



**HAL**  
open science

**O-Town, de C.J. Obasi, 2015, La politique d'un auteur**  
François Fronty

► **To cite this version:**

François Fronty. O-Town, de C.J. Obasi, 2015, La politique d'un auteur. Dix Films d'Afrique, Dir. François Fronty, L'harmattan, 2019, Dix films d'Afrique, 978-2-343-18020-5. hal-03162211

**HAL Id: hal-03162211**

**<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03162211>**

Submitted on 8 Mar 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## CHAPITRE 3

### *O-Town*, de C.J. Obasi, 2015

#### La politique d'un auteur

par François Fronty

Peace et Amara sont allongés sur un lit, filmés en plan rapproché. Panoramique depuis leurs hanches jusqu'aux visages en plein cadre horizontal. Elle porte un Tshirt rouge, lui est torse nu. Il allume une cigarette, elle le trouve soucieux, s'inquiète. Il ne veut pas parler. Il se lève, sort du cadre.

On retrouve Peace dans la salle de bain, face au miroir. Un filet d'eau coule derrière lui depuis le plafond. Il fume et regarde son reflet dans le miroir, une main appuyée sur le mur, face à lui, un coude posé sur le rebord de la fenêtre à sa droite. Une bouteille en plastique est posée entre les barreaux métalliques de la fenêtre. Le carrelage, dégradé, arrive à mi-hauteur sur les murs. Plan moyen fixe, en plongée, la lumière vient de la fenêtre, une porte de bois est en amorce à gauche. Tons marrons et beiges, dos sculpté par les ombres, bas du visage visible dans le miroir, volutes de fumée. Silence.

Retour sur Amara couchée. Elle soupire, se lève à son tour, sort du cadre, entre dans la salle de bain, enlace Peace debout, qui ne bouge pas et continue de fumer. Elle aussi est de dos, l'à-plat rouge de son Tshirt recompose l'image. Une voix off arrive, celle qui accompagne tout le film : « Peace est dingue de sa copine Amara, je veux dire dingue au sens le plus littéral du mot<sup>1</sup> ». Peace se retourne, embrasse Amara, lui enlève son Tshirt. Cut, gros plan sur le pommeau de la douche et le filet d'eau.

Cette séquence est extraite du film nigérian *O-Town* réalisé par C.J. Obasi en 2015<sup>2</sup>. Le film raconte le parcours de Peace, un jeune caïd qui vise le haut de la pyramide des trafics de sa ville, Owerri<sup>3</sup>. Pour atteindre son but, Peace doit prendre la place du parrain local, The Chairman.

Les films venus du Nigéria, deuxième producteur de longs métrages au monde, sont généralement considérés comme des productions réservées à un

<sup>1</sup> À 32mn58 sec. Les traductions des dialogues du film sont de l'auteur.

<sup>2</sup> *O-Town*, Nigéria, 2h09mn, 2015. *Africa International Film Festival* 2015 (Nigéria), *Göteborg Film Festival* 2016 (Suède), meilleure bande son à l'*African Movie Academy Awards*, meilleur réalisateur au *Lake City Film Festival*, Best West African International Film au *Screen Nation Awards* (UK). Chukwudi Joseph Obasi, né en 1985.

<sup>3</sup> Owerri, 800 000 habitants, capitale de l'état de Imo River, au sud-ouest du Nigéria, réputée pour ses casinos, à 600 km de Lagos, a été une des capitales du Biafra.

public local, qui, même s'il est vaste<sup>4</sup>, serait situé dans les zones les plus commerciales du cinéma mondial. Mais cette approche n'est-elle pas une des variantes des « tics exotistiques et primaires » dénoncés par l'ironie décapante de Sony Labou Tansi<sup>5</sup> ? N'y-aurait-il au Nigéria rien d'autre qu'un de ces modèles économiques dont rêvent les fanatiques du libéralisme ? Un cinéma d'auteur peut-il exister sur le territoire vidéo de Nollywood ? Inversement, que pourrait nous dire le Nigéria du cinéma contemporain ? Voici quelques unes des questions que je me pose en regardant *O-Town*.

### **Maniérisme-s**

Une scène du miroir dans le même décor reviendra à deux autres moments du film : quand Peace assume sa décision de prendre la place du Chairman, et quand il sent que le duel final approche. Cette situation où le personnage est face à la solitude de son destin s'inscrit dans le dispositif réflexif qui est au centre du film.

Ce miroir rappelle bien sûr la scène de *Taxi Driver* (M.Scorsese, 1976), où Robert de Niro dialogue avec son propre reflet : « You talkin' to me ? ». Obasi s'inscrit dans l'histoire du cinéma états-unien et du film de gangster. Il revendique sa passion pour le Nouvel Hollywood et pour sa suite baroque (*Pulp Fiction*, Q.Tarentino, 1994). Un complément du film<sup>6</sup> nous apprend qu'il a demandé à ses acteurs de visionner *L'impasse* (B.de Palma, 1993), *Les affranchis* et *Casino* (M.Scorsese, 1990 et 1995). Le traitement de l'image, avec des filtres et des couleurs délavées, tout autant que le titre du film, ne sont pas sans rappeler *O'Brother* (J. et E. Coen, 2000).

On peut y voir un hommage nigérian aux films de genre, fondé sur la cinéphilie revendiquée du réalisateur<sup>7</sup>, mais il est difficile de rattacher le film au maniérisme cinématographique théorisé dans les *Cahiers du cinéma*, dans la mesure où *O-Town* ne souffre d'aucune « crise du sujet » :

« Dans les époques où ne s'imposent pas aux cinéastes des sujets nouveaux ou simplement synchrones, la tentation est grande d'emprunter au passé, sans vraiment y croire, des motifs anciens, périmés dont le traitement maniériste s'efforcera de renouveler l'apparition<sup>8</sup>. »

<sup>4</sup> Population du Nigéria en 2019 : 212 millions d'habitants, la diaspora est estimée à 15 millions de personnes.

<sup>5</sup> LABOU TANSI Sony, *Paroles inédites*, Éditions Théâtrales, Montreuil, 2005, p.73.

<sup>6</sup> *O-Town Behind the Scenes*, <https://www.youtube.com/watch?v=6ZNoaablmIQ> consulté le 17/11/17.

<sup>7</sup> Cf interview <https://oddmag.co/2017/11/01/interview-with-c-j-obasi-from-firey-films/> consulté le 20/11/17.

<sup>8</sup> BERGALA Alain, « D'une certaine manière (le cinéma à l'heure du maniérisme) » in *Théories du cinéma*, DE BAECQUE A. et LUACANTONIO G. (dir.), Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 163.

Dans son premier film, *Ojuju*, 2014<sup>9</sup>, C.J. Obasi s'inspirait de *La nuit des morts vivants* (G.Romero, 1968). Comme pour le film américain, les zombies de *Ojuju* associent la figure du mort-vivant et celle du vampire :

« On se retrouve dans une sorte de distribution hétéroclite d'éléments constitutifs du mort-vivant qui l'arrachent à toute taxinomie d'un pouvoir déjà constitué. Il échappe ainsi à la norme du cinéma, il est incompréhensible<sup>10</sup>. »

Mais Obasi déplace la charge subversive du film de Romero en transposant les zombies dans un quartier de Lagos où une pollution chimique empoisonne le seul point d'accès à l'eau potable. Dans *Ojuju*, où le personnage principal se nomme Romero, le corps des zombies, contaminé, déformé, claudiquant, n'est plus l'allégorie du capitalisme mortifère vue par la contre-culture américaine des sixties<sup>11</sup>. Ici, le zombie est la métonymie des dangers de la pollution et du scandale qui interdit aux habitants des certaines grandes villes africaines un accès sécurisé et généralisé à l'eau potable, comme à Kinshasa et à Brazzaville, au bord de l'immense fleuve Congo. Au Nigéria, 70 millions d'habitants ne disposent pas d'eau courante potable. Ici, le réel est à la source de la fable : le quartier est resté inchangé pour les besoins du tournage, des personnages et des situations réels sont la matière première du récit. Enfin, outre sa dimension socio-politique, le film appartient une culture africaine de la magie. *Juju* désigne les pratiques magiques et leurs objets rituels, vus par les européens comme des pratiques du vaudou africain<sup>12</sup>. *Ojuju* désigne celui et celle qui ont quitté l'état de conscience habituel le temps d'une expérience rituelle, parfois avec l'aide de substances hallucinogènes.

Associé au motif de la contamination d'un virus mortifère, qui pourrait faire écho au désir cinéphilique de son réalisateur, on trouve dans *Ojuju* une scène de transmission entre les générations. Après avoir situé l'enjeu de l'eau potable et le décor du quartier, un garçon d'une dizaine d'années déguste deux bouffées d'un joint puis le tend à l'homme balafre qui le lui avait fait

---

<sup>9</sup> 2014, 1h35mn, *Pan African Film Festival*, Los Angeles, *Shockproof Film Festival*, Prague, *New Voices in Black Film Festival*, New York, *Nollywood Week Festival*, Paris, *Fantasia Film Festival*, Montreal. Meilleur film Nigérian à l'*Africa International Film Festival*, 2014.

<sup>10</sup> DUPUIS Joachim Daniel, *Georges A.Romero et les zombies, autopsie d'un mort vivant*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 36.

<sup>11</sup> THORET Jean-Baptiste, *Politique des zombies, l'Amérique selon Georges A.Romero*, Paris, Ellipses Poche, 2007, p. 11.

<sup>12</sup> GUILLEMAUT Françoise, « Sexe, juju et migrations. Regard anthropologique sur les processus migratoires de femmes africaines en France », in *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 39-1, 2008, <http://rsa.revues.org/404> ; DOI : 10.4000/rsa.404 consulté le 30 juin 2017. Plus généralement, cf les travaux de BONHOMME Julien, par exemple *Le Miroir et le Crâne. Parcours initiatique du Bwete Misoko (Gabon)*. Paris, CNRS éditions - éd. de la MSH, 2006.

goûter. L'homme demande au gamin d'aller faire une course pour lui. Le balafre est avec un ami, ils fument, adossés contre un escalier, en rivalisant d'humour graveleux. À deux reprises, ils sont filmés derrière un grillage qui semble les encager, alors que le premier zombie s'approche d'eux. La contamination est aussi une forme d'initiation.

### **Histoire-s**

Obasi vient du pays qui a inventé Nollywood<sup>13</sup>, le Nigéria, première économie et première démographie d'Afrique, dont Lagos, la capitale, sera la mégapole la plus peuplée de la planète à la fin de ce siècle. C'est un pays dont la richesse pétrolière n'a jamais profité au bien commun, où la corruption est endémique, et dont l'histoire contemporaine est traversée par des convulsions tragiques : coups d'état à répétition (1966, 1983, 1999), guerre du Biafra (1967-1970, 1 à 2 millions de morts), terrorisme de Boko Haram (depuis 2009, environ 20 000 morts et 2 millions de déplacés).

*O-Town* est une fiction ancrée dans la sociologie et dans la topographie d'une ville, Owerri, qui est la ville natale du réalisateur. Mais le film s'écarte des codes dominants nigériens où la représentation des situations sociales s'inspire du réalisme hollywoodien néo-classique, avec des mélodrames, comme *The Figurine (Araromire)* de Kune Afolayan, 2009<sup>14</sup>, ou avec des comédies, comme *Taxi Driver (Oko Ashewo)* de Daniel Oriahi, 2015. L'industrie audiovisuelle du Nigéria a su se fédérer sous la marque « Nollywood », avec sa tendance dite du « Nouveau Nollywood », à laquelle Obasi est rattaché mais si cette étiquette est efficace sur le plan du marketing mondial, elle ne dit rien des films dont les codes esthétiques appartiennent à un contexte culturel spécifique.

Le Nigéria est constitué de deux zones linguistiques et culturelles principales : d'une part le nord, à majorité musulmane, où l'on parle le haoussa, et où l'industrie cinématographique locale s'appelle *Kannywood*, du nom de Kano, capitale de l'état. Les comédies musicales y sont à l'honneur, Bollywood en est le modèle. La zone linguistique du haoussa, donc le public auquel s'adressent les films du nord, s'étend sur les pays voisins : Bénin, Burkina Faso, Cameroun, Côte d'Ivoire, Ghana, Niger, Soudan, Tchad, Togo. Dans le sud du pays, où Owerri se trouve, qui est à majorité chrétienne, la langue dominante est le yoruba. C'est à Lagos, capitale de cette région, que Nollywood est apparu. Les tendances hollywoodiennes sont la référence, tant sur le plan esthétique que sur le plan économique. Après un

---

<sup>13</sup> JEDLOWSKI Alessandro, « La révolution vidéo en Afrique subsaharienne. Nigéria, Ethiopie et Côte d'Ivoire », *Sociétés politiques comparées*, n°43, September-December 2017. [http://www.fasopo.org/sites/default/files/varia1\\_n43.pdf](http://www.fasopo.org/sites/default/files/varia1_n43.pdf)

<sup>14</sup> HAYNES Jonathan, *Nollywood: The Creation of Nigerian Film Genres*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.

développement local du commerce vidéo, l'industrie vise aujourd'hui le public international, les films sont produits soit directement en anglais, soit sous-titrés ou doublés en anglais et en français, à partir d'une version originale en yoruba.

Le royaume Oyo, fondé au XIV<sup>e</sup> siècle, berceau de la culture et de la langue yoruba, couvrait l'actuel Bénin et une grande partie du Nigéria jusqu'au fleuve Niger. Il a été l'un des plus grands états d'Afrique de l'Ouest jusqu'à son démantèlement par les colons anglais à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour les yorubas, dont la cosmogonie et la mythologie sont toujours vivaces<sup>15</sup>, le théâtre était très important. Des comédiens itinérants sillonnaient tout le royaume pour y jouer des pièces, notamment des satires politiques, en utilisant des masques, le mime, la musique et l'acrobatie. Au XX<sup>e</sup> siècle, Hubert Ogunde(1916-1990), considéré comme le père du théâtre nigérian contemporain, a écrit, interprété et mis en scène plus de cinquante pièces jouées dans tout le pays en yoruba et en anglais. On peut supposer que les racines des codes narratifs nigériens modernes se situent dans cette tradition théâtrale, qui se poursuivra sur les écrans.

En effet, à partir des années 80, comme d'autres metteurs en scène de théâtre, Ogunde réalisera des long métrages pour le cinéma et des films pour la télévision<sup>16</sup>. Les feuilletons télévisés diffusés par la chaîne nationale NTA constituent un maillon décisif entre le théâtre, l'audiovisuel, et le cinéma nigérian. Les feuilletons tels que *Mirror in the sun* de Lola Fani-Kayode (de 1984 à 1986) ou *Checkmate*, de Amaka Isaac-Ene (de 1991 à 1995) sont des exemples de grands récits télévisés populaires nigériens<sup>17</sup>.

Une autre figure nigérienne incarne cette filiation entre théâtre, télévision, et cinéma : Adeyemi Josiah Afolayan, dit Ade Love (1940-1996). Acteur, metteur en scène, réalisateur (*Ajani Ogun*, 1976) il est à l'origine d'une véritable dynastie de stars nollywoodiennes : père de Kunle Afolayan (réalisateur, acteur, producteur, *The Figurine* 2009, *Phone Swap*, 2012, *October 1*, 2014, *The CEO*, 2016, *Omugwo*, 2017), Moji Afolayan (actrice, *Arijo*, 2016), Aremu Afolayan (acteur, producteur, *Idamu Akoto*, 2009), Toyin Afolayan, (actrice), et Gabriel Afolayan (acteur, musicien connu sous le nom de G-Fresh, interprète principal de *O-juju*).

Ces quelques repères soulignent la nécessité d'historiciser le cinéma nigérian et suggèrent que le récit de fiction, qu'il soit théâtral, télévisuel,

---

<sup>15</sup> Cf par exemple *Osun Osogbo, la forêt et l'art sacrés des Yoruba*, film documentaire de Pierre Pierre Guicheney, 52 min, 2009.

<sup>16</sup> *Alye*, 1980, *Jaiyesimi*, 1981, *Aropin*, 1982, *Ayanmo*, 1988, Comme par exemple Duro Ladipo, ou Kola Ogunmola.

<sup>17</sup> OLADUNJOYE Tundle, in *Nollywood, le phénomène vidéo au Nigéria*, BARROT Pierre (dir.). Paris : L'Harmattan, 2005. pp. 71-79.

cinématographique, ou littéraire<sup>18</sup> prend en charge la représentation des réalités sociales nigérianes. Car, contrairement à des pays voisins comme le Bénin, le Niger, ou le Cameroun, le documentaire est peu développé au Nigéria. Dans ce contexte, *O-Town* propose une forme de réalisme social où je repère trois registres de preuves-épreuves : les regards, la durée, les corps.

### **L'épreuve du regard**

Pour Peace et pour ses deux acolytes, Sheriff et Paami, tous les moyens sont bons pour gagner de l'argent : trafic de drogue, prostitution, arnaques sur internet, racket. Au milieu du récit<sup>19</sup>, une femme chante devant la maigre assemblée d'une petite église évangéliste réunie sous un toit de tôle. Les fidèles scandent les paroles en frappant dans leurs mains, le son est diégétique. Un panoramique accompagne un homme qui sort du bâtiment par une porte. Deuxième plan, large et fixe, l'homme retrouve les trois caïds et leur donne un sac en plastique contenant de l'argent, on entend le chant liturgique à proximité. Deux murs en parpaings, un petit immeuble de deux étages sont au fond du cadre. À l'arrière plan, pendant l'action, une femme passe dans la cour, un jeune enfant marche à ses côtés, la femme regarde vers le groupe des hommes et vers la caméra. Une autre femme la croise, dans l'autre sens, rapidement. Puis un homme arrive sur un balcon au milieu de l'immeuble, donc au centre de l'image. L'homme s'arrête pour regarder la caméra, se dirige vers sa porte, puis revient et regarde à nouveau la caméra.

Ces regards caméra attestent d'un réalisme documentaire des situations filmées dans leur décor authentique. Comme dans tous les plans extérieurs du film, la fiction documente les conditions de son tournage. La stylisation de l'image et les effets de couleur n'enlèvent rien à l'impression de réel qui fonde la vraisemblance du récit. En outre, ces regards renvoient au dispositif spectatorielle du film : le spectateur se trouve en situation de regardeur regardé, comme l'indiquent les fréquents regards caméra présents dans la diégèse. Par exemple dans cette séquence de présentation de l'équipe des affiliés à Peace, avec un travelling face aux acteurs regardant la caméra<sup>20</sup>. Le regard du spectateur est interpellé par celui des personnages : qui regarde qui ? L'adresse de la voix off s'articule avec ces regards, le spectateur est partie prenante du film.

### **La preuve du temps**

Prenons la séquence située juste avant que Peace annonce à ses associés sa stratégie pour évincer The Chairman. En plan fixe, légèrement au ralenti,

---

<sup>18</sup> Le Prix Nobel de littérature reçu par Wole SOYINKA en 1986 souligne l'importance du roman nigérian dans la littérature mondiale.

<sup>19</sup> À 1h 07 mn.

<sup>20</sup> À 1h 03 mn.

on voit un homme vêtu de blanc qui marche de dos avec une canne, au centre du cadre. Plus loin, dans l'axe de la caméra, des femmes se croisent. Peace et ses deux acolytes entrent dans le cadre par la gauche, traversent vers la droite. Le vent soulève des sacs en plastique noir abandonnés, des déchets traînent sur le sol sablonneux, un tas de terre à gauche, des poteaux électriques à droite. Musique douce et poursuite de la narration par la voix off. Pause dans le récit, mais aussi moment suspendu dans la rue d'une ville d'Afrique centrale, expérience temporelle sensible, *image-temps* deleuzienne déconnectée des enjeux de l'action, sans cause ni conséquence *motrice*.

Comme avec la scène du miroir, une même situation revient trois fois dans le film, dans un night-club. D'abord lors de la première rencontre avec le Chairman. La caméra entre dans une salle en longueur et se dirige vers le bar situé au fond de la perspective, dans l'axe d'un projecteur éblouissant<sup>21</sup>. Long plan séquence en travelling porté. Pendant ce mouvement, Peace entre dans le champ et arrive au bar avec ses deux amis. Cut sur eux en plan moyen, on leur sert un verre d'alcool, une fille s'approche de Peace, ils repartent tous les quatre, la caméra les reprend de face en travelling arrière. Lumière stroboscopique, néons colorés. Le son est diégétique : musique mixée par le DJ, voix des protagonistes discutant avec d'autres clients du lieu, variation spatiale des niveaux, les événements sonores suivent le déplacement de la caméra. Cut, quelques panoramiques rapides, des plans rapprochés de fumeurs de chicha et de danseurs, puis un nouveau long travelling avant dans la longueur de la salle découvre The Artist, qui arrive pour nous conduire jusqu'au Chairman, présenté en voix off. On pense alors à l'arrivée de Robert de Niro dans le bar au début de *Mean Streets* (M.Scorsese, 1973).

Ce dispositif de plans séquences qui suspendent l'action se répète trois fois dans le même club, il présentifie le récit en contribuant au réalisme du film. Le temps filmé dans l'écoulement du plan, attesté par le son diégétique, rythme *O-Town* et le distingue des codes narratifs nollywoodiens marqués par *l'image-mouvement* deleuzienne. Pour Obasi, au Nigéria comme partout ailleurs, le cinéma est une machine à enregistrer l'expérience du temps.

Ces trois séquences dans le night-club sont des plans subjectifs associés à la voix off du narrateur, un dispositif qui n'est pas sans évoquer celui des jeux vidéo dans leur variante « First Personal Shooter<sup>22</sup> ». Mais nous ne sommes pas ici dans la temporalité du jeu vidéo. Le temps du film est non réversible, c'est celui du récit cinématographique<sup>23</sup>. La temporalité d'*O-Town* est celle de la mélancolie qui annonce l'issue tragique du récit.

---

<sup>21</sup> À 13 mn 46 sec.

<sup>22</sup> BLOUIN Patrice, *Les champs de l'audiovisuel*. Paris, Éditions MF, 2017, p.13.

<sup>23</sup> AUMONT Jacques, *L'attrait de l'oubli*. Paris, Éditions Yellow Now, 2017, p. 38.

### **Le corps (é)prouvé**

Obasi partage avec Hollywood une culture du montage, de l'énergie, de la dramatisation inscrite dans le paradigme du récit chrétien de la passion du Christ, comme chez Scorsese. Le scénario de *O-Town* s'inscrit parfaitement dans le schéma de la rivalité mimétique théorisé par René Girard : « La source de la violence entre les hommes, c'est la rivalité mimétique<sup>24</sup> » c'est-à-dire le désir d'obtenir ce que l'autre possède.

Plus qu'ailleurs en Afrique, le cinéma du Nigéria montre le crime, la drogue, la prostitution, l'adultère, la corruption, la religion, l'occultisme, le vaudou, et ne craint pas d'aborder les problématiques politiques, y compris les coups d'état (*State of Emergency*, Teco Benson, 2000, *The President must not die*, Zeb Ejiro, 2004). La violence politique et sociale présente dans l'histoire du pays est source de récits, comme l'ont été la conquête de l'ouest et la prohibition pour Hollywood. Mais la représentation de la violence obéit ici à des modalités spécifiques, qui ne sont ni celles de Hollywood, ni celles d'autres cinématographies d'Afrique de l'Ouest.

L'activité principale de ces petits gangsters ? Frapper leurs victimes à coups de poings et de pieds pour les dévaliser, suivant un mode opératoire dont la mise en scène ne varie pas dans le film. Les corps des victimes sont vite au sol, et les coups pleuvent, mais c'est le son off qui nous renseigne sur la séance de tabassage. La caméra cadre les efforts des bourreaux mais pas la douleur des victimes. La souffrance physique est au centre du film, alors qu'elle est principalement hors champ, y compris dans son extrême, une scène de viol. Certes, on verra parfois des coups et des cadavres, mais toujours avec une économie visuelle aux antipodes d'un massacre sauvage chez Scorsese ou d'un viol *post-mortem* chez Bergman<sup>25</sup>.

La violence est une caractéristique sociale du Nigéria, y compris en dehors des périodes de guerre. Les agressions et meurtres sont quotidiens dans les villes ou sur les routes, à tel point que l'insécurité chronique pourrait expliquer en partie le succès de la consommation des films en vidéo sur un écran de télévision, à l'abri des salons familiaux<sup>26</sup>. Mais que ce soit dans le nord musulman ou dans le sud chrétien, la représentation de la violence reste principalement dans l'implicite du hors champ visuel.

Le véritable territoire de *O-Town*, c'est le corps des acteurs et des actrices. Le corps combattant, le corps désirant, le corps blessé, les visages marqués. Des situations sexuelles, mais jamais aucune scène de nu<sup>27</sup>. La

---

<sup>24</sup> GIRARD René, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1999, p.29.

<sup>25</sup> Martin Scorsese, *Taxi Driver*, 1976, scène finale ; Ingmar Bergman, *De la vie des marionnettes*, 1980, scène d'ouverture.

<sup>26</sup> Cf BARROT Pierre (Dir.) op.cit.

<sup>27</sup> Contrairement à *Tao-tao*, 2013, du Burkinabè Adama Sallé, par exemple.

culture nigériane est un métissage de pudeur africaine, d'influences coloniales protestantes, et d'interdits de l'islam. Comme la représentation éludée de la violence, la nudité se cache, alors même que le sexe est omniprésent. *O-Town* explore la limite de la représentation du réel en tournant le dos au réalisme documentaire, comme on le voit par exemple dans le quotidien des arnaqueurs documenté par *Vivre riche*, de Joël Akafou, 2017<sup>28</sup>. Mais le choix d'un réalisme *cinématographique* génère dans *O-Town* une contrepartie narrative dont Obasi semble chercher à explorer la tension. Pour rendre compte du réel, comme l'énonçait Rossellini, « Il n'y a que deux façons de faire du cinéma : soit on part de la fiction et il faut aller jusqu'au réel, sinon le film n'est pas crédible, soit on part du réel et il faut aller jusqu'à la fiction, sinon il n'y a pas de film<sup>29</sup>. »

### **Le réalisateur dans son film**

*O-Town* se donne comme le récit de l'ascension et de l'élimination de Peace. Ce récit est énoncé en voix off par une instance dont on va découvrir progressivement l'identité dans la diégèse. Dès le début du film, cette voix, associée à la circulation des regards entre les personnages, les situations, et la caméra, réitérera périodiquement son adresse de connivence au spectateur. L'incipit du récit provient d'un flux visuel indifférencié d'archives vidéo trouvées en ligne : le champignon d'une explosion atomique, des manifestations du Ku Klux Klan, un défilé militaire, des policiers tabassant des hommes à terre, un dément hirsute haranguant la caméra. Sur des images de bagarres de rues dans une banlieue noire américaine, la voix interpelle le spectateur occidental : « Mec, essaie de vivre en Afrique juste un jour. Essaie de vivre avec 1 dollar... Ici tu ne peux même pas trouver un Big Mac pour un dollar. Ce que je veux dire, c'est qu'il n'y a pas de Big Mac ici, point barre<sup>30</sup>. » Après les scènes au miroir, les références filmiques, la permanence de cette voix off qui interroge notre rapport aux images, arrive le troisième registre de réflexivité du film : la place du réalisateur dans son film.

Une série d'interviews structure le scénario. Face caméra, visages dans l'ombre, des personnages ayant été impliqués dans l'histoire en font le récit a posteriori : The Viper, caïd retraité, The Producer, manager de The Artist, chanteur de rap affilié à The Chairman, et enfin Fiery, auto-désigné The Disposer (l'éliminateur, l'exécuteur), qui est à la fois un tueur à gages aux ordres du Chairman et le narrateur du film. C'est un dispositif, classique dans le documentaire, qui, pour reprendre la distinction de la linguistique

---

<sup>28</sup> Documentaire, 53', (France, Burkina Faso, Belgique), Sesterce d'or Meilleur moyen métrage, Visions du Réel 2017.

<sup>29</sup> Cité par Patrice Chagnard à propos de son film avec Claudine Bories *Les règles du jeu*, 2014, <http://www.gncr.fr/films-soutenus/les-regles-du-jeu>

<sup>30</sup> À 2mn21sec.

sémiologique, fait cohabiter *l'histoire*, où les événements sont montrés en train de se produire, ici sur le mode de la reconstitution fictionnelle inspirée de faits réels, et le *discours* dans lequel un locuteur/narrateur raconte et commente l'histoire<sup>31</sup>.

Le narrateur commence par être une voix off abstraite et omnisciente, puis s'incarne et devient un personnage dans le champ de la caméra. Après que Peace ait supprimé *The Artist*, *The Chairman* demande à Fiery d'éliminer Peace, devenu celui qui prétend diriger le gang. Convoqué par l'autorité symbolique du récit, le personnage de l'exécuteur devient alors l'objet de commentaires des autres personnages. Des témoins dans la rue interrogent sa réalité : « C'est un mythe, une légende urbaine, un cyborg<sup>32</sup>. » Nous, spectateurs, savons que Fiery est un personnage du film, et celui-ci fini par énoncer la clé du film : Fiery *est* le réalisateur du film que nous voyons. Et s'il en fallait une preuve, le rôle de Fiery est interprété par C.J. Obasi lui-même, le réalisateur du film<sup>33</sup>.

À la fin du récit, après qu'il ait supprimé Peace, *The Chairman*, et enfin leurs acolytes, on voit Fiery-Obasi marcher de dos pendant que la voix off énonce l'enjeu du film auquel nous venons d'assister, et donc son inscription dans le champ réflexif de l'histoire du cinéma moderne : « c'est moi en train de faire ce film, ou ce documentaire, peu importe le putain de nom que vous lui donnez, moi qui essaie de trouver un sens à tout ça [...] la vraie question, c'est qui est le méchant dans l'histoire ? Qui est vraiment le méchant ?<sup>34</sup> ». Plus encore que cette question, classique et nécessairement sans réponse, la véritable question me semble être ici la question du cinéma contemporain : quelle est la place du réalisateur dans son récit ?

### **La politique d'un auteur**

Pour les réalisateurs.trices africains.nes qui ont découvert le cinéma en vidéo, il n'y a pas l'attachement à la pellicule, et à la salle de cinéma, auquel la génération des cinéastes de l'indépendance a été soumise. Le support argentique en 35mm, donc le mode de production, de réalisation, et de visionnage des films, était au coeur d'un écosystème esthétique, économique, et politique dépendant des financements publics européens, surtout pour les pays situés dans la zone francophone<sup>35</sup>. On ne saura jamais ce qu'aurait fait Djibril Diop Mambety avec les outils de la vidéo numérique, lui dont le

<sup>31</sup> NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran*, Louvain-la-Neuve, Paris, De Boeck Université, 2000, p.237.

<sup>32</sup> À 1 h 33 mn.

<sup>33</sup> Obasi se fait appeler C.J. « Fiery » Obasi dans la réalité.

<sup>34</sup> À 1h59mn54sec.

<sup>35</sup> FOREST Claude, *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne (1960-2018)*. Paris, L'Harmattan, 2018.

dernier projet était *Histoires des petites gens* une série de portraits en courts métrages<sup>36</sup>. Obasi appartient à une génération qui a construit sa cinéphilie avec des visionnages de films sur des écrans de télévision ou d'ordinateurs, avec des dvd, des fichiers numériques, des films télédiffusés, ou en streaming<sup>37</sup>. C'est-à-dire loin de la cinéphilie classique, définie par Serge Daney comme une pratique sociale constituée des paroles et des textes circulant avec et autour des films, une cinéphilie intrinsèquement liée aux projections en pellicule, qui a accompagné avec ferveur le parcours les cinéastes de l'indépendance<sup>38</sup>.

*O-Town*, en revisitant le film de genre, prend le parti esthétique d'une permanence du cinéma dans la multiplicité des supports numériques de création et de diffusion. Établi à Owerri, au Nigéria, dans une économie ultra-libérale régie par la figure d'un *Chairman*, le film questionne le regard des spectateurs, notamment non-africains comme dans son pré-générique, mais il pose aussi/surtout la question de *l'auteur* quand les films sont devenus des produits disponibles dans un ensemble de flux audiovisuels numériques. Pour l'industrie audiovisuelle mondialisée, qui gère des contenus et des territoires, l'Afrique est le prochain grand marché de la distribution des films et séries<sup>39</sup>. Dans ce contexte, les opérateurs prônent une stratégie de « glocalisation<sup>40</sup> » :

« Le champ culturel de l'audiovisuel est devenu largement transnational et imprégné de « cosmopolitisme esthétique ». Standards esthétiques transnationaux d'une part (globalisation), emprunts expressifs puisés dans le répertoire culturel mondial et réinjectés au sein de traditions expressives locales d'autre part (singularisation culturelle locale), seraient donc les deux modalités inter-reliées de la création audiovisuelle mondialisée<sup>41</sup>. »

---

<sup>36</sup> Mambety, mort en 1998, réalisera *Le Franc*, 1995, et *La Petite Vendeuse de soleil*, 1998.

<sup>37</sup> Entretien avec le réalisateur du 20/10/17.

<sup>38</sup> Cf les témoignages des cinéastes de l'indépendance dans *Cinéma d'Afrique, 20 ans de cinéma africain*, de Férid Boughédir, 1983, montré à Cannes Classics en 2019.

<sup>39</sup> 180 plateformes de streaming liées à l'Afrique existent dans le monde, cf *Balancing Act Africa, VoD and Africa* « A review of existing VoD services, drivers, challenges and opportunities », 2017. Netflix, disponible dans les 54 pays africains depuis 2016, distribuera en 2019 sa première série produite en Afrique : *Queen Sono*, de Kagiso Lediga, Afrique du Sud.

<sup>40</sup> Néologisme devenu stratégie marketing utilisé par le sociologue Roland Robertson dans les années 80 autour de l'idée « penser global agir local » ARNAUT, D. et ROBERTSON, R. « Interview with Professor ROLAND ROBERTSON ». *Idéias-Unicamp*, vol. 5, 1(9), Campinas, 2014.

<sup>41</sup> EUVRARD Timothée, KITSOPANIDOU Kira, THEVENIN Olivier, « Plateformes de coproduction et mondialisation de l'audiovisuel : espaces stratégiques de médiation au carrefour d'enjeux industriels et créatifs », in *Entrelacs* [En ligne], 14 | 2018, mis en ligne le 04 janvier 2019, consulté le 16 janvier 2019. URL :

*O-Town* est considéré par son scénariste-réalisateur-producteur comme la deuxième partie d'une trilogie commencée avec *Ojuju* et qui serait complétée par *O-Tokoto*, projet basé sur une série de meurtres rituels commis à Owerri en 1996. Entre temps, Obasi a réalisé un volet du projet collectif de courts-métrages, *Vision*<sup>42</sup>, et l'adaptation d'une nouvelle de science-fiction de la romancière américaine d'origine nigériane Nnedi Okorafor, *Hello Rain*<sup>43</sup>. Son prochain long-métrage, intitulé *Mami Wata* est passé par une plateforme de développement créée au Burkina-Faso pour accompagner la production des films africains<sup>44</sup>, puis le projet a obtenu le soutien d'un dispositif européen d'aide à l'écriture de longs-métrages<sup>45</sup>.

Ayant commencé son parcours de façon indépendante dans les marges de Nollywood, Obasi aborde le champ de la co-production internationale, apparu au milieu des années 2000, qui est devenu celui des films d'auteur venus d'Afrique et destinés au public mondial. Parmi les plus emblématiques de ces projets, on peut citer *Rafiki*, Wanuri Kahiu, 2018 (France, Afrique du Sud, Kenya, Liban, Norvège, Allemagne) ; *La Miséricorde de la Jungle*, Joël Karekezi, (Belgique, France, Rwanda, Allemagne) 2018 ; *Atlantique*, Mati Diop, (France, Sénégal, Belgique) 2019<sup>46</sup>. La création de chacune de ces œuvres a été un long processus qui porte sa propre singularité, mais on voit se dessiner une génération de films qui se situent dans l'espace mondial du cinéma d'auteur en redéfinissant les frontières esthétiques et économiques de ce que deviennent les « cinéma(s) africain(s) » contemporains.

La trajectoire de Peace est celle d'un héros tragique qui arbore un *style* de conquête du pouvoir dans la rue. C'est la mise en scène d'un réalisateur filmant une petite frappe voulant grandir en étant lui-même un réalisateur qui veut être un *auteur* de cinéma. Peace-Feary a de bonnes raisons de se battre, son désir coïncide avec un défi artistique majeur : l'existence d'une politique d'auteur « africaine » qui puisse articuler ses œuvres dans les horizons numériques mondialisés.

---

<http://journals.openedition.org/entrelacs/4180> ; DOI : 10.4000/entrelacs.4180

<sup>42</sup> Produit par le collectif Surreal 16: *Shaitan* (Abba T. Makama), *Brood* (Michael Omonua), *Bruja* (C.J.Obasi), sélection AFRIFF 2017.

<sup>43</sup> *Hello Rain*, 30 mn, 2018 : Africa in Motion Film Festival-Edinburgh, Film Africa-Londres, Trieste Science+Fiction Festival, Festival Cine Phenomena-Sao Paulo, STUFF MX Film Festival-Mexico.

<sup>44</sup> *Ouga Film Lab*, dispositif de développement et de coproduction de projets de films africains mis en réseau avec des professionnels du reste du monde, notamment les grands festivals internationaux.

<sup>45</sup> *Less Is More*, ateliers d'écriture de scénario pour long métrages de fiction développés dans des économies restreintes, programme français soutenu par Europe Creative Media.

<sup>46</sup> Respectivement sélectionné à Cannes et au FESPACO, Étalon d'Or de Yennenga au FESPACO, Grand Prix à Cannes.