue donc d'être une des ressources auxquelles puiser pour se positionner dans le monde.

Notes

1. *Libération*, 17-10-2006. Il est né en Mauritanie en 1961 mais a grandi au Mali. *Bamako* fut projeté hors Compétition au festival de Cannes de 2006.
2. L'Inde présente un cas de figure très différent, car la production s'y développe dès le début du siècle, intégrant certains traits stylistiques hollywoodiens.
3. Le cinéma ambulant touche un peu les centres ruraux.
4. Interviewé par F. Pompey in *Le Monde* du 27-28 février 2005.
5. Le rôle de l'Etat fut plus marqué dans les colonies britanniques et au Congo belge, notamment par une politique de production de films destinés aux colonisés. A cela s'ajoute la politique des loisirs des compagnies minières en Afrique centrale et australe.
6. Loimeier (2006:111) (il propose une réflexion sur la notion de culture populaire et la façon dont les élites religieuses en apprécient certains traits et en rejettent d'autres).
7. Ramirez & Rolot (1985) ; Convents (2006: 35) soulignent qu'en avril 1934 la commission de contrôle doit préciser à quelle catégorie de spectateurs le film est autorisé : « les adultes européens, les enfants européens, les boys de bar et les indigènes. »
8. Archives Nationales du Sénégal (ANS) 21 G 198 (versement 174) censure, commission 1947-58, Gouverneur du Niger au Haut Commissaire de l'AOF, 25-11-1950.
9. Après l'indépendance, divers pays cherchèrent à s'assurer le contrôle du marché du film, mais ils subirent des représailles de la part des compagnies françaises de distribution. Outre la Guinée, le Burkina Faso (alors Haute-Volta) fut le premier à nationaliser l'importation-distribution de films en 1969.
« Qui tient la distribution tient le cinéma », Tahar Cheriaa, Président d'Honneur de la FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes) cité par Ferid Boughedir « Cinémas nationaux et politiques cinématographiques en Afrique noire : 'Du rêve Sud-Sud à la défense de la diversité culturelle' », in *Afriques 50 : Singularités d'un cinéma pluriel* (L'Harmattan 2005, pp. 161-171).
10. Cité par Burns (2002: 34) (Bell to Gale, 9 juin 1942) (« ... dans un but purement récréatif, l'indigène doit être traité comme nous traitons un enfant blanc de dix ans, c'est-à-dire qu'on doit lui montrer des films d'action de type western »).
11. Ainsi à Zanzibar, les exploitants indiens privilégient les films indiens pour leur propre communauté.
12. Il importe toutefois méthodologiquement de dépasser les expériences individuelles juxtaposées pour proposer des analyses plus générales selon un groupe d'âge, un statut socio culturel, le genre, une situation géopolitique...
13. Un titre de film peut faire écho dans la mémoire nationale.
14. Par exemple les versions VO prisées par certains publics.
15. Les quelque 2000 films américains produits de 1939 à 1944 expliquent en partie la peur des milieux du cinéma en France qui contestent les accords Blum-Byrnes signés en mai 1946, permettant l'entrée des films américains.
16. Voir les hypothèses sophistiquées faites sur les capacités des colonisés à comprendre les images et leurs messages qui furent à l'origine de la production de films spécifiquement faits pour les colonisés en Afrique britannique : Burns (*Flickering Shadows*, 2002), Charles Ambler (2001).

17. Fabrice Montebello propose une analyse similaire sur la France : on surestime souvent la part du cinéma américain en raisonnant en termes de titres et non de fréquentation (2005: 22 ; 45-46, le « filmaméricain »).
18. *Courrier cinématographique de l'Ouest Africain Français*, revue de la COMACICO, 4 juillet 1936.
19. Souvenir cité (sans référence) par Tabsopba 2003:2172.
20. ANG 21 G 190 (versement 174), courrier du 28 mars 1955.
21. Je ne cite que ceux qui en proposent une analyse spécifique. Par exemple Dr Sultan, né en 1917, voit un film de cow-boy muet dans les années 1920 (entretien le 25/1/2005, Conakry) ou Moussa Kemoko Diakitè né en 1940 (entretiens le 21-10-2003 et le 27-1-2005, Conakry) : « Comme enfants, on dessinait des cow-boys sur des bâtons ; on imitait les musiques de film »... Il en va de même en Angola où les *cowboiadas* rencontrent un grand succès (Moorman 2001).
22. Pathé Diagne, né en 1934 (entretien en avril 2006, Paris). Les cinémas les plus anciens, le *Rex* et le *Vox*, sont situés sur l'île.
23. Bakary Kamian, né en 1926 au Mali (entretien le 24/11/2008, Ouagadougou).
24. Les accusations portées contre les westerns démarrent aux USA et ne sont spécifiques ni du contexte colonial, ni des autorités coloniales. Elles se développent rapidement dans le Copperbelt nord-rhodésien où l'anthropologue Hortense Powdermaker l'analyse pour les années 1950 (1962). Je ne développe pas ici le côté moral ; sur les mesures par rapport aux jeunes spectateurs, voir Goerg, CEA, 2012, pp 165-198.
25. Akyeampong et Ambler (2002) ; Burns « John Wayne... », (2002:103sq ; 115) « ... unanimity of evidence from African witnesses rather than European regarding the need to protect the uneducated, unsophisticated Africans from the impact of films that for them were unsuitable and disturbing » ; Genova 2004.
26. ANS, 21 G 193 courrier du 6 janvier 1951 du Gouverneur du Soudan au Haut Commissaire, service des Affaires politiques, arrivé à Dakar le 18 janvier.
27. ANS 21 G 192, PV de la commission de contrôle cinématographique de Côte d'Ivoire, 13 septembre 1956.
28. ANS 21G 193 lettre au président de la commission fédérale de censure du 9 mai 1958. Pour d'autres citations de cette teneur, voir Goerg, à paraître, 2012, par ex. ANS 21 G 193 : Cyrille Aguessy, président du comité catholique du cinéma au Sénégal, 12 mai 1954.
29. Ambler (2007) ; Burns « John Wayne... » (2002) ; Convents (2006: 167sq ; 178-179) « Les 'Copperbelt cow-boys' » : il parle de « bandes de jeunes qui s'affublent de noms de westerns, parfois créent des bandes de petits criminels » ; Boeck de (2000) ; Gondola 2009 ; Hair (2001).
30. Almeida-Topor d' *et al.* (1992). La tranche d'âge concernée est variable, mais le critère du statut marital est ici important, même pour les hommes qui continuent à aller seuls au cinéma une fois mariés (contrairement aux épouses).
31. Hair (2001). L'auteur note l'exotisme du Far West dans cette zone du Nigeria : « There are, incidentally, few cows and few horses in southern Nigeria, so a Cowboy appears as exotic a creature as he does in an English city ». (2001:91).
32. Pathé Diagne (entretien cité) insiste sur le fait que les illettrés vont voir des westerns et en prennent la gestuelle.

33. Hair (2001:87) note que les *Cow-boys Societies* de la ville d'Enugu qui en ont les moyens louent un cheval pour faire parader leur leader ; sinon, ils utilisent une bicyclette.
34. Pour une analyse du cinéma africain dans cette optique, voir Shaka (2004).
35. Voir le roman-clef, *L'aventure ambiguë* (Kane 1961).
- On pourrait évoquer aussi les situations migratoires et le rapport à la culture dominante des pays d'accueil.
36. Hair (2001: 84 ; 89) : « At this date, the Yorubas held the lead in the race to acquire Western culture [...]. The Ibos felt themselves inferior and eagerly copied Yoruba ways. » Cela passe notamment par l'emploi de la langue yoruba, non maîtrisée mais utilisée dans les chansons par les *Cow-boys Societies*.
37. Né en 1932, historien sénégalais (entretien le 7 mai 2005, Dakar).
38. Pathé Diagne formule aussi cette hypothèse (entretien cité).
39. Claude Lestrade a passé son enfance au Togo et témoigne sur cette période (1995: 212).
40. ANS 21 G 195 Commission de contrôle cinématographique, 1953-56, Dakar, dossier « Films interdits 1955 », note non datée.
41. ANS 21 G 195, réunion de la commission du 28 février 1955.
42. On censure ainsi *Paris Canaille*, *Graine de violence* ... qui offrent de la jeunesse un tableau déplorable (sic).
43. Genova (2006:59) : « Thus, while film had always been a part of the imperial framework from its invention in the 1890s, it became a central site for the struggle over representations and mentalities in colonial West Africa only in the 1950s, when both imperial officials and anti-colonial cultural activists seized upon the potential inherent in cinema to articulate a « film politics' meant to more effectively convey a range of meanings to broad sectors of the population already attentive to the medium as a source of information, entertainment, and identity. Control of all dimensions of the industry became an objective of both colonizers and their resisters. »

Bibliographie

- Akyeampong, Emmanuel et Ambler Charles H., 2002, « Leisure in African history: an introduction », in *The International Journal of African Historical Studies*, vol. 35, n° 1, pp. 1-16.
- Almeida-Topor (d'), Hélène, Goerg, Odile, Coquery-Vidrovitch, Catherine, Guitart, Françoise (éd.), 1992, *Les jeunes en Afrique*, 2 tomes, Paris, L'Harmattan.
- Ambler, Charles, 2001, « Popular Films and Colonial Audiences: The Movies in Northern Rhodesia », in *The American Historical Review*, vol. 106, n°1, pp. 81-105.
- Ambler, Charles, 2002, « Mass media and leisure in Africa », in *The International Journal of African Historical Studies*, vol. 35, No. 1, pp. 119-136.
- Ambler, Charles, 2007, « Cowboy Modern: African Audiences, Hollywood Films, and Visions of the West », in Richard Maltby, Melvyn Stokes & Robert C. Allen (éd.), *Going to the Movies. Hollywood and the Social Experience of the Cinema*, Exeter University Press, pp. 348-363.
- Amselle, Jean-Loup, 1990, *Logique métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot.

- Anthony, Farid Raymond, 1980, *Sawpit Boy* (à compte d'auteur).
- Balandier, Georges, 1985 [1^{ère} éd° 1955], *Sociologie des Brazzavilles noires*, Paris, FNSP.
- Bancel, Nicolas, 2009, « Les centres culturels en AOF (1953-1960). Un projet de contrôle sociopolitique des jeunes élites », in Laurent Fourchard, Odile Goerg et Muriel Gomez-Perez, (éd.), *Lieux de sociabilité urbaine en Afrique*, Paris, L'Harmattan, pp. 109-132.
- Bastide, Roger, 1968, « Acculturation » *Encyclopedia Universalis*, tome I, pp. 102-107.
- Bazenguissa-Ganga, Rémy, 1999, « Les Ninja, les Cobra et les Zoulou crèvent l'écran à Brazzaville : le rôle des médias et la construction des identités de violence politique », in *Canadian Journal of African Studies*, vol. 33, nos 2-3, pp. 329-361.
- Boeck, Filip de, 2000, « Borderland Breccia: The Mutant Hero in the Historical Imagination of a Central-African Diamond Frontier », *Journal of Colonialism and Colonial History*, vol. 1, n°2.
- Bouju, Jacky, 2003, « La culture dogon : de l'ethnologie coloniale à l'anthropologie réciproque contemporaine », in *Etudes Maliennes*, Institut des Sciences Humaines du Mali, 2003, n° 57, pp. 25-47 (consulté sur le site de Clio en Afrique, univ. de Provence http://sites.univ-provence.fr/wclio-af/d_fichiers10/culturedogon.html).
- Burns, James, 2002, « John Wayne on the Zambezi: Cinema, Empire, and the American Western in British Central Africa », in *The International Journal of African Historical Studies*, vol. 35, n° 1, pp. 103-117.
- Burns, James, 2002, *Flickering Shadows. Cinema and Identity in Colonial Zimbabwe*. Athens, Ohio University Press.
- Convents, Guido, 2006, *Images et démocratie. Les Congolais face au cinéma et à l'audiovisuel. Une histoire politico-culturelle du Congo des Belges jusqu'à la République démocratique du Congo (1896-2006)*, Kessel-Lo, Afrika Filmfestival.
- Cooper, Frederick, 2005, *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*, Berkeley, University of California Press (traduit en français : *Le Colonialisme en question. Théorie, connaissance, histoire*, Paris, Payot, 2010).
- Dadié, Bernard B., 1966, *Légendes et poèmes. Afrique debout, légendes africaines, Climbié, la ronde des jours*, Paris, Seghers.
- Diawara, Manthia, 1992, *African Cinema: Politics and Culture*, Bloomington, Indiana UP.
- Genova, James E., 2004, *Colonial Ambivalence, Cultural Authenticity, and the Limitations of Mimicry in French-Ruled West Africa, 1914-1956*, New York, Peter Lang.
- Genova, James E., 2006, « Cinema and the Struggle to (De)colonize the Mind in French/Francophone West Africa (1950s-1960s) », in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 39, n° 1, pp. 50-62.
- Goerg, Odile, à paraître, 2012, *CEA*, « Entre infantilisation et répression coloniale : censure cinématographique en AOF, « grands enfants » et protection de la jeunesse ».
- Gondola, Ch. Didier, 2009, « *Tropical Cow-boys: Westerns, Violence, and Masculinity among the Young Bills of Kinshasa* », *Histoire & Afrique*, n°7, pp.76-98.
- Haffner, Pierre, 1978, *Essai sur les fondements du cinéma africain*, Abidjan-Dakar, Les Nouvelles Editions Africaines.
- Hair, Paul E. H, 2001, « *The Cow-boys: A Nigerian Acculturative Institution (ca. 1950)* », in *History in Africa* 28, pp. 83-93.
- Kane, Cheikh Hamidou, 1961, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard.

- Larkin, Brian, 2008, *Signal and Noise. Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*, Durham-Londres, Duke University Press.
- Lestrade, Claude, 1995, « Souvenirs togolais : l'enfance d'un fils d'administrateur colonial au Togo (1936-1949) », in *Regard français sur le Togo des années 1930*, Chroniques anciennes du Togo, n°5, Haho/NEA/Karthala, pp. 93-221.
- Loimeier, Roman, 2006, « Coming to terms with the 'Popular Culture': the *ulama* and the State in Zanzibar », in R. Loimeier et R. Seesemann (éd.), *The Global Worlds of the Swahili. Interfaces of Islam, Identity and Space in 19th and 20th Century East Africa* LIT, Hamburg, pp. 111-129.
- Maltby, Richard, 2004, « The Americanisation of the World », in Stokes et Maltby (éd.), *Hollywood Abroad. Audiences and Cultural Exchange*, bfi Publishing, pp. 1-20.
- Monénembo, Tierno, 1997, *Cinéma*, Paris, Le Seuil.
- Montebello, Fabrice, 2005, *Le Cinéma en France depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin.
- Moorman, Marissa, 2001, « Of Westerns, Women, and War: Re-Situating Angolan Cinema and the Nation », in *Research in African Literatures*, vol. 32, n°3, pp.103-122.
- Powdermaker, Hortense, 1962, *Copper Town: Changing Africa; the Human Situation on the Rhodesian Copperbelt*, New York, Harper & Row.
- Ramirez, Francis & Rolot, Christian, 1985, *Histoire du cinéma colonial au Zaïre, au Rwanda et au Burundi*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale.
- Richards Paul, 1996, *Fighting for the Rain Forest. War, Youth, & Resources in Sierra Leone*, Portsmouth NH, Heinemann.
- Shaka, Femi Okiremuete, 2004, *Modernity and the African Cinema: A Study In Colonialist Discourse, Postcoloniality, and Modern African Identities*, Trenton, Africa World Press.
- Stokes, Melvyn et Maltby, Richard (éd.), 2004, *Hollywood Abroad. Audiences and Cultural Exchange*, bfi Publishing.
- Tabsoipa, Clément, 2003, « Histoire du cinéma au Burkina Faso », in Madiéga Georges et Nao Oumarou (éd.), *Burkina Faso. Cent ans d'histoire, 1895-1995*, Karthala, tome II, pp. 2169-2195.

Entretiens mentionnés

- Dr Sultan (Guinée), né en 1917, entretien le 25 janvier 2005, Conakry.
- Moussa Kemoko Diakité (Guinée), né en 1940, entretiens le 21 octobre 2003 et le 27 janvier 2005, Conakry.
- Pathé Diagne (Sénégal), né en 1934, entretien en avril 2006, Paris.
- Bakary Kamian (Mali), né en 1926, entretien le 24 novembre 2008, Ouagadougou.
- Amady Aly Dieng (Sénégal), né en 1932, entretien le 7 mai 2005, Dakar.