

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

79 | 2016

Varia

---

### Odile Goerg, *Fantômas sous les tropiques : aller au cinéma en Afrique coloniale*

Paris, Vendémiaire, « Empires », 2015

Morgan Corriou

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5211>

DOI : 10.4000/1895.5211

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 217-219

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Morgan Corriou, « Odile Goerg, *Fantômas sous les tropiques : aller au cinéma en Afrique coloniale* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 18 janvier 2017, consulté le 05 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5211> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5211>

---

**Odile Goerg, *Fantômas sous les tropiques : aller au cinéma en Afrique coloniale*, Paris, Vendémiaire, « Empires », 2015, 285 p.**

Quelle histoire du cinéma pour des pays longtemps dépourvus de productions nationales ? Dans *Fantômas sous les tropiques*, Odile Goerg rappelle que la passion du continent africain pour le Septième Art débute bien avant la naissance d'une industrie cinématographique – quasi inexistante durant la période coloniale. Elle convie le lecteur à se mêler à la foule enthousiaste des spectateurs se pressant dans les cours, les cafés ou les salles de spectacle : commerçants libanais, colons européens, fonctionnaires « indigènes », jeunes filles scolarisées, ruraux montés à la ville, etc., plébiscitent le nouveau loisir, sans pour autant toujours se mêler au sein d'espaces fortement hiérarchisés.

Par Afrique, il faut entendre ici l'Afrique subsaharienne sous domination coloniale française, britannique et belge. La recherche française accuse, en ce domaine, quelque retard sur l'université anglo-saxonne qui s'est plus précocement intéressé au cinéma en situation coloniale. Goerg cite, notamment, les passionnants travaux de James Burns sur la Rhodésie du Sud. De fait, le cas de l'Afrique australe anglophone apparaît désormais bien balisé. L'auteure a donc voulu, dans cet ouvrage, mettre l'accent sur l'Afrique de l'Ouest tant anglophone que francophone, avec quelques incursions vers le Congo belge et l'Afrique équatoriale française. Cette mise en parallèle originale des territoires britanniques et français constitue l'un des nombreux intérêts du livre.

Goerg a d'abord travaillé sur la ville, ce qui est loin d'être anodin : le lien entre histoire des loisirs et histoire urbaine apparaît d'autant plus étroit dans le cas de l'Afrique subsaharienne. Pour l'écrivain guinéen Tierno Monémbo (cité par Goerg), le cinéma « symbolisait la ville plus que tout ». Les spécialistes du cinéma, en revanche, n'ont le plus souvent abordé les pays colonisés que sous l'angle d'une déconstruction des fantasmes véhiculés par les films exotiques – en dehors des quelques lignes traditionnellement consacrées aux productions

tournées avant les indépendances dans les histoires africaines des cinémas nationaux. Mais se borner à cette (nécessaire) déconstruction contribue indirectement à alimenter le mythe de spectateurs mineurs dont l'existence ne serait construite que par le regard du colon. Souligner la place de l'Afrique sous domination coloniale dans l'histoire du cinéma mondial résonne dès lors moins comme une banale évidence que comme un indispensable rappel en mémoire. Les publics qui se pressent aux projections ne sont rien moins que passifs, s'emparant des maigres films proposés pour affirmer leur place dans des sociétés en plein bouleversement.

Le défi principal d'une telle étude repose dans les lacunes des archives. L'auteur a mené une vaste enquête dans les Archives nationales du Burkina Faso, de Guinée, du Mali, du Sénégal, ainsi qu'aux Archives nationales d'Outre-Mer et aux National Archives de Londres. De fait, malgré un important travail de renouvellement des sources, les historiens du colonial restent encore largement tributaires des rapports des autorités britanniques et françaises. Ceux-ci imposent une nécessaire relecture, tant y domine le biais paranoïaque d'une administration saisie par ses contradictions et sa mauvaise conscience. C'est, notamment, l'un des apports de Goerg que de pointer les incohérences de la politique de contrôle colonial, faite d'hésitations, de brusques tours de vis, de retours en arrière. Le danger, en effet, n'est pas toujours là où le voient les gouvernements... L'auteure mobilise, en sus, de nombreux témoignages oraux, complétant cette lecture critique des archives coloniales, pour donner une voix aux spectateurs « indigènes ».

Car Goerg s'intéresse avant tout au cinéma comme pratique sociale et culturelle, d'où l'importance du sous-titre : « aller au cinéma en Afrique coloniale ». Elle interroge l'arrivée et le développement du cinéma en Afrique de l'Ouest, le déroulement matériel des séances, l'intervention de l'administration française et britannique, les usages des publics et l'impact tant politique que social des films projetés. L'ouvrage, divisé en six chapitres,

s'articule autour d'une coupure majeure, la Deuxième Guerre mondiale qui marque une rupture à la fois dans la fréquentation cinématographique – qui s'envole dans la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle, et dans la réflexion des autorités coloniales, longtemps indifférentes au Septième Art. Tandis que le nord de l'Afrique suit une chronologie relativement similaire à celle de la métropole – rappelons que la révolution de la location par Pathé a des conséquences immédiates au Maghreb –, l'arrivée du cinéma en Afrique de l'Ouest apparaît plus tardive (premières projections au début du xx<sup>e</sup> siècle, développement de salles autonomes à partir de la fin des années 1920). L'auteur met en avant la singularité de l'exploitation locale : prédominance des séances de plein air, irrégularité des projections dans de nombreuses villes, etc. Les programmes apparaissent peu variés, même si nous sommes très loin de la « *celluloid butchery* » décrite par Charles Ambler dans les centres urbains et miniers du Copperbelt. Goerg montre que les coupes restent relativement marginales, l'autocensure jouant la plus grande part. Si le développement d'un public « indigène » soulève des inquiétudes de Casablanca à Bombay, l'infantilisation du spectateur atteint des sommets en Afrique subsaharienne. Dans les colonies francophones comme anglophones, des experts dissertent sur l'incompréhension du spectateur africain face aux écrans et sur son incapacité à distinguer images animées et réalité... Ce discours colonial est contredit par les pratiques des publics et l'intégration des films étrangers dans les cultures locales. L'auteur se penche notamment sur la figure du cow-boy, si particulière à l'identité américaine et pourtant si populaire parmi la jeunesse masculine à travers le monde. La prédominance du western dans les cinémas contribue à l'appropriation du personnage dans toute l'Afrique de l'Ouest. Les jeunes hommes puisent dans ces films d'aventure un « réservoir de référents d'identification personnelle et de cohésion collective » (p. 177). Les publics africains imposent leur propre lecture des œuvres présentées, en fonction du contexte politique et social local. Si les productions étran-

gères accaparent effectivement les écrans, Goerg rappelle que la question de la consommation filmique ne doit pas être uniquement posée en termes de domination. Le secteur cinématographique est, d'ailleurs, le lieu d'échanges commerciaux et culturels avec d'anciennes nations colonisées, telles que l'Égypte et l'Inde dont les films reçoivent un accueil enthousiaste en Afrique de l'Ouest à partir des années 1950. Aussi, l'auteur évoque en conclusion un temps plus long allant des années 1950 aux années 1980, un âge d'or de la fréquentation cinématographique. Si la situation coloniale fournit un cadre de réflexion, la coupure politique des indépendances appelle en effet à être dépassée dans la perspective d'une étude spécifique sur les publics.

Conçu comme une synthèse, le livre ouvre un champ de recherche dont on peut espérer que s'en empareront les historiens du cinéma. Goerg pose, à de nombreuses reprises, la question des nuances locales. De fait, l'écart est grand entre des pays comme la Gold Coast et le Sénégal, et le contexte politique et social détermine largement la réception des films. Ainsi, alors que le public indien se mobilise, parfois violemment, pour lutter contre les représentations hollywoodiennes du Raj britannique, les publics d'Afrique de l'Ouest apparaissent davantage en retrait. La question de la culture de l'image peut elle aussi être approfondie localement. Quels rapports le loisir cinématographique entretient-il avec les pratiques culturelles préexistantes ? Quelle place occupait l'image avant l'arrivée du cinéma ? L'auteur évoque notamment le cas du Sierra Leone où le cinéma a d'abord du mal à concurrencer la danse de salon, distraction privilégiée par la population. L'histoire économique du cinéma en Afrique au xx<sup>e</sup> siècle reste un autre axe peu exploré. Une histoire des exploitants libanais, présents tant au Maghreb qu'en Afrique subsaharienne, semble pleine de promesses, de même que l'étude des relations des distributeurs locaux avec l'Égypte, relations commerciales souvent directes, faisant fi du traditionnel échelon métropolitain. Là à nouveau, le chercheur est confronté à une cruelle

absence de sources. Il reste à souhaiter que des ouvrages comme *Fantômas sous les tropiques* participent à la prise de conscience de l'importance patrimoniale des archives encore conservées dans quelques familles et cinémas à l'abandon et susceptibles d'être sauvées.

Morgan Corriou

### Dans l'atelier du philosophe

**Ioulia Podoroga, *Penser en durée. Bergson au fil de ses images***, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014, 223 p.

J'aurais pu aussi intituler cette brève note de lecture « Dans le studio du philosophe », puisque *1895* est une revue d'histoire du cinéma. Quoi qu'il en soit, Ioulia Podoroga a livré une enquête remarquable sur la méthode et la pratique de la philosophie dans le cas éminent de Henri Bergson. Déjà en 1931, la jeune Jeanne Hersch consacrait un essai (« Les images dans l'œuvre de M. Bergson », *Archives de psychologie*, XXIII, n° 90, p. 97-130) aux images chez Bergson, mais il s'agissait là d'une étude sur l'usage des métaphores et autres images dans l'écriture bergsonienne, et non pas sur le statut des images dans sa pensée et leurs rapports aux concepts.

On sait le rôle que joue la pensée de Bergson dans la philosophie du cinéma, que ce soit parce qu'il a été le premier philosophe à se prononcer (négativement) sur cet art qui n'en était pas encore un à l'époque ou parce que Deleuze a repris ce qu'il dit du mouvement pour en faire le fondement de sa conception du cinéma. Mais l'intérêt du livre de Podoroga est indépendant de cette histoire-là ; son propos est en quelque sorte plus intérieur à la pensée de Bergson et, à ce titre, peut être lu comme un guide précieux à la lecture des textes bergsoniens. À travers quatre chapitres minutieux portant sur les trois premiers grands livres du philosophe, *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, *Matière et mémoire* et *l'Évolution créatrice*, Podoroga décrit l'effort permanent de Bergson pour accorder sa pensée à la réalité du mouvement de la réalité. Ces trois ouvrages, qui sont autant de

classiques de la philosophie du (long) xx<sup>e</sup> siècle, peuvent être lus en effet comme autant d'essais d'articuler le plan (fixe) des concepts et le plan (mouvant) des images. Comme elle l'écrit dans la conclusion, « La faiblesse de cette philosophie est sa force, elle consiste dans son mouvement, qui va toujours en se différenciant et jamais vers une détermination conceptuelle définitive » (p. 220).

Ce point de vue sur la pensée de Bergson permet de mieux comprendre le concept même de *durée*, qui signifie, comme le rappelle l'auteure, « le temps en tant qu'il est changement » (p. 19), c'est-à-dire que cette notion implique autant de continuité que de transformation. Cette notion centrale chez Bergson illustre parfaitement l'enjeu de l'image dans la pratique de la pensée : rendre compte de phénomènes paradoxaux tels que le mouvement du changement. Cette dimension paradoxale de la durée est spécifiée par la concomitance de la continuité et de la résistance, et selon la forme de cette résistance, on reconnaît trois formes données au temps dans la pensée de Bergson : la résistance face au temps, qui informe *l'Essai*, la résistance à la matérialité, dans *Matière et mémoire*, et la résistance comme condition de la naissance des formes vivantes, dans *l'Évolution créatrice*. À chaque fois, il s'agit d'adapter la durée à l'objet qu'il est question de penser.

« Il ne s'agit pas de rectifier des concepts existants, mais de se déplacer sur un autre sol conceptuel, qui est aussi en partie autre que conceptuel, sur lequel les constructions conceptuelles traditionnelles ne s'imposent plus, où elles sont rendues inutiles. » (p. 221). C'est-à-dire que la productivité des images dans la pensée philosophique permet de discuter la pertinence de certaines thèses et non pas seulement leur vérité. En changeant le fond sur lequel une figure conceptuelle apparaît, c'est-à-dire en traitant les concepts comme des images, on obtient un effet de mobilisation sur la pensée elle-même qui est, dans le cas de Bergson en raison de la rigueur avec laquelle il appliquait sa manière de penser, spectaculaire.

En lisant le dernier chapitre sur « La théorie des images ou le problème de l'expression de la