



GENERAL ASSEMBLY
ASSEMBLÉE GÉNÉRALE
ASSEMBLEIA GERAL
جمعية عمومية

#CODESRIA14

Creating African Futures in an Era of Global Transformations:

Challenges and Prospects

Créer l'Afrique de demain dans un contexte de transformations mondialisées :

enjeux et perspectives

Criar Futuros Africanos numa Era de Transformações Globais:

Desafios e Perspetivas

بعث أفريقيا الغد في سياق التحولات المعولمة :

رهانات و آفاق

Témoignage, Violence : une esthétique...

Notes sur la mise en images de la folie au Cameroun

Parfait D. Akana



CODESRIA

08 - 12 June / Juin 2015

Dakar, Senegal



Sida



Norad



Danida Fellowship Centre



OPEN SOCIETY
FOUNDATIONS



THE AFRICAN CAPACITY
BUILDING FOUNDATION

FONDATION POUR LE RENFORCEMENT
DES CAPACITES EN AFRIQUE

CORPORATION
OF NEW YORK



Rockefeller Foundation

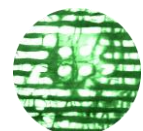
Introduction

Rien, dans les fictions télévisuelles camerounaises, ne permet, autant que la folie, métaphore d'un régime d'agressivités, de représenter, portées à leur paroxysme, la conflictualité extrême d'une société innervée, de part en part, par une « violence endémique ». A ce titre, l'esthétique de ces fictions est, de mon point de vue, une esthétique du témoignage. J'en éclaircirai les contours théoriques dans la première partie de ce travail où je montrerai que le témoignage n'est possible, c'est en cela qu'il fait sens, que par l'articulation d'une liminalité, ce que je désigne sous l'expression de principe d'oblicité, à un lieu et à ses modalités.

Dans la seconde partie, je montrerai de quelles manières, à travers quels thèmes et motifs, la folie permet de figurer la violence et de penser, de façon mélodramatique, les turbulences d'une société en crise. Deux thèmes principaux me serviront d'entrée et de support ici. En premier lieu, c'est par le détour des thèmes amoureux, dont la description et l'analyse me permettront de mettre en exergue les péripéties de la conjugalité dans une configuration où la folie est le point d'orgue des drames amoureux, à la source desquels se trouvent des pratiques d'ensorcellement. En second lieu, à travers les thèmes de la reconnaissance et de la réussite sociale, je montrerai comment le braconnage des codes normatifs et moraux de la réussite par les personnages, punis de leurs transgressions par leur entrée dans la folie, permet d'illustrer deux points importants. Le premier concerne l'expérience de l'injustice et le fait que violences et spoliations participent localement, de façon majeure, du lien social contemporain. Le second s'énonce comme une ouverture qui transforme la transgression et sa conséquence, l'entrée en folie, en une forme de règlement des conflits, d'exercice de la justice et de domestication de la violence. Je postule qu'elle participe d'une justice immanente qui a déserté le champ de l'action politique pour s'en remettre à l'espérance religieuse... En somme, ces deux thèmes me permettront de rendre compte d'une sociogenèse de la folie du point de vue des auteurs des fictions télévisuelles.

Mon travail s'appuie sur un corpus¹ de fictions constitué essentiellement des téléfilms *Ma folie*, *Qui cherche trouve* et *Le mari d'autrui*.

¹ Je poursuis un travail avec un corpus d'une trentaine de films et séries qui abordent tous le thème de la folie. Aussi, les trois téléfilms qui constituent mon corpus ici ne représentent qu'un échantillon limité pour illustrer mon propos dans ce texte...



Témoignage et violence

Sans tomber dans le piège d'une réduction « réaliste » qui consisterait à ignorer ou à minimiser, autant le caractère subversif de certaines productions artistiques, que les ruses ou détournements de leur réception, ce que Federica Visani appelle les mécanismes de « décodification et de recodification alternative »², on peut tenir, avec Fabio La Rocca que « Quand nous produisons des images, le but est généralement de reproduire quelque chose qui soit similaire à l'objet de référence »³.

Une telle activité figurative s'inscrit donc, nécessairement, dans une perspective testimoniale dont le champ du déploiement n'est autre que l'espace du regard où tout se passe et où affluent, comme preuves visuelles qui nous mettent en co-présence de la chose figurée en jouant son avènement, les séquences d'une histoire que la camera exhume et exhibe comme une pièce à conviction. Le geste de monstration testimoniale ne donne donc pas seulement à voir, mais aussi à croire⁴. Il donne un visage, ce qui en fait aussi un geste de dénonciation, à la rumeur de phénomènes occultes et violents qui sont chuchotés dans des bistrots, des foyers, des marchés, etc. Il raconte cet « art informel de vivre »⁵ où la violence le dispute à l'espérance ; il parle d'un Cameroun de faibles et de victimes aux prises avec les puissants et les esprits maléfiques, d'individus ambitieux aux « longs yeux » et au « gros cœur » – je reviendrai sur ces catégories qui innervent massivement les fictions télévisuelles au Cameroun – pactisant avec les forces démoniaques afin de trouver une place au soleil. Il configure un lieu où la socialisation est une épreuve transgressive et violente dont l'*ethos* se résume à ce que Fabien Eboussi Boulaga appelle « l'esprit de sorcellerie » :

« L'esprit de sorcellerie nous anime et imprègne notre société de part en part. Le sorcier est une figure idéale dans le peuple camerounais ; il est celui dont la puissance s'exerce et s'accroît en ôtant et en prenant aux autres leur substance vitale, en les vidant complètement d'eux-mêmes jusqu'à ce que mort s'en suive... »⁶

L'« esprit de sorcellerie », omniprésent dans le travail de certains auteurs de fictions télévisuelles au Cameroun, correspond à ce souci de monstration testimoniale où le but ultime de la camera est de figurer à l'écran une expérience du monde, incarnée dans une subjectivité qui se donne comme attestation, qui ramène la chronique d'événements relatés dans une sorte de présentification, à l'instant-même : ce qui se voit et qui se dit à l'écran est ce qui se passe, la scène où cet homme qui envoûte son fils et le rend fou pour devenir riche a effectivement lieu quelque part... Il s'opère ici un double mouvement, témoignage et attestation, qui est

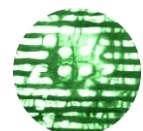
² Federica Visani, « Le slogan politique dans l'anekdot. Réactions linguistiques à la manipulation communicative. » *eSamizdat*, 2004 (II) 2, pp. 89-95.

³ Fabio La Rocca, « Introduction à la sociologie visuelle », *Sociétés*, N°95, 2007/1, p. 35.

⁴ On retrouve ici l'une des caractéristiques principales du témoignage en tant que relation, c'est le principe de crédulité (Lire Roger Pouivet, « L'épistémologie du témoignage et les vertus », *Philosophie* 1/2006 (n° 88), p. 9-27).

⁵ Célestin Monga, « Poétique de la douleur », Préface à *Cameroun, mon pays* de Joseph Fumtim (dir.), Editions Ifrikiya, collection « Interlignes », Yaoundé, 2008, p. 17.

⁶ Fabien Eboussi Boulaga, *Lignes de résistance*, Editions CLE, Yaoundé, 1999, p. 55.



bien décrit dans la philosophie de Paul Ricœur et que Jean-Philippe Pierron explicite en ces termes :

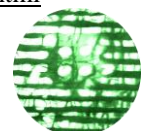
« Témoigner engage un type de subjectivité affectée par une nécessité intérieure et impérieuse qui se formule dans le « je témoigne que », c'est-à-dire je l'atteste. Mais témoigner engage également le soi dans sa relation aux autres, vis-à-vis desquels on rend témoignage, « on témoigne pour ». Pour soi et pour les autres, - les communautés ou les traditions qui le reçoivent et le comprennent -, mais qu'il peut aussi contester comme injuste, le témoin rend présent ce qu'il atteste. »⁷

L'idée que le témoignage articule une relation, le soi aux autres, nous apprend que l'attestation ne s'accomplit réellement, en tant que telle, que lorsque ses arguments, l'histoire ou le récit qu'elle propose, a une résonance, en raison d'une coappartenance aux mêmes dispositifs socio-épistémiques de représentation et de compréhension du monde, auprès des destinataires. D'une certaine manière, c'est cette relation qui rend le témoignage et l'attestation recevables, qui fait que l'on puisse être, par exemple, sensible aux histoires de sorcellerie et d'envoûtement, à l'opposition entre deux mondes, celui du Bien et du Mal, à la croyance en la manifestation triomphale de Dieu ou des esprits bienveillants, accomplissant enfin, pour nous et grâce à nos prières, les changements que les injustices exigent. La relation est la clef de voûte du témoignage, c'est elle qui le rend culturellement pertinent et justifie sa surréction dans l'univers où il vise une action. Il y a donc, dans l'énonciation du témoignage, une perspective opératoire. On témoigne pour, en vue de... Mais aussi, au cœur de l'entreprise testimoniale, il y a également l'idée d'une dette morale et de reconnaissance au lieu. Rien n'oblige, en dehors d'un opportunisme économique, les auteurs des fictions télévisuelles à broder sur la rumeur populaire, à la reprendre et parfois, à l'amplifier. Mais ils le font, d'où leur succès qui s'explique donc aussi par cela, par le fait que l'imaginaire fictionnel proposé à l'écran entre en résonance avec le vécu et les croyances des téléspectateurs et permet, dans le même temps, de donner un sens à leur expérience en campant les crises et les turbulences, les changements à l'œuvre dans la société. C'est du moins, l'une des analyses que propose Jean-Paul Colleyn dans son excellente étude sur les films nollywoodiens quand il affirme que ceux-ci jouent « un rôle comparable à celui joué par les mélodrames dans la culture européenne au moment de la révolution industrielle (...) à la fois comme symptôme et comme instrument du changement social. »⁸ La situation n'est guère différente au Cameroun qui partage beaucoup de similitudes avec le Nigeria voisin et qui, à l'instar de ce dernier, a vu naître en 2008 un mouvement dénommé Collywood, pour l'instant principalement basé dans les régions anglophones du pays⁹, mais dont on peut recouper l'esthétique avec celle de Nollywood dont elle s'inspire, mais aussi avec celle des sitcoms et

⁷ Jean-Philippe Pierron, « De la fondation à l'attestation en morale : Paul Ricœur et l'éthique du témoignage », *Recherches de Science Religieuse*, Centre Sèvres, 2003/3 - Tome 91, p. 435.

⁸ Jean-Paul Colleyn, « Corps, décor et envers du décor dans les vidéos populaires africaines », *L'Homme*, Editions de l'EHESS, 2011/2, N° 198-199, p. 46.

⁹ Lire à ce sujet de la bloggeuse et journaliste camerounaise Stéphanie Dongmo, « Collywood, le Hollywood du Cameroun », <http://stephaniedongmo.blogspot.fr/2010/07/collywood-le-hollywood-du-cameroun.html>



films qui sont diffusés sur la plupart des chaînes de télévision locale du pays. Comme à Nollywood, les scénaristes s'inspirent massivement ici des *faits divers et des scandales*, d'un ordinaire où la violence est l'analyseur majeur de la vie sociale à tous les échelons. Pour une part significative, ces téléfilms campent « un conflit entre les pouvoirs de la lumière et ceux de l'obscurité. »¹⁰ Et, dans ceux-ci, la folie a une place importante. Elle représente un thème récurrent dans la mise en scène d'une irréductible *binarisation* de la vie sociale et du monde avec d'un côté le mal et de l'autre, le bien. La figure du fou exemplifie dans l'univers narratif de ces fictions un principe d'obscité, c'est-à-dire l'énonciation d'un mode d'être marginal, en rupture. Et, c'est dans cette rupture que se donne la réalité phénoménale de la folie, de façon radicalement hétérodoxe, dans un rapport oblique au monde qui constitue son essence-même et qu'une phénoménologie de l'image aide à débusquer à la fois comme « production » et « reproduction ». Délia Popa, lectrice de Maldiney, affirme dans ce sens :

« *« Produire, reproduire » : c'est, selon les termes de Maldiney, le paradigme à partir duquel le sens phénoménologique de l'image s'éclaire. Car, s'il ne suffit pas de dire que dans l'image s'anime une certaine idée de la représentation, c'est parce que ce qui est à méditer en elle est la manière dont la reproduction se ramène à la production, et la façon dont le geste auroral de la création s'affirme dans ce qui le reflète : une certaine forme de reprise, dont la représentation est le lieu. »*¹¹

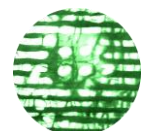
Le fou est donc la liminalité qui figure une société désarticulée, en crise, et qui constitue la ressource principale de ces téléfilms. Il n'est pas anodin que ce soit effectivement le fou qui soit choisi pour symboliser une telle liminalité, et dont le personnage cristallise tout ce qui va mal, tout ce qui menace l'ordre social. Je tiens qu'une telle symbolisation n'est possible qu'en raison d'un lieu où cette figure est synonyme de régression anthropologique, d'ensauvagement, d'exil (hors de la contrée des humains), c'est-à-dire de rupture avec ce que Michel de Certeau appelle la « convenance »¹² et qui nous fait apparaître dans une communauté sous le signe du même et non pas d'une dissemblance anomique. Mes propres observations et enquêtes¹³ m'ont appris que pour les habitants de nos grandes villes, le fou est une faille dans le système et, on le voit également dans ces téléfilms, c'est soit parce qu'il s'est rendu coupable d'actes réprouvés, le plus souvent en recourant à l'art sorcellaire, soit parce qu'il a lui-même été victime d'attaque sorcière. Tout se passe ici comme si la folie procède toujours de la sorcellerie qui en retour, permet d'expliquer le malheur, « l'insécurité

¹⁰ Jean-Paul Colleyn, *op. cit.*, p. 39.

¹¹ Délia Popa, « Vers quelle phénoménologie de l'image ? Maldiney lecteur de Husserl », *Archives de Philosophie* 74, 2011, p. 440.

¹² « La convenance est simultanément le mode sous lequel on est perçu et le moyen contraignant d'y rester soumis ; en son fond, elle exige que toute dissonance soit évitée dans le jeu des comportements, et toute rupture qualitative dans la perception de l'environnement social. » (Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, *L'invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, Gallimard, collection « Folio Essais », Paris, 1994, pp. 28-29.)

¹³ Parfait D. Akana, « A propos du temps rétréci. Economies occultes et folie : remarques sur quelques étiologies populaires à Yaoundé », *Psychopathologie africaine*, 2011-2012, XXXVI, 1 : 29-56.



et la fragilisation des conditions de vie ».¹⁴ Pour Joseph Tonda,¹⁵ cette grille de lecture est une manière de rendre compte des inégalités et des injustices, du travail de prédation et, d'une façon générale, du malheur qui sévit dans la société, tant au niveau politique et économique, qu'à l'échelle domestique et communautaire de la vie familiale et des relations de quartier.

C'est par exemple pourquoi quand surgit la folie, le concours de la sorcellerie, le recours aux arts et techniques sorcellaires, c'est-à-dire, en somme, la mobilisation de la violence illégitime, n'est jamais loin.

Le recours à l'explication sorcellaire dans la désignation du surgissement de la folie correspond à une « exigence », au sens où l'entend Giorgio Agamben,¹⁶ dont le lieu est porteur, c'est-à-dire que ce dernier réclame un nom qui arrache la masse de phénomènes violents et occultes à l'oubli, à l'insignifiance et à l'infirmité qui les fait s'étioler. Il faut nommer ce qui advient car, c'est le moyen de cristalliser en une entité reconnaissable et dont l'essence est l'agressivité, les différentes figures de la violence, toutes rassemblées ici sous la bannière commode de la sorcellerie. Le lieu est la matrice du geste de nommer qui sauve de l'éparpillement, en la cristallisant, une réalité sociale vécue comme une effraction, une dysfonction paradigmatique. Nommer est une modalité du lieu. Dans les exemples de téléfilms qui mobilisent mon attention, celle-ci, sur le mode du comment, révèle un univers où les économies occultes¹⁷, - crimes rituels en vue d'enrichissement transgressif, mauvais sorts, ensorcellements, etc., - constituent l'un des principaux termes de compréhension des phénomènes qui affectent négativement les individus.

La dialectique lieu/modalités me permet de risquer l'hypothèse selon laquelle *la violence est la grammaire du mot [nom] Cameroun*. La grammaire « est justement prévue pour être appliquée à la description de la réalité (...) [Et], si elle nous dit ce que certaines choses sont, c'est en nous montrant précisément comment nous allons pouvoir parler d'elles... »¹⁸ Les séries et téléfilms nous montrent, avec leurs outils, comment parler, comment témoigner du Cameroun à la suite des anthropologues pour qui nous vivons dans une « violence endémique »¹⁹ et des philosophes qui évoquent « une déchéance de l'humanité camerounaise, par le triomphe des forces élémentaires de la magie, de la sorcellerie, de la tyrannie et de la

¹⁴ Andrea Ceriana Mayneri, « Sorcellerie et violence épistémologique en Centrafrique », *L'Homme*, 2014/3 n° 211, p. 75

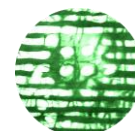
¹⁵ Joseph Tonda, « Capital sorcier et travail de Dieu », *Politique africaine*, Karthala, 2000/3 N° 79, p. 48-65.

¹⁶ Giorgio Agamben, *Profanations*, Payot/Rivages, Paris, 2005, 124 p.

¹⁷ Jean-Paul Colleyn a très bien analysé la manière dont la vidéo domestique au Nigeria et au Ghana permet de camper un tel phénomène. Il affirme notamment : « Les vidéos ouvrent une lucarne sur une économie sacrificielle digne des rêves les plus débridés de Georges Bataille, avec force dépeçages rituels, dépenses de sang et d'argent. » (p. 40). Il ajoute plus loin : « Le thème du pacte avec le (ou un) diable en échange de la fortune est un thème récurrent, alimenté par les rumeurs dans les villes du Nigeria et du Ghana. Les sacrifices prescrits exigent très souvent certains organes humains ou un fœtus, ou encore le sacrifice de jeunes enfants. » (Jean-Paul Colleyn *op. cit.*, p. 41).

¹⁸ Jacques Bouveresse, *La force de la règle. Wittgenstein et l'invention de la nécessité*, Les Editions de Minuit, Collection « Critique », Paris, 1987, pp. 172-173.

¹⁹ Séverin Cécile Abega,



médiocrité »²⁰. Ces fictions témoignent à leur manière de la violence là où les conclusions et analyses de l'anthropologue sont inspirées d'enquêtes ethnographiques. Elles reconnaissent, dans les manifestations de cette violence, un trait commun, consubstantiel à celle-ci, et qu'on peut désigner comme un principe d'oblicité, une distorsion structurelle devenue le principal analyseur d'une société qui se révèle, telle qu'en elle-même, dans sa réalité effective, par le marginal et le transgressif.

Drames amoureux et quête de réussite sociale...

La sorcellerie et la folie sont donc quelques-uns des noms privilégiés pour désigner cette violence dans l'espace public, pour décrire les affections de la société, les « supports pathologiques »²¹ sur lesquels se fonde le « lien » social. Et, c'est sur ce geste nominatif et populaire que se tisse la trame narrative des téléfilms tels que *Qui cherche trouve*, réalisé par Serge Alain Ndjamen, plus connu sous le nom d'Eza Boto, le « sorcier », qui joue ici son propre rôle, celui d'un personnage ubuesque qu'on appelle tantôt Grand Sorcier Eza Boto, tantôt Eza Boto, pseudonyme inspiré de Mongo Beti qui l'utilisa pour son premier roman *Ville cruelle*, et qui est devenu, depuis l'irruption de Serge Alain Ndjamen sur la scène télévisuelle, un nom porte-malheur, synonyme de sorcellerie... L'histoire de ce téléfilm peut être résumée en trois tableaux qui illustrent parfaitement l'entremêlement entre les drames amoureux des personnages et une quête de reconnaissance et de réussite sociale qui débouchent sur la folie à cause du recours à la sorcellerie ou de la manipulation des faibles.

Le premier tableau nous présente deux jeunes hommes désœuvrés, l'un s'appelle Sans Capote, et l'autre Avacat. Tous deux se plaignent de leur pauvreté et échafaudent des plans pour s'en sortir. Il se trouve que Sans Capote revient du Nigeria et a donc quelques notions d'anglais, un « génie qu'il faut sortir » comme le lui rappelle son complice Avacat. C'est une aubaine, une véritable ressource car, ils vont pouvoir, à partir de là, monter une escroquerie et se faire passer pour des prédicateurs évangélistes, Sans Capote jouant le rôle du pasteur américain, en provenance du Nigeria et Avacat, le pasteur camerounais, traduisant en français les prêches de cet envoyé de Dieu, le « Man of God », comme on les appelle... La visée de ce projet, dont Avacat est l'initiateur, est sans équivoque : « Faire tomber le mougou », c'est-à-dire, *faire tomber le naïf*. Avant, il faut mettre sur pied l'infrastructure qui accompagnera ce projet, un baraquement et deux costumes, pour faire bonne impression, suffisent ; et vérifier l'efficacité et la fidélité de la traduction :

Sans Capote : Alléluia !

Avacat : Amen !

Sans Capote : Alléluia !

Avacat : Amen !

Sans Capote : I'm a Pasto !

²⁰ Fabien Eboussi Boulaga, *Lignes de résistance*, Editions CLE, Yaoundé, 1999, p. 57.

²¹ Danilo Martuccelli, *Grammaires de l'individu*, Gallimard, collection « Folio Essais », 2002, Paris, pp. 105-112.





Avocat : Je suis le Pasteur !

Sans Capote : Toi-même tu comprends bien l'anglais hein...

Avocat : Alors ! Je me bats, je me bats, mettons ça en jeu et on fait du pognon...

Sans Capote : D'accord...

La première prédication se solde par un succès où ils demandent aux fidèles de prier, leur annoncent que Jésus arrive et récupèrent avec autorité, au nom de celui-ci, « c'est Jésus qui prend, disent-ils », leurs téléphones portables. Viendra ensuite cette séance fatidique où ils sont sollicités pour délivrer Riz Sauté de sa folie. Prétextant extraire de son corps le démon qui lui a fait perdre la tête, ils lui font subir une singulière séance d'exorcisme public au cours de laquelle ils le rouent de coups à l'aide de ceintures. Mais, cette curieuse entreprise tourne court car, quelques minutes après, ils se mettent à se déshabiller et à tenir des propos incohérents, ils deviennent eux aussi fous...

Le deuxième tableau met principalement en scène deux amis en conflit, Riz Sauté et Sergi. Le premier a contracté, auprès du second, une dette qu'il peine à rembourser. Et, au lieu de faire profil bas et amende honorable, il se montre arrogant à son égard malgré les supplications de sa femme qui tente une médiation sans succès ; c'est alors que Sergi, courroucé, quitte le domicile de Riz Sauté en lui promettant des représailles. Il ne tarde pas à mettre sa menace à exécution en allant voir le sorcier Eza Boto auprès de qui il se plaint de cet ami insolvable. Il s'ensuit cet échange :

Eza Boto : Sergi...

Sergi : Oui Grand Sorcier Eza Boto.

Eza Boto : Tu veux qu'on fasse quoi de lui ?

Sergi : *Il réfléchit un court instant...* Je voulais d'abord prendre sa femme mais..., même sa femme... Qu'on le rende fou ! La folie !

Eza Boto : La folie, tu veux la folie ?

Sergi : Hmmm

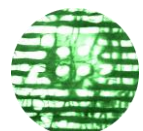
Eza Boto : *Il regarde un tourbillon dans le canari à ses pieds avant de s'adresser de nouveau à Sergi qui s'exécute...* Si tu as quelques pièces tu lances dans le canari-là. Sergi...

Sergi : Oui Grand Sorcier Eza Boto.

Eza Boto : Tu sais que quand je gâte je n'arrange plus non ?

Sergi : Oui, je sais.

Eza Boto : *Il exécute quelques mouvements circulaires de sa main gauche...* Les esprits ont accepté !



Sergi : Qu'il ne meure pas pardon. Qu'il devienne seulement fou, qu'il parle seul en route !²²

Pendant ce temps, Riz Sauté, qui se fait aussi appeler Prési [Président], Prési de Prési [Président de Présidents], offre à boire dans un bar et reçoit les éloges de ses compagnons de beuverie, ne se doutant pas de ce qui se trame chez Eza Boto qui demande maintenant à Sergi d'écrire le nom de son créancier sur une feuille de papier qu'il plie et attache d'une plante en prononçant ces mots :

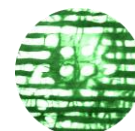
« Riz Sauté, c'est toi qui mange l'argent de Sergi, parce que tu es trop fort, tu es trop fort, plus que qui ? Hein ? Plus que qui ? Maintenant, tu seras fou ! Tu seras fou pendant cinquante ans ! Pendant cinquante ans Riz Sauté ! Tu seras fou ! »

Une fois ces paroles dites, il lance le papier noué de plantes dans le canari en se livrant à des incantations ; et d'un geste vigoureux de la main, jette un sort à Riz Sauté qui, dans le bar où il se trouve, reçoit comme une décharge électrique dans la poitrine et commence aussitôt à se déshabiller sous les regards incrédules de ses compagnons qui plaisantent en parlant d'un « excès de bière » avant de se rendre compte l'affaire est plus sérieuse. De l'autre côté, Eza Boto se réjouit : « C'est direct ! ».

Le troisième tableau du téléfilm met en scène Abiba, seconde épouse de Patrick et sœur cadette de Riz Sauté qui est devenu, comme on vient de le voir, fou suite à un sort à lui jeté par Eza Boto. Epouse jalouse et possessive, elle entreprend de tuer sa coépouse, Patricia, la première femme de son mari. Pour cela, elle doit répandre une poussière mystique au seuil de la porte et déposer un flacon dans l'armoire du salon sans être vue. Ces artifices auront pour conséquences, non seulement d'amener son mari à haïr sa femme et à être violent à son endroit chaque fois qu'il franchira le seuil de la porte, mais aussi, ils conduiront à la mort de la première femme. Malheureusement pour Abiba, elle est vue en train de mettre en pratique les recommandations d'Eza Boto. Une fois Patrick de retour dans le foyer conjugal, Abiba est dénoncée par Patricia et fournit comme preuve ce flacon à l'intérieur duquel il y a une étoffe rouge. Etonné, il interrompt net Abiba qui fait son entrée au salon pour lui souhaiter la bienvenue et lui demande des explications et la provenance du flacon. Prise de panique, elle le supplie de le déposer, ce qu'il fait en le laissant tomber ; c'est alors qu'un éclair jaillit du flacon au sol et se dirige vers la tête d'Abiba qui se met à pleurer en poussant de grands cris de détresse. Quand elle se relève, la détresse a disparu de son visage et fait place au rire, à une joie exubérante qui s'accompagne de pas de danse et d'une course effrénée hors de la maison où elle se déshabille et se roule par terre. C'est le commencement de la folie...

Ces trois tableaux nous montrent, dans des situations différentes, comment la folie advient, en raison d'un lieu où les événements qui affectent négativement les individus sont non seulement le fait de ces catégories synonymes que le langage populaire désigne sous les noms de « Gros cœur » et de « Longs yeux », mais aussi ils sont le fait d'une agression violente ourdie par les forces extérieures. La folie est à ce titre le résultat d'une double initiative : celle

²² On retrouve ici une caractérisation sociale de la folie : elle se reconnaît dans des actes qui tranchent avec une certaine norme comme ne pas parler seul car, la parole est un objet de partage...



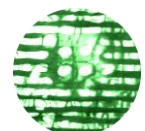
que l'on engage soi-même et dont le pôle est l'*ego*, et celle qui procède des autres, hors-de-nous, et dont le pôle est l'*alter*...

Ces deux catégories, le « gros cœur » et les « longs yeux », désignent respectivement dans le français camerounais l'avarice et une ambition démesurée, dépassant les capacités réelles et les ressources des individus. Elles signifient que certaines personnes sont à la fois responsables et coupables de ce qui leur arrive, et qu'elles sont jugées et condamnées par leurs actes où il faut chercher l'élément déclencheur, le principe déstructurant qui conduit à leur perte. L'acte d'agir, dans une direction qui est socialement réprouvée, constitue donc déjà, en lui-même, le procès du sujet auquel fait suite une sentence négative qui est l'horizon du « gros cœur » et des « longs yeux » à savoir, la maladie ou la mort. Il y a dans cette pulsion d'accaparement et de spoliation que les expressions de « gros cœur » et de « longs yeux » exemplifient clairement, quelque chose qui excède le refus d'une place que le jeu des relations sociales assigne aux gens, une constante tenace que j'appellerai le principe de délégation. Pour le bien comme pour le mal, c'est la délégation qui prime. L'initiative des opérations qui conduisent à un changement de statut, à une redistribution des places dans le monde social ne nous appartient pas en propre, mais à un tiers surhumain ou à ses intermédiaires et agents (prêtres, pasteurs, guérisseurs, sorciers, etc.) à qui nous formulons nos vœux de réussite, que nous mobilisons pour combler les nôtres ou pour damner nos ennemis. C'est notamment le cas d'Abiba. Son statut de seconde épouse ne lui sied pas et elle veut, en recourant aux services d'un sorcier, éliminer sa coépouse afin de conserver, pour elle toute seule, le statut d'unique épouse.

L'élimination de la première épouse ouvre un champ de possibilités parmi lesquelles, celle de jouir de son mariage comme elle le reconnaît elle-même... Il s'agit d'une jouissance intégrale et exubérante, une jouissance qu'aucun tiers n'entrave et qui n'est paradoxalement possible que par une concession originelle puisqu'elle a bien accepté de devenir la deuxième femme et donc de partager...

Ce désir de jouissance privative, qui fait passer les membres de la chorégraphie amoureuse et conjugale de 3 à 2, est aussi la promesse d'un avenir et d'un accomplissement dont l'effectivité est conditionnée par un acte transgressif qui fait du malheur et de la souffrance d'autrui, un capital symbolique dans l'économie des plaisirs et de la jouissance.

Il faut rapprocher la logique et la morale de cette séquence de ce qui se passe dans *Le mari d'autrui* de Serge Alain Ndjamen. Ici, le procédé est identique : éliminer, en recourant une fois de plus aux services du sorcier Eza Boto, une concurrente, l'épouse légitime, pour occuper sa place. Résumons rapidement l'histoire. Panthère Noire est employée dans un salon de coiffure. Vient une cliente nommée Cathy qui est impressionnée par la qualité des prestations. Elle va voir la responsable du salon de coiffure avec qui elle conclut un accord pour les coiffures à domicile. Après quoi, elle emmène avec elle Panthère Noire dans sa voiture, pour une reconnaissance de son domicile. Sur les lieux, Panthère Noire profite de la situation pour séduire le mari de Cathy en direction de qui elle multiplie des œillades. Elle

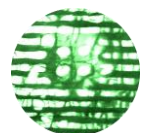


finir par lui donner, profitant d'un moment d'inattention de Cathy, un bout de papier sur lequel est inscrit son numéro de téléphone : un contact formel est établi. Il s'ensuivra une liaison que Cathy finira par débusquer et qu'elle dénoncera dans le salon de coiffure où travaille Panthère Noire, ce qui vaudra à celle-ci d'être renvoyée. Avec l'aide de son amie, Soulamithe, elle décide de se venger et va voir Eza Boto afin qu'il tue Cathy et que son mari, Santana, soit à elle. Elle dit notamment : « Grand Marabout, je veux que cet homme m'appartienne, et qu'il me suive comme un chien ! » Une tâche à la hauteur de ce dont est capable Eza Boto pour qui « c'est un petit problème »... Effectivement, Cathy va mourir et Panthère Noire prendra sa place. Mais, Santana, peu de temps après avoir épousé Panthère Noire, commence à avoir des hallucinations audiovisuelles dans lesquelles sa défunte femme lui clame son amour et le supplie de faire attention à sa nouvelle épouse. Il se sent de plus en plus en mal jusqu'à ce que son ami, Frère Ferdinand, le conduise chez un pasteur. Ce dernier entame une prière à l'issue de laquelle il demande à Santana de se mettre à genoux. Commence alors cette séance de délivrance où le pasteur entreprend de libérer Santana :

[...] Je t'ordonne, toi, esprit maléfique, quel que soit ta nature, quel que soit ta provenance, de retourner d'où tu viens et de laisser cet homme vivre en paix au nom puissant de Jésus ! [Et Frère Ferdinand de dire « Amen ! »...] Si tu persistes, que la foudre de l'Eternel te frappe ! Et à partir de cet instant, je t'envoie le feu ! Le feu de Jésus ! Le feu ! Le feu ! Le feu ! Feu ! Feu !

A l'instant où il parle de feu, une série de détonations et d'éclairs, censés accompagner le geste de libération que le Christ invoqué opère par la main du pasteur, saturent l'écran et plongent la scène dans une semi-obscurité où de chaque mouvement de la main, prolongeant la parole salvatrice, sourdent des boules lumineuses. Le rideau se ferme sur cette scène à cet instant précis, pour s'ouvrir sur une autre qui figure un accomplissement : le crépuscule, la tombée de la nuit, Panthère Noire errant, toute sale et pieds nus dans la rue, riant aux éclats, mangeant ce qu'elle trouve dans des détritiques et se lançant à la poursuite des passants en criant *Valentin ! Valentin ! Valentin !* Elle est devenue folle...

Je tire, de ce qui précède, un enseignement majeur qui m'est suggéré par l'analyse que fait Manthia Diawara du nouvel imaginaire social du cinéma populaire en Afrique. Celui-ci repose sur une esthétique de la mobilité qui figure des « paradoxes existentiels », la circulation des individus tourmentés, voguant d'un pôle à un autre, de vies instables dont le mode d'être est l'incertitude, ainsi qu'une violence permanente qui transforme le quotidien de chaque sujet en une énigme. Je tiens que cette esthétique de la mobilité ou, pour être plus incisif, de l'errance, est une esthétique du témoignage de cette violence permanente dont le signe emblématique est, bien au-delà des personnages, la liminalité d'un lieu, structurellement perçu et vécu comme handicapant. D'une certaine manière, on peut dire de ces personnages que s'ils sont tels que les auteurs de téléfilms nous les présentent, c'est en raison d'un lieu qu'ils habitent effectivement et dont ils performant les usages. Ce lieu n'est pas uniquement cinématographique, mais il est aussi bel et bien *réel* et, les téléspectateurs savent que si ce qui se passe à l'écran prend souvent la forme d'une caricature grotesque, surréaliste, cela peut bien leur arriver ou alors, la probabilité qu'il en soit ainsi est importante. C'est l'une des clés



de ce que Manthia Diawara appelle le « plaisir narratif » qui est l'une des raisons les plus significatives du succès d'un cinéma populaire comme celui de Nollywood et bien au-delà... Voici en quels termes il s'en explique :

« Ce qui constitue le plaisir narratif des films de Nollywood, c'est le degré de probabilité de voir arriver ce à quoi on s'attend. J'insiste sur le fait qu'il faut distinguer la prévisibilité scénaristique et la manipulation idéologique et politique du réalisateur. La première est interne à l'histoire du film, alors que la seconde est externe au monde du film.

Le spectateur sait que ce qui arrive aux différents personnages peut sembler improbable, mais son adhésion à l'histoire dépend aussi du contrat esthétique auquel implicitement il s'engage quand il commence à regarder le film. Il sait que le monde est complexe et que tout est possible. Si, à Nollywood, des choses incroyables se passent, on sait aussi que tout peut arriver aux gens. C'est le contrat de base sur lequel Nollywood et tous les cinémas populaires du monde s'accordent. Pour le public nigérian d'abord, pour le reste de l'Afrique et la diaspora ensuite, les films de Nollywood représentent un désir collectif inconscient. Ils reconstruisent nos fantasmes à propos de l'Autre, les peurs de nous-mêmes, et l'effondrement de l'ordre social dans lequel nous vivons. »²³

En ce qui concerne l'expérience camerounaise, il faut inscrire un tel effondrement, porté à l'écran, dans ce que Célestin Monga appelle les « rituels de déviance ». Il s'agit de ces *nouveaux* modes normatifs de socialisation, placés sous l'emblème de l'escroquerie permanente²⁴, et dont le phénomène de la *feymania*²⁵ représente la plus haute sophistication, de la corruption et du vol, euphémisés par le mot « débrouillardise », en bref, d'une violence multiforme dans laquelle se lit, de façon inédite, une « grammaire du bonheur » ancrée dans un principe d'insocialisation :

« Survivre aux ennuis de la vie quotidienne est un exercice de créativité dans la corruption et la violence. Vivre consiste à survivre, à essayer de tirer son épingle du jeu sans se poser des questions embarrassantes, à participer activement à l'effilochement progressif des instruments d'inhibition sociale. Chaque Camerounais raffermirait ainsi son identité et conforte sa place sur l'échiquier social en contribuant à sa manière – aux nouveaux rituels de déviance : on « se débrouille », on triche, on copie les talents des *Feymen*, quitte à réinventer avec un cynisme tranquille l'ordre des valeurs »²⁶

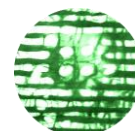
Il y a, exprimée dans un ordinaire de la vie quotidienne fait de chutes et de rédemptions, une articulation étroite entre ces rituels de déviance et ce que j'appellerai le règne du miracle, c'est-à-dire la massification d'un mode de vie où le changement participe d'un éblouissement, d'une illumination qui rend toute chose neuve, sans ces aspérités qui témoignent des cicatrices

²³ Manthia Diawara, « Le cinéma populaire et le nouvel imaginaire social », *L'Homme*, Editions de l'E.H.E.S.S., 2011/2 - n°198-199, pp. 19-20.

²⁴ Le cas de Avacat et de Sans Capote l'illustrent bien.

²⁵ Lire : 1. Dominique Malaquais, *Anatomie d'une arnaque: feymen et feymania au Cameroun*, Fondation nationale des sciences politiques, Paris, 2001, 94 p. 2. Basile Ndjio, *Magie et enrichissement illicite. La feymania au Cameroun*, Karthala, collection « Histoire des Suds », Paris, 2012, 300 p.

²⁶ Célestin Monga, « Poétique de la douleur », Préface à *Cameroun, mon pays*, Joseph Fumtim (dir.), Editions Ifrikiya, collection « Interlignes », Yaoundé, 2008, pp. 13-14.



du temps qu'il faut²⁷ pour arriver à un but. C'est le filon, analysé par certains théologiens comme une escroquerie, que les églises dites de réveil exploitent par la vulgarisation d'une théologie du bonheur immédiat²⁸. C'est le même stratagème auquel vont recourir Sans Capote et Avacat. La morale de leur expérience est identique à celle que l'on rencontre dans le schéma des contes de type descendant tel que Denise Paulme²⁹ les a typologisés et analysés. Leur fin est plus difficile et tragique que leur situation initiale, puisque d'un état de désœuvrement et de pauvreté, susceptible d'être résorbé par le travail, ils sombrent dans la folie. Le titre de ce téléfilm, *Qui cherche trouve*, prend ici tout son sens, comme du reste dans l'ensemble des autres tableaux où les comportements des personnages sont la source de leur entrée dans la folie. Panorama des différentes situations régressives dans lesquelles s'empêtrent les individus, il accomplit ce que dit le dicton populaire : « Qui cherche trouve »... De même, il met clairement en lumière la manière dont le règne du miracle imprègne profondément notre quotidien. Fabien Eboussi Boulaga dit à ce sujet :

« Nous sommes des adeptes convaincus de la chance. L'ascension sociale, c'est-à-dire l'accès aux échelons de plus en plus élevés de l'exercice du pouvoir magico-symbolique qui confère influence, richesse, vie dépourvue de peines physique, intellectuelle et morale, est affaire de chance. »³⁰

Dans le téléfilm intitulé *Ma folie*, réalisé par Elvis Bouopda, la logique est quasiment la même que dans *Qui cherche trouve*.

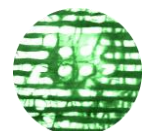
La première séquence s'ouvre sur un décor qui figure l'espace de travail habituel des marabouts, guérisseurs et autre tradi-praticiens. Une prédominance de motifs rouge et noir, une habitation de fortune, quelques objets hétéroclites comme des crânes et des cailloux posés sur une pierre noire, elle-même reposant sur une large étoffe rouge. La Grande Canpha, l'officiante des lieux, vêtue de rouge et de noir, répand ce qui semble être de la cendre ou de la terre autour de Grande Ma'Chris qui est assise. Elle achève son cérémonial en lui frappant le front à trois reprises avant de s'asseoir elle-même en face de Grande Ma'Chris. Débute alors cet échange :

²⁷ J'ai montré ailleurs comment les itinéraires sociaux de la réussite permettent d'établir dans l'imaginaire local une distinction entre « temps cosmologique » et « temps anthropologique ». Le premier est « basé sur une abstraction, sans prise réelle et concrète avec l'existence et son régime d'adversité d'où les gens tirent la légitimité d'une position socioéconomique, le droit de jouir d'un certain nombre de biens. » (p. 37) Le second est lent et nous « montre l'homme en train de se faire, de réaliser des opérations dans la longue durée (...) associées au travail productif et non à la jouissance rapide et rentière du commerce avec les forces occultes et maléfiques ». Il permet l'énonciation des formules qui ont valeur de témoignage comme : « Son argent est clair », « c'est-à-dire que l'acquisition des ressources matérielles par la personne en question ne souffre d'aucune opacité de mauvais aloi... » (p. 37). Lire : Parfait D. Akana, « A propos du temps rétréci. Economies occultes et folie : remarques sur quelques étiologies populaires à Yaoundé », *Psychopathologie africaine*, 2011-2012, XXXVI, 1 : 29-56.

²⁸ Lire : « Jean Marc Ela, théologien », *Terroirs*, Vol. 8, 1-2/2008, pp. 23-32. (Eloi Messi Metogo & Parfait D. Akana, Entretien).

²⁹ Denise Paulme, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976, 321 p.

³⁰ Fabien Eboussi Boulaga, *Lignes de résistance*, Editions CLE, Yaoundé, 1999, p. 55.





Grande Canpha : Grande Ma' Chris, arrose !³¹

Grande Ma'Chris : Ah ah ah ! Aaaaaah ! La Grande Canpha ! Je vais arroser, mais pas maintenant. Il faut que tu fasses qu'il m'emmène aux Etats-Unis d'Amérique. Je le veux ici (*Elle tape dans sa main gauche*) sur ma paume de main. Je veux qu'il devienne comme mon petit chien tout doux.

Grande Canpha : (*Elle regarde à terre, à sa droite, comme pour prendre une information*) Tu n'as pas confiance en moi ?

Grande Ma'Chris : Et comment ? C'est pourquoi je reviens toujours te voir.

Grande Canpha : Alors là, tu m'ajoutes 100 mille cash.

La mine suffisante, elle fouille son sac et part sur un éclat de rire...

Grande Ma'Chris : C'est un petit problème, moi j'avais déjà prévu 120 mille, donc tu as 20 mille de bonus. Il m'a remis un million de francs hier. Il m'a promis une voiture et une maison à la fin de ce mois...

Grande Canpha : Tu vas alors m'ajouter encore un peu...

Grande Ma'Chris : Okooo !³² Ne sois pas pressée ! Je vais te faire une surprise, un gros cadeau qui te dépassera à porter.

La Grande Canpha dodeline de la tête en souriant

Grande Canpha : Okay, j'attends...

Grande Ma'Chris : La bonne nouvelle est que depuis une semaine il dort chez moi chaque jour. Il ne dort plus à son hôtel.

La Grande Canpha approuve en souriant. Puis, elle glisse sa main dans un sac rouge et en sort une poudre contenue dans du papier roulé.

Grande Canpha : Tiens ! Tu mettras ceci dans son repas. Il doit manger. Dès qu'il finira de manger, il deviendra tout de suite ton esclave.

Surexcitée, la Grande Ma'Chris remercie vivement la Grande Canpha et arrache³³ le paquet qu'elle met immédiatement dans son sac. Elle est sur le point de s'en aller quand la Grande Canpha la retient...

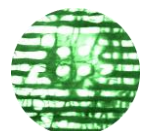
Grande Canpha : J'allais oublier. Surtout, tu ne dois pas goûter au repas (*ce qui suit est inaudible...*), sinon, danger pour toi. Tu lui feras manger lui.

Grande Ma'Chris : Je vais lui faire manger sans goûter. Merci. Au revoir hein...

³¹ Dans le français camerounais, « arroser » veut dire célébrer un événement heureux avec des boissons. Par exemple, lorsque quelqu'un a une promotion dans son travail, il « arrose » ses familles, ses amis, etc.

³² Expression qui condamne une exagération.

³³ Le geste d'arracher que l'on observe dans certains rituels au Cameroun ou dans les officines des tradipraticiens a une signification précise. Il veut dire que l'on prend avec autorité ce que nous donne l'officiant, que cela nous appartient exclusivement et que l'on est prêt à se battre pour le garder.



La seconde séquence, quant à elle s'ouvre sur un gros plan où apparaît une sorte de prêtresse des forces maléfiques, vêtue d'une longue robe noire, avec des motifs blancs représentant un squelette et, sur la tête, un foulard noir sur lequel est dessiné un crâne humain. En face d'elle, vêtu de rouge, un homme à genoux, Zerech, en position de prière, l'écoute religieusement :

La prêtresse : Toutes nos pratiques ont toujours été secrètes, ceci depuis des décennies. Qu'il en demeure ainsi !

Et Zerech de répondre : « Ainsi soit-il, Grand Maître ».

De quelles pratiques parle-t-elle ? La suite du film nous apprend que celles-ci consistent, pour Zerech³⁴, à avoir des relations sexuelles avec des femmes folles en vue de garantir le succès de ses activités et de se maintenir au sommet de l'échelle sociale, signe de reconnaissance. Mais, malheureusement pour lui, tandis qu'il se promène dans la rue en compagnie de sa femme et d'une amie, il croise une folle qui n'est nulle autre que Ma'Chris qui le reconnaît et l'interpelle. Elle fournit, à la stupéfaction de celles qui accompagnent Zerech et qui sont incrédules, des détails sur la nature de leurs ébats réguliers. Ce que ce dernier s'emploie à nier. Mais, quand viennent des informations précises sur des parties de son anatomie, leurs doutes se dissipent et elles n'hésitent pas à le congédier sur le champ. Cette dénonciation flagrante et sans appel semble opérer comme un déclencheur, le dévoilement contre lequel le mettait en garde la prêtresse, puisqu'il se déshabille aussitôt et entame une danse effrénée avec Ma'Chris. Il est devenu fou. Je ne résiste pas à la tentation de livrer ici quelques morceaux choisis de cette séquence :

La folle, Ma'Chris, se lance à la poursuite du trio et se tient devant Zerech en esquissant des gestes obscènes et en riant bruyamment.

Zerech : La folle-ci me veut même quoi non ?

La compagne : *(A l'adresse de la folle...)* Je demande hein ? On t'a envoyé ?

La folle maintient sa cadence et son rire exubérant...

La folle : Je veux que tu galopes comme tu galopes souvent sur moi.

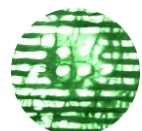
Zerech : Ne m'emmène pas ta folie-là hein ?

La compagne : Mouf ! Il peut monter sur toi ? Mon mari contrôle où il pose ses pieds ! Sorcière ! Regarde-moi une saleté comme ça !

La folle : Hier, il m'a apporté les gâteaux, les bonbons, les biscuits. Il a enlevé mes habits, il a enlevé mon caleçon. Il est monté sur moi. Ouuuuuuuuuuuhhh ! Il a galopé, galopé, galopé ! C'était booonnnnnn !

L'amie du couple : Mais, quelle est cette histoire de galopage-là ? !

³⁴ Signe du mélange des genres, et du fait qu'il faut aussi lire les « pouvoirs sorciers », de même que ceux du guérisseur comme une « théodicée » ainsi que le suggère Joseph Tonda, on apprend dans cette séquence que le disciple participe activement aux offrandes pour la construction d'une église pour, comme le dit sa compagne, « faire évoluer les choses ». Le Dieu chrétien, comme le sorcier, sont donc ici, dans cette perspective, des accélérateurs de croissance...



Zerech : Non non non ! Non non ! Non non ! C'est une folle !

La folle : Je veux caresser le bouton qui est à la fesse gauche-là hein...

Zerech : Faut pas la croire chérie ! Faut pas la croire ! C'est une folle ! C'est une folle !

La compagne : Tu m'as tuée ! Tu couches avec cette folle ?

Zerech : Non !

La compagne : Et la bosse sur ta fesse droite ?³⁵ Et la pluie d'hier soir ? Tu es rentré hier tout trempé, avec le sable sur toi partout ! Ce qui explique tout !

Zerech : Non non ! Non non !

(...)

La compagne : C'est fini entre nous, tu m'entends ? Fini ! Reste coucher avec ta folle ! Même dix fois par jour si tu veux ! N'importe quoi !

Sur ce, il se déshabille, jette ses documents et entame une danse avec la folle qui est de plus en plus surexcitée et qui, hilare, exécute des gestes obscènes...

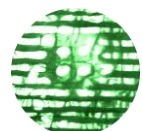
Conclusion

Au moment d'abréger ces notes, qui appellent de plus amples développements analytiques et l'utilisation d'un matériau que j'ai très faiblement exploité, je voudrais établir, rapidement, deux constats.

Le premier concerne, dans ces différentes fictions télévisuelles, une permanence dans la figuration des motifs qui constituent le domaine de l'occulte, tant au niveau de la forme, du décor et des couleurs, qu'au niveau des gestes et du discours. Cet ensemble exprime, il me semble, une grammaire d'être dont le chiffre secret est la transgression que je considère comme la séquence anomique et incontournable de ces fictions.

Le second, je l'énonce plutôt sous la forme d'une longue interrogation... Je me demande dans quelle mesure, cet argument causal et paradigmatique qui, dans quelques-unes des fictions que j'ai analysées, figure à la fois l'idée d'un complot occulte d'envergure massive et, comme son pôle positif, une main invisible et secourable grâce à laquelle on triompherait du Mal, ne reproduit pas, de façon conservatrice, ce que le geste de monstration testimoniale de la violence semble dénoncer... Cette double articulation dans la scénarisation de certaines productions télévisuelles aboutit à une multiplication envahissante et à une consécration des figures d'*irrationalité* (la sorcellerie, les sectes) et de providence (Dieu, la chance, le hasard, etc.) qui constituent le socle imaginaire, la raison ordinaire et intramondaine, des dysfonctionnements et des injustices qui affectent la société. Prospère ainsi une sorte de

³⁵ Ici, on voit la pauvreté de la mise en scène, les failles structurelles et les incohérences du récit. La folle a parlé de la bosse sur la fesse gauche, mais l'épouse parle de celle qui se trouve sur la fesse droite. Y a-t-il deux bosses ? Ou une seule bosse ? Si tel est le cas, l'une des deux se trompe et cela pourrait suffire pour se défendre et confondre les deux accusatrices...



pensée magique qui, même lorsqu'elle est contextualisée dans le politique et considérée par cette raison comme un élément structurant de celui-ci ainsi que l'atteste l'abondante littérature anthropologique à ce sujet, ignore encore, ou se refuse à cette conversion que j'estime nécessaire. Il s'agit du déplacement de la critique, et des images subversives qui la constituent, de l'espace de braconnage qui est le sien, c'est-à-dire les marges, vers le cœur du récit, vers ce centre à partir duquel l'histoire s'organise et se déploie, et sauve l'intrigue (la lutte contre les forces d'oppression) d'une dilution dans des clichés portés par une métaphorisation excessive qui déforce et aliène les initiatives figuratives de la mise en images critique d'un ordre considéré comme injuste. Je pense que cette métaphorisation excessive produit plutôt l'effet inverse non seulement en déréalisant la « chose » querellée par l'importance exagérée que prend ici un dispositif filmique saturé par des caricatures et des simplifications qui appauvrissent le récit ; mais aussi, elle insinue l'idée, somme toute, d'une forme de déresponsabilisation dans laquelle, si l'on considère que les « agresseurs » sont comptables de leurs actes, il subsiste malgré tout ce principe, exemplifié par le Diable, au commencement de tout et générant cette agressivité. Ces fictions veulent donner à voir une représentation du monde saisi dans une tension binaire entre le Bien et le Mal, entre les riches et les pauvres, entre les dirigeants et le « peuple »... Mais ce qu'elles réussissent à faire, c'est de noyer la représentation de l'injustice, incarnée par le sorcier et l'homme de pouvoir, dans une surenchère de moments transgressifs et dans une profusion de clichés qui transforment la critique en une parenthèse ludique où seul subsiste le confort de certitudes qui disent cette défaite collective que nous habitons : ce qui nous arrive nous arrive à cause des forces maléfiques dont le sorcier et l'homme de pouvoir sont les suppôts et seuls Dieu, le guérisseur et la Chance nous sauveront. Toute possibilité de changement est incarnée ici par le concours extraordinaire d'un tiers surhumain dans un monde chaotique où la conversion est parfois la condition nécessaire du dépassement de son aporie, où elle est la voie vers l'euporie et donc d'une forme de victoire sur le système dont on se libère, non pas en le détruisant, mais en s'abonnant, en se convertissant, dans une irréductible binarisation, à tout ce qui constitue, dans l'imaginaire populaire, son pôle positif : Dieu, le christianisme et ses innombrables églises charismatiques, etc. Le pôle négatif étant donc la sorcellerie, les sectes, la corruption, etc. Cette adhésion inflationniste et boursoufflée à « Dieu » et aux églises charismatiques, au sort, à la chance, est le versant, de mon point de vue, de la même tyrannie que les metteurs en scène dénoncent dans la figuration du pouvoir omniprésent de la sorcellerie et des sectes. Elle participe d'un donner-à-voir qui s'interdit de penser autrement le salut des victimes que par le concours d'un tiers surhumain. L'essence du changement devient une institutionnalisation du travail de croire qui débouche sur une croyance sans mouvements transformateurs, capables d'articuler la contemplation à l'action. En somme, le changement est une sorte de « mouvement immobile » (Monga) ou d'« immobilisme agité » (Eboussi) à l'intérieur d'une perspective étroite où le surgissement de la violence et la souffrance des masses paupérisées prennent la tournure d'un envoûtement : si on en connaît les acteurs (politiques et puissants du monde social), le phénomène garde malgré tout la nature d'un sortilège... Ces hypothèses





conclusives appellent, à n'en point douter, un travail d'élaboration plus critique, des rétractations, des prolongements ou des reformulations...

Filmographie

- **Ma folie** - Scénario : Christine Yen. Réalisation : Elvis Bouopda. 14m 23s. Y.C. Productions. Juillet 2013.
- **Qui cherche, trouve... (1^{ère} partie)** – Réalisation : Serge Alain Ndjamen. Scénario : Jean Tchio. 1h 19m 21s. Production : Arculprod. Février 2014.
- **Le mari d'autrui** – Réalisation & scénario : Serge Alain Ndjamen. Production : Studio 7 & Eza Pro. 1h 11m 26s. 2014.

