

BIRGIT MEYER

## PRIÈRES, FUSILS ET MEURTRE RITUEL

LE CINÉMA POPULAIRE ET SES NOUVELLES FIGURES  
DU POUVOIR ET DU SUCCÈS AU GHANA<sup>1</sup>

AU GHANA COMME AU NIGERIA, LES FILMS VIDÉO D'INSPIRATION PENTECÔTISTE CONNAISSENT UN SUCCÈS CROISSANT. CET ARTICLE ANALYSE L'ÉVOLUTION DE CE CINÉMA POPULAIRE QUI MET EN SCÈNE DES FIGURES DU POUVOIR ET DE LA RÉUSSITE SOCIALE, LONGTEMPS MARQUÉES PAR LA MORALE FAMILIALE « BORN-AGAIN ». IL DÉCRIT LES IMAGINAIRES À L'ŒUVRE DANS CES FICTIONS : LES HÉROS POSITIFS DES « DRAMES FAMILIAUX » CÈDENT PEU À PEU LA PLACE À DES PERSONNAGES IMMORAUX QUI S'ALLIENT AUX FORCES OCCULTES POUR ASSURER LEUR PROSPÉRITÉ. ET MONTRE QUE CES GLISSEMENTS SONT CORRÉLÉS AUX TRANSFORMATIONS DE L'ESPACE PUBLIC AU GHANA.

---

### DU « KALABULE » AU PENTECÔTISME GHANÉEN

Quand J. J. Rawlings prit le pouvoir au Ghana en 1979, et à nouveau en 1981, il déclencha un exercice de « coup de balais » contre le *kalabule*, ce système de prédation généralisé qui s'était développé sous le régime Acheampong. Prospérant sur la manipulation des structures étatiques et l'absence de contrôles officiels, le *kalabule* avait produit ses propres figures du pouvoir et du succès, dont les types étaient le marchand, le promoteur, le dirigeant d'une entreprise publique, l'homme de loi et le juge, et leur entourage de jeunes femmes conduisant avec ostentation des VW « Golf » ou des BMW (surnommées « *Be My Wife* ») qui représentaient le nouveau symbole statutaire<sup>2</sup>. Faisant écho à

---

1. Tous mes remerciements vont à Peter Geschiere, Jojada Verrips, et au comité de lecture de *Politique africaine* pour leurs commentaires les plus stimulants et les plus utiles sur une première version de cet article.

2. P. Nugent, *Big Men, Small Boys and Politics in Ghana*, Accra, Asempa Publishers, 1996, pp. 27-29.

L'indignation de l'homme de la rue devant cette appropriation parasitaire des ressources de l'État, le gouvernement révolutionnaire PNDC (Provisional National Defense Council) de Rawlings entreprit d'abattre les structures qui avaient donné naissance à ces figures du succès qui semblaient capitaliser aux dépens du « peuple ». De nouvelles figures du pouvoir et du succès firent alors leur apparition. D'une part, il y eut celles qui grandirent à l'ombre du pouvoir – les militaires, les présidents des Comités de défense de la Révolution et, progressivement, les élites des affaires profitant de leur proximité d'avec les gouvernants. D'autre part, à l'ombre des structures étatiques, il émergea un nouveau type de figure du succès : le pasteur pentecôtiste conduisant une Mercedes, authentique représentant de l'Évangile de la prospérité prêché par les Églises charismatiques pentecôtistes de plus en plus populaires<sup>3</sup>.

Après 1992, quand le Ghana revint à une Constitution démocratique, cette figure conserva sa prééminence, en dépit des dérapages de prétendus faux pasteurs. Si le pasteur et son entourage de fidèles aisés, constitué de femmes au foyer et d'hommes d'affaires croyants, font figure de modèles positifs, il existe aussi des figures du pouvoir et du succès négatives, qui rappellent le temps du *kalabule* et qui, selon toute apparence, doivent leur prolifération à l'économie néolibérale à laquelle le Ghana s'est ouvert, parfois en s'appropriant les ressources publiques, mais la plupart du temps en s'engageant avec succès dans le commerce, souvent aux frontières de l'illégalité. Toutes ces figures ont en commun la culture matérielle de la prospérité et ses symboles de prestige, tels qu'une demeure dans un jardin clos dans les zones résidentielles aux abords des grandes villes, des vêtements de mode d'inspiration occidentale ou africaine, une Mercedes ou une voiture 4 x 4 associée à un ethos délibérément individualiste valorisant l'accumulation personnelle.

De telles figures du pouvoir et du succès, avec leur ethos et leur style de vie distinctifs, ne se limitent pas au fait de donner corps à ce qui passe pour être une « bonne vie » à une époque particulière, mais captent également l'imagination de celles et de ceux qui restent à la traîne. Si elles sont susceptibles d'être appréciées en tant que vecteurs de perspectives et de désirs inédits, elles suscitent en revanche des questions sur la moralité et l'immoralité du pouvoir, et se prêtent à des attitudes moralisantes rigides, voire à un rejet violent. Plutôt que d'explorer de telles figures en tant que telles, cet article se propose d'étudier les glissements qu'elles subissent dans les imaginaires populaires, en enquêtant sur un espace important de production d'images, à savoir la florissante industrie du film vidéo, qui s'inspire de l'imaginaire urbain tout autant qu'elle l'alimente.

Cette industrie cinématographique, qui émergea au cours des quinze dernières années, fut créée à l'instigation d'entrepreneurs de la culture indépendants

et autodidactes, à un moment où l'industrie cinématographique financée par l'État s'était effondrée<sup>4</sup>. Après approbation par la commission de censure cinématographique, les films vidéo sont projetés dans de grandes salles de cinéma, offrant ainsi une alternative viable, quoique moins prestigieuse, aux films sur support classique. Par la suite, ils sont commercialisés sous la forme de cassettes vidéo. Une industrie de films vidéo similaires – bien qu'à bien plus grande échelle – a émergé au Nigeria<sup>5</sup>, et les films qu'elle produit sont également commercialisés au Ghana. Récemment, les premières coproductions nigéro-ghanéennes ont fait leur apparition. Dans la mesure où les fabricants de films vidéo, pour rester dans la course, dépendent entièrement du soutien de leurs publics urbains, ces films se concentrent sur les désirs et les peurs des gens ordinaires. Loin d'adopter des modalités statiques – coloniales ou postcoloniales – de réalisation cinématographique, qui considéraient le film comme un moyen privilégié d'éduquer et d'éclairer le public, les nouveaux films vidéo se préoccupent avant tout de rendre visible ce qui entre en résonance avec les émotions de leurs spectateurs.

L'industrie du film vidéo appartient à une nouvelle sphère publique qui émergea à la faveur de la libéralisation et de la marchandisation des médias. Jusqu'en 1992, l'État considérait le film et la télévision comme des moyens privilégiés de diffuser une image positive de son fonctionnement. Conformément aux idées de Nkrumah sur la contribution de ces médias à la création de l'unité et de la fierté nationale, le film et la télévision furent placés entre les mains de fonctionnaires plus ou moins loyaux à l'égard de ces principes étatiques. Quand la première station de radio privée fit son apparition en 1994, et la première station de télévision privée en 1996, il fut clair que les forces commerciales avaient ouvert un espace public favorable à l'expression de perceptions populaires peu visibles jusqu'alors. La privatisation de la Ghana Film Industry Corporation (GFIC), jusque-là sous contrôle public, au bénéfice d'une société malaisienne (TV3), représenta un tournant particulièrement crucial. Impatient de transformer la « machine de propagande de Nkrumah » en une station de télévision viable et populaire, le directeur de TV3 choisit de commander des films qui se vendraient bien, plutôt que de reprendre à son compte le propos éducatif des productions antérieures contrôlées par l'État. Bien que ce dernier ait cherché à faire contrepoids à la libéralisation et à la

---

3. Voir l'article de Ruth Marshall-Fratani dans ce même dossier.

4. B. Meyer, « Popular Ghanaian cinema and "african heritage" », *Africa Today*, 46 (2), 1999, pp. 93-114.

5. J. Haynes (ed.), *Nigerian Video Films*, Athens, Ohio University Center for International Studies, 2000.

démocratisation de la radio et de la télévision par la censure et la formulation d'une « politique nationale du cinéma et de la vidéo », il n'avait plus les moyens d'orienter la production et la circulation des images dans les espaces publics.

Des forces religieuses, en particulier le christianisme charismatique pentecôtiste, font leur miel de ces nouveaux développements. Cette variété de christianisme, organisée en une pléthore d'Églises différentes<sup>6</sup>, ne se contente pas de mobiliser les masses, elle se montre également avide d'exprimer ses vues en public. En rupture avec les représentations statiques des traditions culturelles et religieuses en termes de patrimoine hérité, le pentecôtisme diabolise ces traditions et propose une « rupture complète avec le passé<sup>7</sup> » – non seulement à l'église, mais aussi dans de multiples programmes de radio et de télévision. Il est intéressant de noter que les producteurs de films vidéo ont adopté les formes de représentation des pentecôtistes. En s'appropriant délibérément les vues et les préoccupations des Églises charismatiques pentecôtistes, l'industrie de la vidéo a ainsi contribué à l'émergence d'une culture publique imprégnée de pentecôtisme – on pourrait dire une « pentecôticité » –, c'est-à-dire un espace hébergeant une profusion d'expressions culturelles diffusées par de multiples canaux et médias qui adoptent un style de représentation pentecôtiste.

Le rapport qu'entretiennent les films vidéo à la vie quotidienne est complexe. Il est important de noter que ces produits ne sont pas des « films d'amateurs », exprimant les points de vue de leurs producteurs ou réalisateurs, comme ce serait le cas de films d'art. Plusieurs directeurs m'ont affirmé qu'ils ne croyaient pas nécessairement à la structure narrative ni au message de leurs films, et se sont plaints de ne pouvoir faire un film à succès qu'en faisant écho aux préoccupations de la rue et, surtout, selon les termes mêmes d'un producteur, « à tout ce fatras pentecôtiste », renonçant ainsi à la possibilité d'être acclamé à l'un ou l'autre des prestigieux festivals du film africain tels que Fespaco.

En raison de cette proximité avec les attentes de leur public, les producteurs de films vidéo peuvent être considérés comme des médiateurs des perceptions populaires. En fixant et en rendant visibles les rumeurs, ces films reformulent les récits qui circulent dans la société en adoptant une forme narrative particulière. En conséquence, l'industrie du film vidéo est un espace particulièrement intéressant pour l'analyse culturelle. Il est certes important de rappeler que les films ne reflètent directement ni les perceptions et expériences des personnes ordinaires, ni les phénomènes qu'ils représentent, mais il est également important d'éviter le piège qui consiste à les considérer comme de simples fictions aux antipodes de la réalité. Dans la ligne des analyses novatrices proposées par Luise White sur les histoires de vampires, je suggère que, dans la mesure où les personnes « parlent avec les histoires qui circulent pour

expliquer les événements<sup>8</sup>, » ces films peuvent être considérés comme des manières de parler des événements, de produire un surcroît de parole. Ils proposent un discours particulier permettant de prendre en compte les préoccupations de la vie quotidienne.

Cet article analyse la composante de ce discours qui se préoccupe de l'(im)moralité du pouvoir en mettant en scène différentes figures du pouvoir et de la réussite. Comme médiateurs des vues pentecôtistes, ces films s'appuient sur un dualisme opposant Dieu et Satan et révèlent les œuvres des « forces de la nuit ». Ce trait est encore plus marqué dans les films vidéo nigériens, qui présentent des meurtres rituels et des faits d'une violence plus extrême encore que ceux que mettent en scène les productions ghanéennes, davantage focalisées sur des questions domestiques. En examinant les expressions visuelles des figures du pouvoir et du succès dans les films ghanéens et nigériens ainsi que dans les coproductions récentes, je montrerai comment l'obtention du pouvoir et du succès est de plus en plus perçue comme le résultat de l'exercice de la violence, de la vilénie et de l'association avec les « forces occultes ». On constate en effet un glissement remarquable de la glorification de pasteurs pentecôtistes, de ménagères zélées, et d'hommes d'affaires « *born-again* », à des figures amORALES du pouvoir et du succès. L'imaginaire de ces nouveaux *big men* s'alimente d'une dialectique de la transgression vers la richesse et la brutalité extrêmes et d'affirmations moralisantes de la différence et de la supériorité morales. Je tenterai de montrer que ce glissement est facilité par la libéralisation et la marchandisation des médias, grâce auxquelles le spectre de l'imaginaire populaire urbain est rendu de plus en plus visible sur les écrans publics, tels que le cinéma et la télévision. Dans le même temps, ce glissement exprime également les doutes et les peurs quant à la capacité du nouvel État démocratique d'établir la sécurité dans la ville.

---

#### L'AUDITOIRE : LES DISTRACTIONS ET LA MORALE

Les films vidéo ont eu beaucoup de succès et ont été à l'origine de l'apparition de nouveaux publics désireux de passer une partie de leurs loisirs au cinéma, dans des salles de vidéo, devant leur écran de télévision ou leur

---

6. P. Gifford, *African Christianity. Its Public Role*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, pp. 57-111.

7. B. Meyer, « "Make a complete break with the past". Memory and post-colonial modernity in Ghanaian pentecostalist discourse », *Journal of Religion in Africa*, XXVII (3), 1998, pp. 316-349.

8. L. White, *Speaking with Vampires. Rumour and History in Colonial Africa*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 30, et L. White, « Histoire africaine, histoire orale et vampires. Procès et palabres à Kampala dans les années 50 », *Politique africaine*, n° 79, octobre 2000, pp. 83-100.

magnétoscope. On ne peut facilement les réduire à une catégorie sociale distincte. Nous sommes ici en présence d'un phénomène de masse qui englobe la classe inférieure urbaine, la classe moyenne et ceux qui y aspirent, et qui – la principale langue parlée dans ces films étant l'anglais – recoupe les divisions ethniques. Cependant, ces films exigent un certain niveau d'éducation et une compétence de base en anglais. Ils sont plus populaires chez les jeunes que chez les plus âgés, et font appel en particulier à celles et ceux qui ont des affinités – si vagues soient-elles – avec la sensibilité pentecôtiste. La plupart des spectateurs connaissent des difficultés financières et aspirent à une vie meilleure. Alors que différents types de films font appel à différents groupes de spectateurs, on peut néanmoins discerner un modèle récurrent : l'incitation à regarder tel ou tel film vient souvent des femmes, qui persuadent leur compagnon ou leur mari de les accompagner. Les producteurs gardent toujours cela en tête.

De nombreux spectateurs m'ont dit qu'en plus d'un divertissement, ils attendent des films ghanéens qu'ils « révèlent ce qui va de travers dans notre société », plutôt que de justifier des modèles de comportements amoraux et importés de l'étranger. L'espoir d'être « instruit » par le film et de recevoir un « message moral » trouve probablement sa source dans la représentation coloniale du médium cinématographique comme un moyen de procurer des lumières, une connaissance et une moralité supérieures. L'attente d'un message moral entre également en résonance avec les traditions culturelles du Ghana, et avec les directives de la commission de censure. Le film fait naître un engagement moral et un sentiment passager de supériorité vertueuse chez le spectateur, tout en autorisant ce dernier à se laisser aller au spectacle voyeuriste des « puissances de la nuit ». En outre, un bon film est censé susciter un débat parmi les spectateurs même après que le spectacle a pris fin.

---

#### RÊVES D'UNE VIE MEILLEURE : PASTEURS, MÉNAGÈRES

##### ET BUSINESSMEN CHRÉTIENS

Pendant longtemps, deux sortes de films ont dominé la scène des vidéos : les films montrant des « drames familiaux » et ceux donnant à voir les œuvres des « forces occultes ». Les films de cette dernière catégorie représentent la manière dont les gens acquièrent du pouvoir et de l'argent au moyen d'un pacte passé avec les « pouvoirs de l'ombre ». On en trouve un exemple très populaire avec *Diabolo I-IV* (World Motion Picture, 1991-1995), une série mettant en scène un homme qui pénètre le sexe des prostituées en prenant la forme d'un serpent afin de leur faire vomir de l'argent. Un autre film, *Nkrabea-My destiny* (Amahilbee Production, 1992), montre l'« histoire vraie » d'un chef nommé Nana Addae à Sefwi-Bekwai, qui possédait une chambre secrète, réservée à un esprit violent,

qui vampirise ses victimes et transforme le sang humain en argent et en pouvoir. Comme Diabolo, Nana Addae vit dans une superbe demeure, obtient sans effort de nouvelles maîtresses et est tenu en grande estime par la société. Il fascine par ses discours sur le pouvoir de l'argent, dans lesquels il explique comment un homme riche peut faire l'objet d'un culte dans la société, tandis qu'un pauvre n'aura pas d'amis et ne suscitera aucun respect. D'autres films montrent des femmes qui s'impliquent dans des relations avec des « puissances occultes ». Ainsi, dans *Women in Love* (Movie Africa Production, 1996), une femme commerçante s'enrichit grâce à son mariage spirituel avec Mami Wata, la divinité au teint clair – Blanche ou Indienne – qui vit au fond des océans, tenus pour être le berceau du capitalisme consumériste.

Toutes ces histoires font écho à des rumeurs et fleurissent sur le thème d'un échange illicite de vies humaines contre de l'argent. Souvent présentés comme des « confessions », ces films se sont montrés incroyablement populaires auprès d'auditoires électrisés par le spectacle à l'écran des œuvres du Démon, invisible en d'autres circonstances. Dans le même temps, ils firent l'objet de critiques, ou au moins d'un certain mépris, de la part des réalisateurs formés dans le cadre du National Television Institute (NAFTI) contrôlé par l'État, qui leur reprochent de mettre l'accent sur la superstition et sur une représentation négative des traditions religieuses. Dans leurs tentatives pour obtenir le respect des élites artistiques (et, dans certains cas, pour obtenir l'approbation du gouvernement), un certain nombre de producteurs autodidactes concentrèrent leurs efforts sur le genre du « drame familial » – situation qui perdura jusqu'à l'arrivée massive des films nigériens.

Alors que la modernité est présentée comme un contexte général de vie – et non comme une option à accepter ou rejeter –, la plupart des « drames familiaux » affirment la nécessité d'en adopter une version chrétienne. Ils offrent une image idéalisée de la famille nucléaire, du mariage, de la vie de famille, et de la prospérité chrétienne. Le cadre de vie de la classe moyenne supérieure y est représenté par une demeure bien meublée, dans un enclos, avec un garage, des serviteurs, des enfants et des adultes bien habillés. Les héros en sont le pasteur pentecôtiste et la mère de famille chrétienne, qui combinent une attitude pleine de sollicitude pour les autres et de crainte de Dieu, avec une foi profonde face à l'adversité et une pratique zélée de la prière : le modèle parfait du sujet moral promu par le pentecôtisme, qui allie un examen de soi méticuleux (rappelant l'éthique protestante de Weber) avec une attitude consumériste. Dans de nombreux films de cette veine, la femme souffre à cause de la faiblesse de son mari, souvent un homme d'affaires ayant fait fortune grâce à son aide financière. À partir du moment où ils ont atteint un certain statut social, le mari ne peut plus contrôler sa libido et se donne à des filles jeunes et

de petite vertu, en quête d'argent facile. Souvent, ces filles font usage de pratiques amoureuses magiques apprises en brousse auprès d'un prêtre traditionnel ou d'un *mallam* dans les périphéries urbaines, ou encore elles s'adonnent à la sorcellerie. Les problèmes commencent quand la fille tombe enceinte, que ses tentatives d'avortement provoquent sa mort et dévoilent son amant. D'autres scénarios représentent une mère si possessive avec son fils qu'elle réduit l'épouse de celui-ci au désespoir. La procréation constitue également un thème récurrent de ces films – avec des problèmes de stérilité que la belle-mère attribue à l'épouse sans aucune preuve médicale –, dans lesquels le mari finit souvent par coucher avec la femme qui n'est pas la bonne – une sorcière. L'épouse, en revanche, fréquente une Église pentecôtiste et bénéficie du soutien spirituel de son pasteur et de son groupe de prière. Elle sera finalement rachetée, et réussira à avoir un enfant.

De tels films présentent comme désirable un style de vie aisé, mais ils en soulignent les dangers liés aux séductions qui procèdent du pouvoir et de la réussite. Les hommes d'affaires particulièrement fortunés cèdent facilement aux tentations, car, dès qu'ils ont un peu de prestige, ils s'autorisent des plaisirs hédonistes et n'assument plus aucune responsabilité, devenant ainsi les jouets des « forces occultes ». Au sommet de leur pouvoir et de leur succès, ils se montrent trop faibles pour observer la moindre discipline, et ils perdent tout. À l'évidence, de tels films enseignent que la vie moderne est par essence dangereuse et ambiguë, et que la religion pentecôtiste peut guider quiconque doit s'y engager de manière disciplinée. Si seulement le mari croyait en Dieu et se contrôlait, suggèrent ces films, la vie serait merveilleuse. En effet, Dieu bénirait et accorderait la prospérité à ceux qui croiraient en lui et pratiqueraient assidûment la prière. Il n'est pas étonnant que les jeunes femmes mariées regardent de tels films comme des dispositifs propres à faire l'éducation de leurs compagnons ou de leurs maris, qu'elles tentent de traîner au cinéma.

Alors que les films sur les « forces occultes » problématifient l'acquisition immorale d'argent et de pouvoir, les « drames familiaux » se focalisent sur les séductions qui découlent du statut social. Dans les deux cas, le pouvoir et l'argent sont acclamés. La question est seulement de les obtenir par les bons moyens et de ne pas les perdre par manque d'autodiscipline. Alors que les images de pouvoir et de succès ne reflètent pas les mondes réels des spectateurs, elle entrent en résonance avec leurs rêves. L'homme d'affaires responsable, la mère de famille chrétienne et le pasteur pentecôtiste, tous visiblement présents dans la société, sont considérés comme les figures emblématiques du succès. Alors que les dangers inhérents à l'obtention du pouvoir et de l'argent font l'objet d'une grande attention, le message global de ces films est la célébration et l'affirmation d'un régime pentecôtiste de subjectivation comme garantie la

plus sûre du succès individuel. En un sens, le « drame familial » traduit l'humeur modérément optimiste qui prévaut à la suite du retour à la démocratie formelle. En dépit des difficultés économiques, le rêve d'une vie meilleure, au moins au plan individuel, semble être à portée de main, à condition de se fier à Dieu et – de préférence – de fréquenter une Église pentecôtiste. Pourtant, ainsi qu'il apparaît dans les films mettant en scène des personnes qui entretiennent des rapports avec les « forces occultes », aux marges de ce rêve rôde le spectre de l'égoïsme, qui fait partie d'une « économie occulte » particulière dans laquelle la vie humaine est instrumentalisée de manière perverse pour faire de l'argent<sup>9</sup>. Ses figures particulières du pouvoir et du succès sont au centre de la plupart des films en provenance du Nigeria.

---

#### LES FILMS NIGÉRIENS : LES SPECTRES DE

#### L'« ÉCONOMIE OCCULTE »

La popularité des films nigériens me frappa plus particulièrement en juin 1998, quand je retournai au Ghana pour une enquête d'un mois. Les films ghanéens étaient encore populaires, mais il m'apparut que l'enthousiasme initial pour ces produits locaux avait cédé la place à une posture plus critique de la part des spectateurs. Les entretiens que j'eus avec les producteurs me persuadèrent que bon nombre d'entre eux se trouvaient aux prises avec le dilemme suivant : produire plus de films de la même veine, ou présenter des scénarios hautement spectaculaires bien qu'in vraisemblables. Dans le même temps, ils devaient faire des films qui passeraient sous les fourches caudines de la commission de censure, qui s'assurait toujours qu'ils ne contenaient pas plus de violence et de sexe que ce qui était strictement nécessaire à la leçon de morale. À l'inverse, les films nigériens échappaient facilement à la censure, tant au Nigeria qu'au Ghana, étant commercialisés principalement sous forme de cassettes et rarement projetés en salles.

L'une des différences importantes entre les films ghanéens et nigériens était que les seconds étaient bien plus préoccupés que les premiers par la représentation visuelle de mondes spirituels invisibles, comme ceux des Mami Wata et même du Diable en personne. Comparé aux films ghanéens sur les « forces occultes », les films nigériens montrent beaucoup plus de cas de transgressions aux frontières troubles de l'occulte et du crime. Nonobstant leurs réserves morales quant aux relations des Nigériens avec les forces spirituelles, les spectateurs soulignaient qu'ils appréciaient les films nigériens précisément à

---

9. J. et J. Comaroff, « Occult economies and the violence of abstraction : notes from the south african postcolony », *American Ethnologist*, 26 (2), 1999, pp. 279-303.

cause de l'abondance des demeures fastueuses, des voitures de luxe, des tenues coûteuses, et de la révélation des sources occultes de toute cette richesse. Les films nigériens rendent visibles les nouvelles images du pouvoir et du succès, caractérisées par une combinaison fascinante de la violence et du mal les plus extrêmes avec la richesse la plus splendide. Il est très difficile pour les producteurs ghanéens de représenter les choses que leur public désire voir le plus – la consommation ostentatoire de richesse et des comportements extrêmement mauvais –, comme si cela faisait partie de la vie quotidienne au Ghana. Le public ghanéen protesterait immédiatement – ainsi que la commission de censure – en cas de scènes extrêmes de comportement brutal, d'excès de sang et de sexe –, alors que de telles scènes semblent aller de soi s'il s'agit du Nigeria. Cette disposition à associer le Nigeria tant à la richesse la plus spectaculaire qu'au mal le plus extrême n'entre pas seulement en résonance avec l'expérience des Ghanéens ayant migré au Nigeria. Elle fait également écho aux histoires actuelles publiées par la presse populaire qui présentent le Nigeria comme le repère des « puissances de la nuit », et aux comptes rendus qu'en font les prédicateurs nigériens qui effectuent des tournées régulières au Ghana. J'ai souvent été témoin des sentiments mitigés d'un grand nombre de Ghanéens à l'égard du Nigeria – terre de richesses splendides, mais de faible moralité, de vols à main armée, de meurtres, d'hostilité envers les étrangers, de police et de politiciens corrompus, de fourbes escrocs qui, à l'occasion, font intrusion au Ghana, et, pendant longtemps, de gouvernements militaires illégitimes. Je constate une forte ambivalence, faite d'admiration et de réprobation.

Afin de montrer pourquoi les films nigériens exercent une telle fascination sur les spectateurs ghanéens, je souhaite m'arrêter maintenant tout particulièrement sur *Blood Money. The Vulture Man* (OJ Production, 1997), film extrêmement populaire sur un directeur de banque longtemps honorable, nommé Michael Mouka (joué par Zach Orji), qui se trouve dans l'incapacité de rembourser de grosses sommes d'argent qu'il a illégalement empruntées à sa banque. Un officier de police, camarade d'école du héros, attire son attention sur le fait que « notre société a changé du tout au tout. De nos jours, la fin justifie les moyens ». Et il fait référence à Chief Collins, un de leurs camarades d'école, qui est immensément riche. Sous la protection du commissaire de police, Collins fait commerce d'organes humains qu'il obtient à la morgue ou par le meurtre. Il introduit Michael au puissant culte des Vautours, dont les membres se réunissent dans un grand immeuble moderne de bureaux à Lagos. Les membres de ce culte font commerce d'organes ou opèrent dans un bureau secret, dans lequel une personne, tuée au cours d'un meurtre rituel, vomit des billets de banque (des nairas) tout neufs. Malgré son dégoût, Michael devient membre de l'association. Il est aspergé de sang humain et changé en vautour pour quelques jours, se nourris-

sant de chair humaine. Il devient riche, mais le paye en se transformant en un tueur en série qui sera finalement contraint de tuer sa propre mère. Lorsque je regardai *Blood Money* avec des amis, pour la plupart des hommes jeunes, l'atmosphère était beaucoup plus tendue que lorsque nous regardions des films ghanéens. Tous avaient tendance à considérer le film comme une « histoire vraie ». Pour une femme, il était révélateur de la manière dont les choses se passaient au Nigeria, pays dans lequel elle avait travaillé quelque temps et dont elle gardait un très mauvais souvenir (hormis le fait d'y avoir gagné beaucoup d'argent). À ses yeux, le film accusait la classe supérieure nigérienne d'obtenir d'énormes sommes d'argent au prix de sacrifices humains, et de gouverner l'État à son propre avantage. Si de telles choses avaient lieu également au Ghana, c'était selon elle à une bien plus petite échelle. En tout état de cause, au Ghana, la classe des politiciens et hommes d'affaires ne semblait pas engagée dans une telle économie du meurtre. Le fait saillant qui ressort de ce commentaire est que, pour les spectateurs, *Blood Money* révèle quelque chose de la société nigérienne dans son ensemble. Loin de raconter une histoire personnelle, le film inscrit la trajectoire des individus en quête d'argent dans un contexte général qui permet l'accumulation de richesse pratiquée par des personnes telles que le commissaire, Collins et Michael.

*Blood Money* exprimait les peurs du public ghanéen à l'endroit des meurtres rituels qui semblaient largement pratiqués. Ainsi, lorsque je passai le soir en voiture avec Charles, un jeune homme de 21 ans, dans la grande rue d'Accra (à une époque où l'éclairage public était coupé à cause de la longue crise énergétique qui affecta le Ghana méridional en 1997 et 1998) pour me rendre à une petite salle vidéo de Jamestown, il me dit à quel point ce quartier était dangereux : on avait trouvé sur la plage voisine des corps démembrés qui appartenaient probablement à des victimes de Nigériens à la recherche d'organes pour des usages rituels. Ne savais-je pas que, dans certains sanctuaires, on pouvait produire de la richesse avec des organes ? En effet, j'avais entendu parler de telles choses lors de ma précédente visite en 1996. Avant cela, bien entendu, j'avais vu *Diabolo* et *Nkrabea*, et je savais que la presse à sensation publiait de temps à autre des articles sur des personnes en quête d'organes, mais il me semblait que ce thème avait acquis une place centrale dans l'imaginaire populaire. Les gens commençaient à avoir peur de sortir la nuit, surtout quand l'éclairage public n'était pas branché.

L'imagerie du culte des vautours est foisonnante et présente de multiples connotations (différentes pour les Ghanéens et les Nigériens) que je ne suis pas encore capable d'inventorier. Quoi qu'il en soit – et ceci, à mon sens, est une indication –, l'imagerie semble se référer tant aux rumeurs de commerce d'organes à l'échelle mondiale qu'aux pratiques traditionnelles. Il est intéressant de noter que la peinture du culte des vautours fait peu référence aux religions

africaines. Les membres de cette société sont habillés à la dernière mode et se rencontrent dans une tour de bureaux plutôt que dans un sanctuaire de brousse ou au bord de la mer (où les films ghanéens localisent le rapport à l'occulte). Ici, les forces du mal sont au centre plutôt qu'en marge de la modernité. Organisé sur le modèle d'une loge, le culte est présenté comme une association se conformant à un modèle occidental – et en conséquence non « traditionnel » ou « africain » – d'organisation secrète liée au réseau international de trafic d'organes. De la sorte, le triste état dans lequel se trouve le Nigeria n'est pas attribué à la « tradition » ni à l'« arriération » des comportements (comme dans les discours modernisateurs ou développementalistes sur l'Afrique), mais à des connexions mondiales sataniques. Selon *Blood Money*, la mondialisation ne permet pas seulement l'accès à la « civilisation », elle enserme aussi les individus dans des réseaux mondiaux d'oppression et de destruction qui prospèrent grâce à des forces primitives et brutales. Pour les Ghanéens, une telle vision des choses était nouvelle et fascinante, les films ghanéens prenant en général leur point de départ dans l'opposition entre les puissances africaines, présentées sous un aspect diabolique, et le christianisme, censé garantir la version la meilleure de la modernité.

Lorsque j'eus une conversation avec un producteur de films ghanéens de mes amis au sujet de la popularité de *Blood Money*, il m'expliqua que le public appréciait d'autant plus le film qu'il attribuait tous les crimes aux Nigériens. Si l'on produisait un film analogue sur la classe dominante ghanéenne, les spectateurs le considéreraient comme « trop artificiel ». Ainsi, le sentiment de supériorité morale suscité par le spectacle de *Blood Money* provient du fait que les crimes mis en scène sont ceux de l'Autre par excellence. Cela dit, il serait trop facile de supposer que *Blood Money* ne relève que d'un voyage imaginaire au royaume de l'Autre perfide, d'une exploration de la réalité brutale d'un système dominé par des *big men* qui ne doivent leur pouvoir qu'à leurs solidarités avec les « forces occultes », avec lesquelles les spectateurs innocents n'auraient rien à voir et grâce auxquelles ils peuvent affirmer en toute sécurité leur supériorité morale, ainsi que la condition distincte du Ghana. Un aspect important de *Blood Money*, et, sous cet angle, des films nigériens analogues, est la manière dont il montre que les conduites maléfiques individuelles font partie intégrante d'une économie occulte générale, qui prospère sans être inquiétée par l'État, ou se trouve même sous la protection de certains de ses agents. La déclaration du policier affirmant que la société a changé et que, « de nos jours, la fin justifie les moyens », illustre bien le fait que les univers existentiels se sont transformés et restructurés de telle manière que l'accumulation d'argent aux dépens de la vie humaine est désormais à l'ordre du jour. Si Diabolo et Nana Addae étaient encore présentés comme des personnes dévoyées, condamnables par la société (par un pasteur pentecôtiste ou par une Cour de justice), un personnage

comme Chief Collins est représentatif du système. *Blood Money* pose en fait la question « qui est encore capable de contrôler les “forces occultes” qui semblent avoir pris les rênes de la société ? ». Alors que le christianisme est utilisé comme un cadre permettant de donner au mal une visibilité, il n’est pas présenté comme une réponse au problème posé – du moins pas dans le récit du film.

Dans le même temps, le film invite le public à le regarder dans une perspective chrétienne, et à prononcer une condamnation morale à l’encontre de ses principaux protagonistes. Alors que, à un certain niveau, les Ghanéens pourraient prétendre que le Nigeria est différent au point de s’en convaincre, la logique de l’altérité ne me paraît pas suffisante pour éliminer toute analogie avec la situation qui prévaut au Ghana. Lorsqu’ils regardent de tels produits, les Ghanéens sont susceptibles d’éprouver un sentiment de supériorité morale tant au niveau individuel que national et de confirmer leurs stéréotypes et préjugés sur les Nigériens. Mais, en dépit de cela, le Nigeria n’est pas seulement le grand Autre du Ghana. C’est aussi – et nous atteignons là une autre couche de l’imaginaire ghanéen du Nigeria – un objet de désir, et, côté pile, un spectre dont les différentes apparitions affirment que les Ghanéens se représentent le Nigeria comme un pays qui ne diffère pas fondamentalement du leur, mais dispose seulement de quelques longueurs d’avance sur lui. Sous bien des aspects, le Nigeria est censé donner le « la » pour toutes sortes de développements économiques et spirituels qui atteindront le Ghana un peu plus tard.

Au regard de la politique, la situation est légèrement différente, puisque les Ghanéens se vantent de leur retour pacifique à une forme démocratique de gouvernement, alors que le Nigeria est encore gouverné par des militaires dépourvus de légitimité. Pourtant, au cours de ma recherche, il m’est apparu que les Ghanéens éprouvent dans le même temps quantités de craintes et de doutes concernant la question de savoir qui est au pouvoir, et pourquoi, dans la nouvelle et fragile démocratie ghanéenne – doutes et craintes qui font écho à des rumeurs persistantes sur les origines occultes de la richesse et du pouvoir des *big men* et politiciens. Étant bien moins soumis à la commission de censure et bien plus libres de représenter l’excès que ne le sont les productions locales, les films nigériens ont prospéré dans une niche, et révélé un espace disponible dans un univers créé par la nouvelle industrie cinématographique du Ghana. Un film comme *Blood Money* était mieux à même que n’importe quel film ghanéen antérieur d’ouvrir un espace d’expression à des arrière-pensées partiellement exprimées sur le pouvoir et d’encourager une enquête critique sur l’(im)moralité de celui-ci dans la vie réelle<sup>10</sup>.

---

10. N. Schepher-Hughes, « The global traffic in human organs », *Current Anthropology*, 41 (2), 2000, pp. 191-224.

## LES (CO)PRODUCTIONS RÉCENTES : CRIME ET

## « FORCES DE LA NUIT »

Les films nigériens, avec leur panorama de transgressions extrêmes, leur maîtrise technique grandissante et leurs effets spéciaux spectaculaires (assistés par ordinateur à MAD-House, Lagos), ont semblé ternir au début la popularité des films vidéo ghanéens. De nombreux producteurs ont cherché le moyen de relever le défi lancé par les films nigériens. En fait, la libéralisation et la commercialisation des médias ont œuvré à leur avantage. Les producteurs autodidactes indépendants cherchèrent également les moyens de rendre visibles les comportements transgressifs. Bien que les films ghanéens aient encore à passer par la censure, les producteurs, à l'évidence, commencèrent à pousser jusqu'aux limites de l'acceptable.

L'une des stratégies importantes consista à modifier le genre du « drame familial » et à y introduire de nombreux éléments relatifs aux forces occultes. Rétrospectivement, cependant, le thème de l'implication de personnes riches dans l'occulte prit une importance croissante, renouant ainsi avec des productions plus anciennes comme *Diabolo* et *Nkraba*, ainsi qu'avec les films nigériens récents. On trouve un exemple de cette tendance avec *Namisha* (Akwetey-Kanyi Productions, 1999), qui met en scène un homme se compromettant avec les « puissances de la nuit » afin de devenir riche et se venger d'un homme qui avait pris son épouse pour maîtresse, et de deux autres qui avaient engrossé sa fille et causé la mort de celle-ci lors d'un avortement provoqué. *Namisha* eut un grand succès, parce qu'il conjugua habilement la peinture du mal et de la cruauté extrême, des effets spéciaux surprenants (produits par Nankani Studios, Accra) et un cadre pentecôtiste lourdement moralisateur (présentant une bataille spirituelle entre les « pouvoirs de l'ombre » et les pentecôtistes). Un autre film représentatif est *Time*, une des premières coproductions nigéro-ghanéennes (Miracle Films, D'Joh Mediacraft et Igo Films, 2000). Son rythme est beaucoup plus rapide que celui des films ghanéens habituels, qui laissent encore beaucoup de temps au public pour exprimer ses émotions. De plus, le film comporte plusieurs scènes d'une grande violence – montrant par exemple un homme qui éventre une femme enceinte pour en extirper le fœtus dont il a besoin à des fins rituelles –, et de terribles scènes de fusillades, dans lesquelles des enfants sont abattus. Le film se rapproche du genre des films d'horreur – auquel n'appartiennent pas vraiment les premiers films ghanéens en raison de leur absence de « suspense » – et montre comment un homme, qui sacrifia spirituellement son épouse pour de l'argent, conserve le cadavre de celle-ci dans l'armoire de sa chambre à coucher, où elle vomit de l'argent. Cet homme tue ensuite son propre fils, qui avait découvert le pot au roses, et se fait abattre à

son tour par son beau-frère, gangster extrêmement violent, qui sera lui-même sauvagement assassiné par l'ami du riche dévoyé. Cet homme, qui a promis au dieu de la brousse de lui sacrifier une vierge en échange de la richesse, entraîne jusqu'au sanctuaire la jeune fille de son ami défunt, une jeune pentecôtiste fermement attachée à sa foi. Mais, au moment même où il va la tuer, elle invoque Jésus, faisant basculer l'action. Le sanctuaire est détruit par le feu de l'Esprit saint. De manière caractéristique, le film se termine par une citation biblique qui résonne comme un avertissement contre la richesse.

Des coproductions comme *Time*, et les films du même producteur qui suivent, tels *Jewels*, *Asimo* et *Le Visiteur*, sont très différents ; ils sont plus rapides, ont plus de suspense et se focalisent sur la classe supérieure. Comme dans *Blood Money*, leur action se situe dans des mondes à part – ceux des riches –, et dépeint la méchanceté des puissants. Les personnages vivent dans des villas que l'on trouverait difficilement dans des productions purement ghanéennes, roulent dans de grosses voitures en provenance du Nigeria, encore rares dans les rues du Ghana, et sont en général accompagnés par des gardes du corps en costume occidental noir. Ces personnes sont aussi exceptionnelles par leur consommation ostentatoire que le sont leur immoralité et leur violence. Alors que les acteurs sont d'origine ghanéenne ou nigériane, les principaux rôles sont souvent joués par des Nigériens (Zach Orji étant le plus populaire d'entre eux)<sup>11</sup>. On l'a vu, si un film comme *Blood Money* attirait le public ghanéen, c'est qu'il pouvait être regardé dans une logique de l'altérité facilitant le plaisir que l'on prenait au spectacle voyeuriste de la transgression, tout en maintenant la frontière entre Ghanéens et Nigériens. La popularité des coproductions souligne le fait que les différences nationales, déjà problématiques à l'arrière-plan des productions antérieures, apparaissent de plus en plus fragiles. Bien entendu, même si l'opposition Ghana/Nigeria s'est considérablement érodée, les films continuent à bénéficier d'un cadre chrétien moralisateur, qui permet de regarder les comportements maléfiques avec la plus extrême fascination tout en maintenant une posture de supériorité morale. Presque tous ces films sont construits cependant sur un canevas chrétien. En revanche, il est intéressant de noter que leur message n'est plus tant qu'une bonne vie dépend de la foi et du contrôle de soi, mais plutôt que, dans des situations dangereuses, on est mieux protégé si l'on croit en Dieu.

Le penchant des Ghanéens à considérer le Ghana et le Nigeria comme de plus en plus semblables l'un à l'autre a certainement à voir avec le fait que les

---

11. Alors que l'industrie de la vidéo nigériane a produit un certain nombre de stars, qui incarnent le pouvoir et le succès, non seulement à l'écran mais aussi dans la vie réelle, les acteurs ghanéens ont une existence plus modeste et ne proposent au public aucun modèle de rôle.

meurtres rituels sont récemment devenus un problème central au Ghana. Depuis 1999, un certain nombre de femmes ont été retrouvées mortes dans les environs d'Accra. Dans plusieurs cas, leurs organes sexuels avaient été prélevés. Ces faits en vinrent à occuper la première place dans les préoccupations du public. Les citoyens craignirent de plus en plus de sortir la nuit, et reprochèrent à la police son incapacité à trouver le ou les meurtriers. Comment était-il possible, se demandait-on, que l'État se montre incapable de protéger ses citoyens ? – suggérant par là des liens entre les sphères de la police, de la politique et des riches criminels. Un grand nombre de personnes se plaignirent devant moi de ce qu'Accra ressemblait de plus en plus à Lagos, surtout la nuit, qui offrait un champ ouvert aux tueurs en série faisant du trafic d'organes pour s'enrichir. On ne pouvait plus se fier à personne. Ces craintes de voir le Ghana devenir partie prenante d'une « économie occulte » dont le centre se trouverait à Lagos ne sont pas seulement récupérées dans les scénarios de plus en plus violents représentant les nouvelles images du pouvoir et de la réussite<sup>12</sup>. Elles ont aussi commencé à changer la scène cinématographique dans son ensemble. Tandis que, pendant longtemps, les films étaient projetés en salle avant que les cassettes soient mises en vente – à la différence de la situation prévalant au Nigeria –, à l'heure actuelle, les producteurs sortent de plus en plus leurs films d'emblée sous forme de cassettes, les gens étant de moins en moins enclins à aller au cinéma le soir et beaucoup ayant accès à un magnétoscope.

Ces peurs lancinantes quant au fonctionnement secret d'un réseau occulte de meurtriers agissant dans un cadre rituel, et les critiques visant l'incapacité du gouvernement à faire face à la situation, jouèrent également un rôle dans les élections de décembre 2000, à la suite desquelles le NDC (National Defense Council), qui a toujours été au pouvoir depuis 1981, fut mis en minorité et remplacé par le NPP (New Patriotic Party), depuis longtemps dans l'opposition, et qui forma le nouveau gouvernement. Bien entendu, le public nourrit maintenant l'espoir de voir son existence devenir plus sûre et prospère, mais, dans le même temps, du fait de l'ouverture de la sphère publique, le spectre des nouvelles images du pouvoir et du succès trouvera une expression facile dans les médias, et alimentera certainement un grand nombre de films vidéo à venir.

---

#### DU PASTEUR AU MEURTRIER COMME FIGURE DE LA RÉUSSITE

J'ai tenté de montrer que l'on trouve dans les films vidéo un glissement marqué de héros positifs, comme le pasteur, la mère de famille chrétienne et l'homme d'affaires « *born-again* », au bénéfice de héros négatifs tels que les « meurtriers à des fins rituelles », du genre du « drame familial » à ceux du *thriller* et du film d'horreur, de l'accent mis sur les rêves d'une vie meilleure à une

obsession des spectres (tant proches que lointains). Mon hypothèse est que ce glissement a été facilité par l'apparition d'une nouvelle sphère publique, liée à la libéralisation et à la commercialisation des médias, qui a permis de reconfigurer des perceptions censurées et partiellement cachées jusqu'alors, faisant intégralement partie d'une nouvelle culture publique pentecôtiste. Comme les sermons pentecôtistes, les films vidéo affirment que le pouvoir divin exige, et légitime par là même, la représentation des transgressions morales dans les registres de l'égoïsme, de la convoitise et de la jalousie, cédant ainsi la place à la perversité, la brutalité et – comme le dit le parler local – le fait de se « lier » avec les « puissances occultes ». La possibilité de regarder par le trou de la serrure dans le domaine des « pouvoirs de la nuit » à partir d'une position distanciée constitue la raison principale de la popularité de ces films. En autorisant le public à pénétrer dans les zones crépusculaires de la luxure, Satan bat tous les records en termes de divertissement et de moralisation. Là, comme ailleurs, « le spectral devient spectacle<sup>13</sup> », à tel point que l'on finit par se demander si, à terme, les styles pentecôtistes ne vont pas devenir une forme de divertissement entièrement marchandisée – une sorte de pentecôticité.

Les films vidéo adoptent un style pentecôtiste qui révèle les prétentions à l'acquisition du pouvoir fondé sur la capacité de pénétrer ce qui n'est pas visible par d'autres moyens. Ce n'est pas le seul fait remarquable qui ressort de nos investigations. En faisant un usage accru de ce style, ces films exposent les transgressions morales sur lesquelles le pouvoir et l'argent semblent s'appuyer. En procédant ainsi, ils se rattachent au sentiment général qui veut que le succès soit produit, par dessus tout, aux dépens du bien-être des gens ordinaires, et ils proposent un discours permettant de poser ce problème. Il semble que le mode de subjectivation pentecôtiste, avec son insistance sur la foi et le contrôle de soi comme formule du succès, a perdu, au moins partiellement, de sa séduction et de sa crédibilité. Pour un grand nombre de personnes, ça ne marche tout simplement pas, et elles se demandent pourquoi. Le fait que la transgression et l'excès soient tellement mis en avant, tant dans les films vidéo que dans l'imagination populaire, souligne la transformation qui affecte les manières de parler du pouvoir et du succès. Cette transformation a quelque chose à voir avec les développements qui semblent favoriser les

---

12. Au cours de mon séjour au Ghana en mai 2000, j'ai assisté au tournage d'un film appelé *Mataheko*, qui traitait de meurtres de femmes. Le film accusait la police d'inefficacité, et l'un des officiers de police était présenté comme un agent double, membre du gang des meurtriers. Je n'ai pas encore vu le produit fini.

13. J. et J. Comaroff, « Alien-Nation: zombies, immigrants, and millennial capitalism », *Bulletin du Codesria*, n° 3-4, 1999, p. 21.

nouvelles trajectoires du succès dans le climat néolibéral actuel. Le succès ne s'obtient pas seulement par une appropriation parasitaire des ressources étatiques, comme à l'époque du *kalabule*, au cours de laquelle l'État était encore un acteur essentiel de l'économie nationale. Il doit être obtenu désormais principalement en se connectant à des réseaux mondialisés. Pour les témoins, l'enchantement mystérieux du pouvoir, avec les liens secrets qui l'unissent aux ressources occultes du crime mondialisé, exige de puissants régimes de visibilité, qui permettent d'y jeter un coup d'œil, sans pour autant briser l'enchantement.

Ainsi, le déplacement des figures « *born-again* » du pouvoir et du succès vers des figures sataniques manifeste une transformation dans la manière dont les publics urbains ghanéens perçoivent le nœud du pouvoir et de la morale. La crainte de voir « le Ghana devenir comme le Nigeria », société caractérisée à leurs yeux par l'érosion des structures sociales et la quête individuelle du profit par tous les moyens, s'est faite entendre de plus en plus fortement. Il serait exagéré d'attribuer aux films vidéo la capacité de mobiliser le public dans des mouvements démocratiques, mais ils n'en jouent pas moins certainement un rôle important dans les débats permanents autour de l'(im)moralité et de la légitimité du pouvoir, de la bonne gouvernance et de la citoyenneté ■

Birgit Meyer

Research Centre Religion and Society, université d'Amsterdam

Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Warnier