

Études littéraires africaines

KRINGS (Matthias) et ONOOKOME OKOME, éd., *Global Nollywood. The Transformational Dimensions of an African Video Film Industry*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, serie African Expressive Cultures, 2014, 382 p. – ISBN 978-0-253-00935-7



Karen Ferreira-Meyers

Number 40, 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1036006ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1036006ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ferreira-Meyers, K. (2015). Review of [KRINGS (Matthias) et ONOOKOME OKOME, éd., *Global Nollywood. The Transformational Dimensions of an African Video Film Industry*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, serie African Expressive Cultures, 2014, 382 p. – ISBN 978-0-253-00935-7]. *Études littéraires africaines*, (40), 229–231. <https://doi.org/10.7202/1036006ar>

Or cette existence se caractérise souvent par la complexification de la figure héroïque et ancestrale, ce que montre Elena Di Pede dans son étude sur les Prophètes. En effet, dans le corpus prophétique, l'ancêtre est résolument problématique, puisqu'il est convoqué comme autorité, tout en ayant souvent un rôle de contre-modèle que les Prophètes rappellent afin de conjurer les erreurs passées. Dans l'expérience de l'exil, l'ancêtre fait alors office de « patrie portative » (p. 54), qu'il soit porteur de valeurs positives ou non. Cette expression nous semble particulièrement riche, et peut être adaptée à la littérature profane. La notion s'apparente alors à ce que Gérard Macé appelle « la communauté des hommes qui se souviennent des mêmes récits » (*Le Gout de l'homme*, 2002), une communauté de lecteurs, en-dehors de l'appartenance fondée sur le sol ou le sang.

Cette conception de la littérature comme lien est proche de ce que développe Myriam Watthee-Delmotte dans sa contribution sur « L'imaginaire de l'ancêtre chez Henry Bauchau » : l'art y est conçu comme un espace hétérotopique (p. 127) où la transmission, de l'ancêtre vers les hommes (le personnage, le lecteur), peut s'effectuer de manière pacifiée. L'ancêtre, chez Henry Bauchau, n'est pas nécessairement religieux, mais il est toujours pris dans une pratique artistique construisant un espace de transition où le sujet peut s'épanouir et, justement, s'émanciper de ce même ancêtre. Myriam Watthee-Delmotte souligne, pour les personnages de Bauchau, ce « besoin de figures magnifiées pour supporter la grisaille du réel », figures qui jouent un « rôle transitionnel » (p. 126) dans la construction du sujet.

On regrettera d'autant plus les nombreuses coquilles (notamment dans le texte de Laurent Husson sur *Tintin*) que les études rassemblées ici sont par ailleurs de grande qualité.

■ Elara BERTHO

KRINGS (MATTHIAS) ET ONOOKOME OKOME, ÉD., *GLOBAL NOLLYWOOD. THE TRANSFORMATIONAL DIMENSIONS OF AN AFRICAN VIDEO FILM INDUSTRY*. BLOOMINGTON AND INDIANAPOLIS : INDIANA UNIVERSITY PRESS, SERIE AFRICAN EXPRESSIVE CULTURES, 2014, 382 P. – ISBN 978-0-253-00935-7.

Ce volume est inspiré par le colloque transdisciplinaire sur le film africain qui s'est tenu en 2007 à l'Université d'Illinois (Urbana-Champaign, États-Unis) et par le colloque organisé ensuite, en mai 2009, à l'Université Johannes Gutenberg (Mayence, Allemagne) qui

s'est concentré plus particulièrement sur l'industrie nigérienne du film vidéo et l'extension de ses publics au-delà des frontières du Nigeria.

Dans l'introduction, les éditeurs expliquent comment et pourquoi Nollywood a une place importante dans les productions filmiques mondiales. Elle est due non seulement aux aspects éducatifs et divertissants des films, mais aussi aux transgressions parfois choquantes des normes sociales et au fait qu'ils arrivent à joindre les populations africaines par des modes de distribution innovants. L'introduction offre aussi un aperçu global au sujet des diverses positions prises par les auteurs des quinze articles qui sont organisés en quatre grandes parties.

La première est consacrée au terrain. Les processus de transnationalisation sont décrits par Alessandro Jedlowski, alors que Jyoti Mistry et Jordache A. Ellapen montrent la valeur politique et économique des films vidéo en tant que produits culturels.

La deuxième partie rassemble cinq études du « Nollywood transnational ». Ici, le lecteur passe de la diaspora en général (Jonathan Haynes, « The Nollywood Diaspora : A Nigerian Video Genre ») à deux articles qui discutent les concepts de la postcolonie, du transnationalisme et du genre à partir de deux films célèbres, à savoir *Osuofia in London* et *Glamour Girls*. On trouve aussi dans cette partie des études consacrées à l'Europe (Sophie Samyn, « Nollywood made in Europe ») et aux États-Unis (Claudia Hoffmann, « Made in America : Urban Immigrant Spaces in Transnational Nollywood Films »).

Les différents publics du film vidéo nigérien sont abordés dans la troisième partie, où cinq études examinent tour à tour les réactions du public en Afrique australe, notamment à Cape Town et Windhoek, en République Démocratique du Congo (à Kinshasa), à la Barbade et en Italie (en particulier à Turin). Le dernier article de cette partie, rédigé par Babson Ajibade, propose une vision opposée : l'auteur montre les limites de la transnationalité nollywoodienne et, pour ce faire, utilise la notion d'un public occidental « imaginé ».

Qui s'approprie Nollywood ? C'est la question à laquelle la quatrième partie essaie de répondre. Deux articles traitent du film tanzanien et des traces de Nollywood qui s'y rencontrent. Dans le troisième article de cette partie, Abdalla Uba Adamu observe comment les films de Nollywood sont réinterprétés dans la partie nord du Nigeria, qui est majoritairement musulmane.

Ce volume est bien édité. Chaque article est accompagné de notes, de références bibliographiques et filmographiques. De brèves notices concernant les contributeurs précèdent un index général et un index des titres de films. Le livre atteint assurément son principal objectif, qui était de donner plus de visibilité à l'industrie filmique nigériane, à ses publics et aux aspects transnationaux et panafricains de productions qui existent depuis à peine une vingtaine d'années, qui sont passées de vidéos éditées sur des ordinateurs personnels, copiées sur des cassettes et des disques, aux documents numériques contemporains qui sont diffusés par la télévision par satellite et par l'Internet, et souvent piratés.

Le film nigérian est populaire, non seulement dans des contextes africains et diasporiques culturellement semblables, mais bien au-delà aussi. Sur le continent africain, le public apprécie les productions nigérianes pour leur « africanité » (p. 3), mais en même temps aussi pour leur « altérité » : copier le comportement, la mode et la façon de parler des productions nigérianes est devenu une manière ludique de se distinguer des tendances culturelles et des normes sociales des diverses sociétés dans lesquelles se trouvent les publics. Certains chercheurs ont noté la présence de ce qu'ils appellent une « afromodernité » ; elle provient aussi bien des croyances en sorcellerie et en magie, des croyances chrétiennes, de la vie du village et des coutumes traditionnelles que de la vie des citadins avec les voitures luxueuses, les demeures grandioses et les technologies mondiales ; en somme, un éventail qui va des costumes africains au prêt-à-porter européen. Le film nigérian existe non seulement parce qu'il divertit mais aussi parce qu'il informe et éduque les publics. Il réaffirme plutôt qu'il ne remet en question les attentes des téléspectateurs (p. 17) ; c'est par là qu'il se distingue et s'oppose au cinéma d'auteur, qui est essentiellement francophone.

■ Karen FERREIRA-MEYERS

LABONTU-ASTIER (DIANA), *ASSIA DJEBAR, « LES ALOUETTES NAÏVES ». ÉTUDE CRITIQUE*. PARIS : HONORÉ CHAMPION, COLL. ENTRE LES LIGNES, 2014, 118 P. – ISBN 978-2-7453-2732-1.

Cette étude des *Alouettes naïves* d'Assia Djébar, une des œuvres-phares de celle qui est devenue l'icône de la littérature magrébine, comporte cinq parties. L'auteure, grâce à sa parfaite connaissance bio-bibliographique et dans une langue accessible, explore ainsi successivement le rapport de l'écrivaine avec les maisons d'édition