

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANE PER LA FORMAZIONE
"RICCARDO MASSA"



INSTITUT DES MONDES AFRICAINS

TESI DI DOTTORATO IN CO-TUTELA

Antropologia della contemporaneità: Etnografia delle diversità e delle convergenze culturali

Anthropologie sociale et ethnologie

GIOVANNA SANTANERA

DOUALA SI METTE IN SCENA: NUOVE ESPERIENZE VIDEO IN CAMERUN

DOUALA SE MET EN SCÈNE: NOUVELLES EXPÉRIENCES VIDÉO AU CAMEROUN

Relatori: Prof. Ivan Bargna e Prof. Jean-Paul Colleyn

Data della discussione: 9 Ottobre 2015

Commissione 1 Ivan Bargna, Università degli Studi di Milano Bicocca
2 Jean-Paul Colleyn, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris
3 Cecilia Pennacini, Università degli Studi di Torino
4 Katrien Pype, KU Leuven University/University of Birmingham

RINGRAZIAMENTI

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza l'aiuto e il supporto di numerose persone. Innanzitutto, ringrazio profondamente i miei relatori Ivan Bargna e Jean-Paul Colleyn, che hanno seguito la mia ricerca in tutte le sue fasi. I loro consigli, le loro critiche e i loro incoraggiamenti nei momenti di difficoltà sono stati sempre fondamentali. La mia gratitudine va inoltre ai docenti e ai dottorandi del Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione “Riccardo Massa” dell'Università di Milano Bicocca e dell'Institut des Mondes Africains dell'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi, che hanno contribuito in svariati modi alla realizzazione di questo lavoro.

Il mio ringraziamento speciale è per tutte le persone che hanno partecipato alla mia ricerca in Camerun. Innanzitutto, Caroline Ngouegni. Senza la sua intelligenza, la sua simpatia e il suo senso dell'umorismo non sono sicura che sarei riuscita a portare a termine il lavoro. Non è stata semplicemente una fonte preziosa di informazioni, ma è diventata anche una delle mie migliori amiche. Ringrazio di cuore Aimé Wafo Kanga e la troupe *Les grands compagnons de Douala*, Ghislain Fotso e la troupe *Africaanstone*, Simplicie Noumo e la troupe *Ridendo Mores*, per avere creduto nella mia ricerca. Il tempo trascorso insieme mi ha arricchito intellettualmente e umanamente. Marcel Momo è stato un amico oltre che un'importante “guida”, mentre Esther Biiga è stata la prima persona a farmi sentire a casa a Douala.

Per il loro aiuto e per il loro contributo, più o meno diretto, alla realizzazione di questo progetto, ricordo inoltre: Ebenezer Kepombia (Mitoumba), Jean de Dieu Tchegnebe (Man no lap), Michel Deugoué e la troupe Maison Blanche, Martial Choukoileu Tchouassi e Les Chauves Souris, Antoinette Ngo Ndengue, Balon B. Njilu, François Xavier Nkoa, Michel Kuate e il personale del festival La Nuit du Court Métrage, Alfa-zone entertainment, Village uni, Quartier 7, Tagne Kondom, Jean Moussa Kalagan, Théophile Ngwe, Thierry Ntamack, Salomon Tanfo (Essola), Marilyn Douala Bell e doual'art, Vidéo Pro, Canal 2 International, Ginette Daleu, Vincent Ndoumbe, Abdoullay, Hubert, Philip Mutaka, Bole Butake, Basile Ndjio, Paul Ugor, Karin Barber, Alessandro Jedlowski, Marta Pucciarelli e Davide Colombo, Silvia Forni, Mauro e Monica Battistella, Francesco Canino. Un grazie particolare a Simon, Olivier, Nina, Sidonie, Monique, Françoise e alle loro famiglie, per avermi accolto per guardare le *séries camerounaises* insieme.

Ricordo infine con grande affetto tutto il personale della MBE che mi ha ospitato a Douala, diventando la mia seconda famiglia.

Dedico questa tesi ad Alberto e Caroline, due persone lontane che vorrei sempre con me.

ABSTRACT ITALIANO

PAROLE CHIAVE: Camerun, Douala, video, tecnologia, arte popolare africana.

L'oggetto della mia tesi è la produzione video a orientamento commerciale sviluppatasi a Douala, in Camerun, in seguito alla liberalizzazione del settore audiovisivo (nel 2000) e alla diffusione della tecnologia digitale, low cost e facile da usare, fra lo strato medio-basso urbano. I video sono analizzati in quanto forme artistiche che articolano l'esperienza sociale e costituiscono piattaforme simboliche per pensare e innescare il cambiamento, riflettendo criticamente sul mondo. Non sono unicamente concepiti nella loro dimensione testuale, ma anche esperienziale, prendendo in esame i processi che conducono alla loro produzione. Sullo sfondo delle radicali trasformazioni che hanno attraversato il mediascape africano negli ultimi decenni, ricostruisco le trasformazioni della produzione video di Douala dai primi anni Duemila a oggi, per concludere con un'analisi delle pratiche di ricezione, attraverso le quali le storie si ri-innestano nel flusso della vita, fornendo materiale per nuove creazioni. Parallelamente, esploro la produzione video in quanto pratica urbana che infonde nello spazio della città sensazioni e significati. Traccio l'origine sociale di trame e personaggi dei video, così come ricostruisco l'organizzazione locale del lavoro nell'ambito della produzione audiovisiva, per individuare le relazioni multiple che intercorrono fra fiction e realtà, fra gli artisti e il resto della società.

ENGLISH ABSTRACT

Keywords: Cameroon, Douala, video, technology, African popular art.

The object of my PhD dissertation is the commercial video production that has developed in Douala, Cameroon, since the liberalization of the audiovisual sector in 2000 and the diffusion of low-cost and easy-to-use digital technology among the intermediate urban social stratum. Videos are conceived as artwork that expresses social experiences, representing symbolic platforms which trigger and produce change and critically question the world. By investigating the production process, videos are not only analyzed as texts but also as experiences. Against the backdrop of the deep changes that have recently revolutionized the African mediascape, I illustrate the transformations of video production in Douala from the beginning of the 2000s until present. The conclusion focusses on reception practices, highlighting how these reinsert stories into the flux of life, supplying material that can eventually inspire the production of new videos. At the same time, I explore video production as an urban practice that instills sensations and meanings into the urban space. I retrace the social origin of plots and characters, as well as the ways work within the audiovisual sector is organized locally with the aim to grasp the multiple relations between fiction and reality, artists and the rest of society.

INDICE

Ringraziamenti	2
Abstract italiano	3
English abstract	4
RÉSUMÉ DE LA THÈSE	7
1. INTRODUZIONE	99
1.1 La definizione dell'oggetto di ricerca	99
1.2 Qualche considerazione di ordine metodologico	104
1.3 La definizione di una prospettiva di ricerca	111
1.4 La produzione video e l'immaginazione della contemporaneità africana	115
1.5 La produzione video e la città di Douala	119
1.6 La struttura della tesi	125
2. MEDIA IN CAMERUN	128
2.1 Introduzione	128
2.2 Cinema	130
2.3 Radio e televisione	136
2.4 Teatro e humour	144
2.5 Cultura pirata	150
2.6 Conclusioni	154
3. "NON FACCIO ARTE PER L'ARTE": DIMENSIONI ECONOMICHE DELLA PRODUZIONE VIDEO A DOUALA	156
3.1 Introduzione	156
3.2 Produzione video e <i>petits jobs</i>	158
3.3 "Stanare il pubblico": le strategie distributive dei videomaker	164
3.4 "E' così che mi sono fatto degli amici": troupe e nuove reti di relazione	171
3.5 "Diventi famoso ed è allora che la tua ricchezza incomincia": le star di Douala	178
3.6 Conclusioni	184
4. VIDEO-MAKING DOUALA: "STORIE DELLA SOCIETÀ" E VITA URBANA	186
4.1 Introduzione	186
4.2 Il saccheggio di Douala	187
4.3 "Funziona così: se vedi qualcosa che non ti piace, la fai poi vedere in un film"	194

4.4 “L'artista deve educare”: lezioni e messaggi per orientarsi a Douala	201
4.5 “Voi state ridendo, ma noi vi sensibilizziamo”: comicità e melodramma nelle “storie della società”	207
4.6 Messaggi nascosti: storie per “non sentirsi soli”	211
4.7 Conclusioni	217
5. AL RITMO DEL CINEMA: SELF-STYLING, ASPIRAZIONI GLOBALI E VIDEO-MAKING PROFESSIONALE	219
5.1 Introduzione	219
5.2 “Fra cinque... dieci anni sarò al livello <i>red carpet</i> , come Brad Pitt”: videomaking e debanalizzazione del quotidiano	221
5.3 Film che “non sembrano fatti in Camerun”: nuovi orientamenti estetici contro l' <i>A-friche</i>	227
5.4 “Bisogna lavorare, innanzitutto”: tecniche del corpo e attori in formazione	234
5.5 Posseduti dal cinema	239
5.6 Conclusioni	244
6. FRA VITA E FICTION: IL CONSUMO DI SÉRIES CAMEROUNAISES FRA GLI SPETTATORI DI DOUALA	247
6.1 Introduzione	247
6.2 Film e <i>séries camerounaises</i> fra il pubblico di Douala	253
6.3 Spettatori fra immaginazione e realtà	256
6.4 “Si tratta di un bel film perché possiamo ricavarne molte lezioni!”	260
6.5 “E' la realtà di tutti, è il nostro quotidiano!”	267
6.6 Conclusioni	273
7. CONCLUSIONI	275
7.1 Al ritmo del desiderio: esperienze video a Douala	275
7.2 Video, afro-modernità e vita urbana	279
7.3 Oltre le <i>séries camerounaises</i> : media, globalizzazione culturale e produzione della località	280
Riferimenti bibliografici	282
Filmografia	312
Appendice fotografica	315

RÉSUMÉ DE LA THÈSE

Douala se met en scène : nouvelles expériences vidéo au Cameroun

Chapitre 1 – Introduction

1.1 La définition de l'objet d'étude

L'objet de ma thèse de doctorat – présentement synthétisé¹ – est la production vidéo de Douala (Cameroun), appelée localement « cinéma », « cinéma de quartier », « films », « séries camerounaises » (plus rarement, « théâtre filmé », « bouffonnerie », « humour »). Il s'agit d'une filmographie ayant un but commercial, en langue française, distribuée par la vente au détail de DVD et VCD, la diffusion télévisée, les projections collectives dans des « cinémas informels » et le streaming online. Elle est débattue dans les bars et les magasins, célébrée annuellement par le festival *Canal 2'or* (à Yaoundé) et plus généralement, rassemble, d'une façon ou d'une autre, une grande partie des habitants. A Douala, il n'est pas rare de rencontrer des acteurs, des scénaristes, des réalisateurs ou de simples aspirants à le devenir, puisque la production audiovisuelle est rentrée dans la sphère des possibilités chez les personnes communes, grâce à la diffusion de la technologie numérique, *low-cost* et facile à utiliser.

Ma thèse reconstruit avant tout l'évolution de la production vidéo qui s'est développée à Douala à partir du début des années deux mille et en décrit les choix esthétiques et narratifs, contribuant de fait à enrichir les études de plus en plus nombreuses sur le cinéma numérique du continent. En particulier, je resitue la pratique filmique dans le contexte économique, social, culturel et historique local, afin de montrer la pluralité des voix et des expériences qui caractérisent la « culture vidéo » (Larkin 2000) africaine, trop souvent représentée comme un tout homogène et réduite à l'exemple nigérian de Nollywood, car le plus significatif en termes de quantité. Mon intention est moins de chercher des similitudes et des analogies avec les autres productions, que d'insister sur la spécificité du cas camerounais, sans pour autant le présenter comme un univers « fermé ». Au contraire, je souligne la présence de conditionnements culturels multiples, en prenant en considération mon objet d'étude au travers du prisme d'autres expériences (pas forcément africaines), pour éviter de cristalliser les distinctions, qui sont fluides dans la réalité (cf. Amselle 2004 : 56).

En deuxième lieu, ma thèse constitue une ethnographie de la vie urbaine de Douala, dans la

¹ La présente synthèse en français privilégie la théorie sur l'ethnographie. Pour une présentation plus détaillée du matériel ethnographique, les citations complètes des interviews et l'analyse des films, il convient de se reporter à la thèse de doctorat originale, rédigée en italien.

mesure où elle retrace l'origine sociale des trames et des personnages des vidéos, et qu'elle reconstruit l'organisation locale du travail dans le domaine de la production audiovisuelle, pour identifier les relations multiples qui se créent entre fiction et réalité, entre les videomakers et le reste de la société. De ce point de vue, je considère les vidéos comme des formes artistiques qui construisent l'expérience sociale – car elles font naître dans l'espace de la ville des sens et des sensations – et constituent des plateformes symboliques pour penser et déclencher le changement, en réfléchissant de façon critique sur le monde. Ce faisant, je mets également en relief la présence de perspectives en compétition, tout comme les incertitudes, la confusion et les hésitations que les artistes affrontent quand ils essaient de comprendre leur univers de vie dans le contexte de la post-colonie, « chaotiquement pluraliste » (Mbembe 2005 : 102). En particulier, j'analyse la façon dont les Doualais commentent, construisent et critiquent l'ordre social et moral à travers la médiation de représentations publiques telles que les vidéos et, parallèlement, je montre comment le monde social des artistes laisse des « traces » sur les œuvres réalisées.

1.2 La définition d'une méthode de recherche

Pour examiner ces sujets, j'ai conduit une recherche sur le terrain de neuf mois (2012–2013) à Douala, à l'aide des études qui ont récemment reformulé la méthode de l'anthropologie (cf. notamment Appadurai 2007 ; Gupta et Ferguson 1992 ; Hannerz 2003 ; Marcus 1995).

La production vidéo camerounaise est un objet particulièrement « mouvant », difficile à définir – à cheval entre légal et illégal, formel et informel, populaire et intellectuel, local et global – qui demande une technique d'étude en mesure de percevoir les nuances multiples. Pour cette raison – et à la différence d'autres anthropologues ayant étudié des thèmes comparables (cf., par exemple, Barber 2000 et Pype 2012) – je n'ai pas concentré ma recherche sur une unique compagnie d'artistes (une troupe), mais j'ai fréquenté une grande variété de personnes, caractérisées par différents degrés de succès, de façons d'organiser le travail, de conditions économiques, de choix esthétiques et narratifs et d'ambitions pour le futur. J'ai entretenu des relations profondes et durables avec certains, alors qu'avec d'autres je n'ai eu que quelques entrevues sporadiques. Dans certains cas, je n'ai pas entretenu de rapports face à face, mais plutôt une connaissance à travers les réseaux sociaux (par exemple Facebook) sur lesquels j'ai suivi des œuvres et des activités « virtuellement ». Cette façon de faire m'a permis d'échapper à ce qu'Olivier de Sardan (1995 : 101) appelle « enclivage », c'est-à-dire au fait d'être « prisonnier » d'un réseau social dense, étendant la culture de la *clique* à la « culture des X ».

Pour recueillir des informations sur la vie privée et professionnelle de mes interlocuteurs, j'ai conduit des interviews qualitatives, tout en restant ouverte à leurs suggestions. Au premier rendez-vous, j'ai procédé à l'enregistrement et posé des questions écrites, alors que pendant les rencontres

successives j'ai préféré une conversation plus « informelle », qui n'inhibait pas les considérations personnelles. En deuxième lieu, j'ai regardé et débattu des films, recueilli des commentaires et les interprétations des histoires. Enfin, avec l'observation participante, j'ai assisté à des tournages, des répétitions, au montage des films et à d'autres activités de la vie quotidienne (réunions familiales, tontines, activité professionnelle au-delà du cinéma, etc.). Les discussions « libres » échangées lors de ces circonstances ont constitué une contribution essentielle à ma recherche, m'aidant à comprendre comment la pratique vidéo se greffe sur le quotidien des artistes.

La technique de recherche la plus féconde a certainement été la participation aux troupes *Africanstone* et *Les grands compagnons de Douala*, en tant qu'actrice.² Cette forme d'observation participante particulière ne m'a pas seulement offert l'opportunité de cultiver des rapports d'intimité et de mieux comprendre les dynamiques relationnelles à l'intérieur des troupes, elle m'a également permis d'accéder à la connaissance incorporée propre au savoir anthropologique. Apprendre à jouer (et donc à bouger et à parler) selon les canons esthétiques locaux, faire l'expérience de la fatigue, de la chaleur, de la faim et de la soif des longues journées de tournage en plein air et ressentir des émotions devant la caméra constituent un « sentir-penser », une manière de saisir, non les discours, mais ces « façons d'être et d'agir dans le monde, les seules à travers lesquels les concepts naissent vivants » (Wikan 1992 : 471). En ce sens, nous pouvons rappeler la notion de *keneh* (expression de Bali qu'on peut traduire par « résonance ») qui – selon Wikan (1992) – est au cœur de la connaissance ethnographique, c'est-à-dire une habilité à « accrocher » l'expérience des autres et à l'assumer avec transport.³

Enfin, je n'ai pas cantonné ma recherche au monde de la production comme s'il constituait une « bulle » isolée à l'intérieur de la société, plus ample. Tout d'abord, j'ai consacré une partie de la recherche ethnographique à l'étude de la réception de la part du public local, pour reconstruire la circulation des histoires et la façon dont elles se greffent dans la réalité quotidienne, contribuant à façonner la vie urbaine, dans la conscience que création et consommation sont les « moments d'un cycle » plus que des pôles opposés d'un même processus (Barber 1997a : 358). En deuxième lieu, j'ai exploré d'autres réalités artistiques locales. J'ai regardé les spectacles du théâtre populaire et de la *stand-up comedy* pour comprendre les échanges qui ont lieu entre les différentes formes esthétiques. Assister aux cérémonies (néo)traditionnelles des villages a en revanche éclairé ma perception du continuum urbain-rural, dans lequel les influences sont à double-sens, sans qu'on

2 D'autres anthropologues ayant conduit des recherches sur la production culturelle africaine ont également adopté cette méthode (cf. Barber 2000 ; McCain 2010, 2013a, 2013b ; Pype 2012). Moi-même, lors de ma recherche de maîtrise sur Nollywood chez les immigrés nigériens à Turin, j'ai tenu le rôle de la *continuity girl* dans la production d'une série web (Santanera 2013 ; Ugor et Santanera 2012). Pour un exemple en-dehors du contexte africain, cf. Ganti (2012).

3 Comme le reconnaît également Wikan (1992 : 479), cette manière de procéder comprend le risque d'attribuer sa propre opinion aux autres de façon trop simpliste. D'où l'importance de ne pas négliger d'autres méthodes de recherche plus « structurées », comme l'interview, pour échapper au risque de « mé-résonance ».

remarque une prépondérance de la culture de la ville sur celle du village. Enfin, contrepoint indispensable au travail de recherche, j'ai participé aux conversations occasionnelles dans les taxis collectifs, dans les bars et dans les rues de la ville, c'est-à-dire dans les lieux privilégiés de la transmission informelle d'informations (radio-trottoir), dont la fréquentation s'avère nécessaire pour comprendre le sens et la « saveur » de la vie à Douala.

Mes caractéristiques attributives (jeune, femme et italienne) ont influencé mon positionnement sur le terrain et – par conséquent – les résultats de mon travail (cf. Clifford et Marcus 1986). En particulier, mon origine européenne a fait écho aux représentations locales du « blanc » (Nyamnjuh et Page : 2002). Certains ont vu en moi un « portefeuille ambulante » (Nyamnjuh et Page 2002 : 612) et n'ont plus donné suite à leur collaboration avec moi quand leurs illusions ont été déçues. D'autres, au contraire, m'ont considérée comme une possible ambassadrice de leur cinéma à l'étranger. Ils m'ont aidée et m'ont impliquée dans leurs initiatives pour que je puisse effectuer ma recherche dans les meilleures conditions et écrire ma thèse et des articles qui seront lus par un public international. Me présenter comme étudiante – une figure qui jouit à Douala d'un statut assez bas – m'a permis d'atténuer les demandes d'aide économique, sans porter atteinte à ma position de chercheuse. Le rôle d'actrice que différentes troupes m'ont donné résume bien les ambivalences de ma position : d'une part, mes interlocuteurs m'ont permis de faire partie du groupe, d'autre part, ils ont toujours souligné mon altérité, en m'attribuant des rôles « d'étrangère » (en particulier, la fiancée européenne d'un négociant camerounais en art et une sorcière) (cf. Pype 2012).

1.3 La définition d'une perspective de recherche

Garritano (2013 : 8) identifie deux grandes méthodes d'analyse pour l'étude de la production filmique africaine. Les approches anthropologiques tendent à adopter la perspective du « contextual criticism » (Burton 1997) et étudient la « dynamique des influences réciproques entre le film, la structure organisationnelle dans laquelle il est produit, la structure organisationnelle dans laquelle il est consommé et le contexte social plus ample » (Burton 1997 : 170). Dans ce but, elles prennent en considération la relation dialectique entre le texte et la société et explorent la façon dont le contexte se reflète dans les films (dans ses langages et dans ses contenus) et la façon dont le film impacte à son tour le contexte à travers la réception. Cette méthode d'analyse représente une prise de distance par rapport à ce qu'on appelle l'« immanent criticism » (Burton 1997 : 167), typique en revanche des *film studies* qui privilégient l'analyse formelle de l'œuvre de chaque réalisateur, si soustraite aux flux historiques (cf. également Dovey 2015 : 10).

Le travail sur le terrain m'a partiellement éloignée de ces deux approches. Ayant été progressivement intégrée dans les groupes de travail des artistes, j'ai participé à des répétitions, des

tournages et des sessions de montage des films. Je n'avais pas sous les yeux de vidéos finies, « prêtes » à être consommées par les spectateurs (ou analysées par les chercheurs), mais les processus qui conduisent lentement – non sans coups d'arrêt ni erreurs – à leur confection. En ce sens, j'ai adopté une perspective proche de l'*Actor-Network-Theory* et – un peu comme une ANT (acronyme de *Actor-Network-Theory*, mais aussi « fourmi », en anglais) – j'ai « suivi » mes interlocuteurs de façon rapprochée, immergée dans la concrétude de leur vie quotidienne, pour saisir la création artistique « in the making » (Latour 2003 [1987]). Jour après jour, j'ai observé des artistes, des spectateurs, des technologies, des lieux, des objets de scène,... qui entrent en relation et s'associent peu à peu pour donner vie à un monde partagé qui se traduit par un film. Pour cette raison, j'ai pris en considération les vidéos non seulement comme des « boîtes noires » fermées, qu'il fallait analyser dans leur aspect fini et cohérent, mais également comme des « vases de Pandore » ouverts, qui révèlent le matériel social hétérogène dont ils sont composés (Latour 1999). Pour utiliser ces deux dimensions, j'ai adopté un regard « strabique », qui a oscillé en permanence « du produit fini à la production, d'objets “froids” et stables à des objets “chauds” et instables » (Latour 2003 : 21).

Cette perspective présente certains avantages. Elle ouvre avant tout la recherche au sens de la possibilité et de l'alternative et débouche sur la sensation que « les choses auraient pu se passer différemment », reportant à l'intérieur de l'analyse les choix discutés et finalement écartés ou les expériences tentées et abandonnées. En particulier, elle permet de prendre en considération les vidéos qui ne sont pas terminées, des projets qui se sont interrompus à un certain moment – scénarios non filmés, rushs non montés, films montés et jamais distribués –, loin d'être rares dans le contexte de Douala. A la différence de la majeure partie des études menées jusqu'ici sur la production numérique en Afrique (cf. par exemple, Giwa-Isekeige 2013 ; Haynes 2007a, 2014 ; Iheka 2013 ; Jedlowski 2013a ; Pype 2009, 2012 ; Ryan 2014 ; Tsika 2014), je ne me suis pas intéressée uniquement aux producteurs rencontrant le succès auprès du public local ou international, mais également à ceux qui essaient et « n'y arrivent pas », c'est-à-dire aux tentatives, aux erreurs et aux échecs qui contribuent à façonner le domaine de la production culturelle locale en incarnant des possibilités, bien que privées de supporters. Il s'agit d'ailleurs de la plupart des personnes qui prétendent être acteurs et réalisateurs à Douala, une foule d'aspirantes stars face à une minorité restreinte qui a réussi et est devenue célèbre.

Ce regard particulier a ouvert la recherche à une série de questions : qu'est-ce qui motive les personnes à consacrer du temps et de l'énergie à la production vidéo, quand celle-ci n'offre ni réputation ni argent ? S'agit-il de l'espoir de « percer » un jour ou d'autres facteurs, d'autres sources de satisfaction et de plaisir entrent-elles également en jeu ? De nouveau, ces questions sont encore peu affrontées par les études sur le cinéma numérique africain, qui ont insisté sur les aspects

économiques du phénomène, en réduisant le sens du « boom vidéo » à la simple recherche de nouveaux moyens de subsistance dans le contexte de la crise (cf. chap. 3). Pourtant, elles sont thématiques dans le domaine de l'art contemporain, Plattner (1998) parlant de « paradoxe », pour décrire le comportement des artistes américains qui continuent à produire des œuvres, même sans rencontrer de succès. Bien qu'ils ne méprisent pas l'argent (ils le désirent au contraire), ceux-ci ne sont toutefois pas disposés à renoncer à leur activité créatrice pour se consacrer à un travail plus lucratif. Comment expliquer ce comportement « antiéconomique » ? Selon l'auteur, ils visent à affirmer leur identité de producteurs culturels, dans un contexte où le manque de reconnaissance externe n'indique pas nécessairement l'absence de talent. Puisque dans la société postmoderne il n'existe pas de critères esthétiques clairs pour déterminer la valeur d'une œuvre, ceux-ci peuvent espérer – un peu comme Van Gogh – être « découverts » un jour et cotés. C'est pour cette raison qu'on trouve dans le marché de l'art contemporain une énorme quantité de producteurs et un nombre exigu d'acheteurs.

Avec des différences notoires, ces réflexions apparaissent également pertinentes pour le cas de Douala, où il est possible de rencontrer des comportements « paradoxaux » chez les artistes qui consacrent du temps, des ressources et de l'énergie à une activité vidéo, caractérisée par des taux de réussite et des marges de profit faibles et incertaines. Pourquoi n'agissent-ils pas comme leurs collègues hausa, du Nigéria du nord, qui – selon Adamu (en cours de publication) – ont abandonné le cinéma pour se consacrer au commerce de vêtements quand ils se sont rendus compte qu'ils avaient de meilleures perspectives de gains ? Ces questions m'ont accompagnée durant la recherche, éloignant mon point de vue de celui de l'« impérialisme économique » (Marchionatti 2008) qui conditionne les sciences sociales en faisant de l'intérêt le levier fondamental du comportement humain.

En deuxième lieu, l'analyse de la création artistique « in the making » complique la conceptualisation du rapport entre le film et le contexte social, au-delà de l'analyse des influences réciproques, voulue par la *contextual criticism*. Les médias sont envisagés non seulement dans leur dimension textuelle mais également expérientielle (cf. Pink 2015), ce qui implique une nuance de la distinction entre « réel » et « virtuel », qui prenne en compte les relations entre les propriétés esthétiques et narratives des vidéos et la vie des artistes, sans distinguer nettement ou superposer banalement personne et personnage. Il ne s'agit pas d'annuler la différence entre ces deux dimensions mais de reconnaître la véridicité et l'artificialité de ces deux éléments (cf. Boellstorff 2012 ; Humphrey 2009 ; Miller 2011). En ce sens, j'ai envisagé la pratique vidéo à la lumière du concept de *mediation* qui – dans la définition de Mazzarella (2004 : 346) – « est le nom que nous pourrions donner aux processus à travers lesquels une entité sociale donnée produit et se reproduit dans et à travers une série de médias particulière ». C'est par le biais d'actes de médiation que les

personnes, les cultures et les sociétés peuvent se penser et traduire l'expérience par de nouvelles formes, puisque les qualités matérielles des médias définissent certaines possibilités et en éliminent d'autres, laissant toutefois toujours place à un certain degré d'indétermination. Des médias différents permettent de « se regarder » de façon différente et, donc « de faire de nouvelles choses, dans un monde reconstitué » (Mazzarella 2004 : 357). Dans cette optique, les films représentent des technologies de « social envisioning » (Peters 1997 : 79), employées par les habitants de Douala pour réfléchir sur soi et se transformer, en construisant et en reconstruisant leur univers de vie, en l'absence d'une réalité indépendante des différents actes de médiation.

1.4 La production vidéo et l'imagination de la contemporanéité africaine

Cette recherche constitue avant tout une contribution aux études sur la production numérique en Afrique et, plus généralement, sur ce que Larkin (2000) appelle la « culture vidéo ». Il convient à ce stade de spécifier l'originalité de mon apport.

Les études sur ce sujet sont centrées sur l'industrie cinématographique nigériane, qui, avec sa production annuelle exorbitante (environ 1500 nouvelles sorties par an [UNESCO 2009]), a camouflé d'autres expériences du continent en monopolisant l'attention des chercheurs (pour une bibliographie sur Nollywood cf. Haynes 2012 ; parmi les publications les plus récentes cf. Alabi 2013 ; Garritano 2014 ; Jedlowski et Santanera en cours de publication ; Krings et Okome 2013). Les recherches conduites hors du Nigéria tendent également à se focaliser sur Nollywood et lui attribuent une position « hégémonique » (Adejunmobi 2007 : 10). Alors que certains auteurs tentent d'expliquer les raisons de son succès transnational dans des pays éloignés géographiquement, linguistiquement et culturellement (Adejunmobi 2010 ; Bryce 2013 ; Jedlowski 2010/11 ; Katsuva 2003 ; Krings 2010 ; Pype 2013), d'autres décrivent son impact culturel sur le continent (Becker 2013 ; Bryce 2013 ; Ondego 2008 ; Pype 2013 ; Waliaula 2014). En particulier, les études (encore peu nombreuses) sur les films numériques africains produits hors du Nigéria tendent à accentuer l'influence de Nollywood, plus que la spécificité des parcours locaux (cf. Ashuntantang 2010 ; Krings 2010 ; Meyer 2010). Adejunmobi (2007 : 10) exprime une conviction commune à de nombreux auteurs quand elle affirme que les films qui ne se conforment pas aux modèles esthétiques et narratifs nollywoodiens sont perçus comme « accented » (une expression que reprend Naficy [2001], qu'on peut traduire par « étranges ») par le public.

Dans le contexte de ces études, McCall (2007) propose d'interpréter Nollywood comme la réalisation du panafricanisme vainement recherché par le cinéma sur pellicule : « Nollywood est le premier catalyseur dans une discussion populaire émergente qui implique le continent tout entier sur ce que signifie être africain » (McCall 2007 : 94). De façon semblable, Becker (2013) situe Nollywood au cœur de l'imagination d'une « afro-modernity » (Comaroff et Comaroff 2004), où un

ensemble labile et plus ou moins conscient de signes et de pratiques, de dispositions et de discours, de théories et de formes de connaissance modèle un sens du contemporain spécifiquement africain.

Avec McCain (2013b), on peut conclure en général que les études – focalisées sur Nollywood en anglais – tendent à offrir une représentation excessivement homogène du phénomène vidéo, créant le risque que l'imagination de la contemporanéité africaine apparaisse monocorde et incontestée. Au-delà de sa centralité indiscutable, Nollywood constitue seulement l'une des nombreuses références, puisque les articulations culturelles transnationales sont multiples, disjonctives et en compétition (cf. Appadurai 2007 : 68–69). Les videomakers ne visent pas nécessairement à en imiter le style ; ils peuvent (plus ou moins explicitement) s'en démarquer, pour donner vie à des productions esthétiques originales, qui répondent mieux aux goûts et aux nécessités de leurs spectateurs. Ce faisant, ils « dialoguent » avec une gamme vaste et variée de formes de culture populaire globale et locale qui comprend aussi bien Hollywood et les telenovelas sud-américaines que les croyances et les mythes indigènes. Le panorama est caractérisé par des mouvements, des dissensions et des complexités et l'image de la contemporanéité africaine véhiculée par les films nigériens est contestée, discutée et « défiée », en un débat à plusieurs voix auquel participent autant de nombreux réalisateurs célèbres internationalement – comme Kunle Afolayan et Tunde Kelani – que des milliers de jeunes (encore) « inconnus », qui écrivent des scénarios et tournent des vidéos, distribués principalement dans leur quartier.

Cette réalité complexe, caractérisée par des périphéries multiples et changeantes, est éclairée par certaines recherches récentes conduites au Ghana (Garritano 2013), en Tanzanie (Böhme 2013) et dans la République démocratique du Congo (Pype 2012), qui commencent à dé-réifier la « culture vidéo », à l'instar de ce que suggère Haynes, dans son article *What is to be done?* : « Nous avons besoin de plus d'études des vidéos en tant que prolongements ou possibles trahisons des traditions culturelles spécifiques, comme d'interventions dans des débats spécifiques et des histoires locales » (Haynes 2010 : 12). Ma thèse se situe dans la lignée de ces travaux et contribue à reporter à la superficie des façons alternatives de « sentir le contemporain », pour nuancer (et enrichir) l'image de l'*afro-modernity*, en mettant en valeur les sensibilités, les façons d'habiter et de conceptualiser le temps présent, différentes de celles qui sont véhiculées par le cinéma nigérian tout en étant en relation avec lui.

1.5 La production vidéo et la ville de Douala

Parallèlement, ma recherche constitue une ethnographie de la vie urbaine de Douala. Les études sur Douala tendent à conjuguer deux tendances qui se retrouvent plus généralement dans les travaux sur les villes africaines, décrites parfois comme une dystopie, parfois comme un espace de créativité et de vitalité (cf. Murray et Myers 2006). D'un côté, Douala est comprise dans les limites de la

necropolis (Ndjio 2006a ; cf. également Courade 2000b), imprégnée d'un sens de mort et de stase, où aucun changement ne semble possible. Des blocus matériels et symboliques – des infrastructures routières en ruine (Bopda 2000 ; Eboumbou Jemba 2012 ; Konings 2006 ; Ngabmen 2002), des divisions ethniques (Geschiera 2009 ; Ndjio 2006b ; Nyamnjuh et Geschiera 2000 ; Séraphin 2000a) et des conflits intergénérationnels (Malaquais 2003 ; Warnier 1993) – segmentent le tissu social et freinent tout type de mouvement, définissant les traits d'une « mosaïque » (Séraphin 2000a). Parallèlement, Douala est décrite comme une « ville flux », définie par la mobilité, où il est impossible de « fixer » les personnes, les sens, les styles et les perspectives (Malaquais 2005, 2006a : 32 ; Mbembe 2005 : 173 – 176 ; Simone 2004), dans la mesure où les habitants brisent quotidiennement les barrières, à la recherche de débouchés, vers d'autres quartiers, d'autres villes ou d'autres pays au-delà des limites de l'horizon communautaire, caractérisé par la carence de ressources et de perspectives. Pour comprendre ce dynamisme particulier, Malaquais (2005 : 15) propose l'image du « tremplin », c'est-à-dire un espace urbain qui sert à se connecter à d'autres mondes, grâce à des voyages réels, désirés et rêvés, au lieu de s'enraciner. De son côté, Mbembe (2005 : 173) parle de « multiplicités simultanées », en référence à l'imaginaire de la sorcellerie qui complique le champ d'action par l'ajout de nouvelles dimensions : l'univers invisible compénètre l'univers visible et les êtres humains, à leur tour « dupliqués », agissent dans les deux réalités, avec des voyages « diurnes » et « nocturnes » (cf. également de Rosny 1981). Ces contradictions font de Douala une des villes les plus complexes du continent africain (Malaquais 2003 : 138), un « work in progress » qui se modèle autant grâce à l'inventivité et au mouvement qu'à l'inertie et à la lenteur (Simone 2004 : 1–2), avec une co-présence de dimensions spatio-temporelles.

Le type de rôle que joue la production culturelle dans l'articulation de ces dynamiques complexes reste toutefois un aspect encore peu exploré, bien que central, puisque – comme le rappelle le concept de *mediation* – l'expérience urbaine ne fluctue pas « là-bas », mais s'« ancre » à des supports, comme des chansons, des films, des cartes, etc. Les études existantes tendent à se concentrer sur les artistes camerounais reconnus au niveau international, qui ont parfois derrière eux une formation institutionnelle et résident à l'étranger, montrant que, outre la critique de la violence de la *necropolis*, ceux-ci entreprennent des voies de « guérison », dans lesquelles l'œuvre d'art permet d'imaginer une réalité collective, au-delà des fractures (Babina et Douala Bell 2007 ; Malaquais 2006b, 2006c, 2011 ; Pensa 2005, 2011 ; Pivin 1994 ; Simone 2008a). Toutefois, l'analyse de la réception complique cette vision et relève que les œuvres sont réappropriées par les « gens communs » comme des mégaphones des particularismes. Les controverses qui ont fait suite à l'installation de la statue *La Nouvelle Liberté* (1996), emblème de Douala, illustrent cet aspect avec grande clarté. A travers un danseur composé de matériel de récupération assemblé, l'auteur Sumegne désirait créer un monument qui parlât à tous les Camerounais, en montrant que des

fragments hétérogènes et sans valeur pouvaient donner naissance à la beauté quand ils étaient associés à d'autres. Après un bon accueil initial, cette œuvre a suscité les passions chez certains Doualais qui affirmaient qu'elle symbolisait le pouvoir bamiléké (l'ethnie d'origine de Sumegne) sur les autochtones Sawas, les « vrais » maîtres de la ville (Malaquais 2006b : 135–137 ; cf. également Hanussek 2007). Simone (2008a : 83–86) raconte un phénomène semblable, au sujet de la manifestation culturelle organisée par l'ONG *doual'art* et par certaines associations catholiques, à New Deido, en 2005. Cette exposition rassemblait des matériels culturels hétérogènes (BD, vidéos, faux passeports, etc.), réalisés par des jeunes du quartier, pour exhumer les ressources d'une collectivité qui unit ses forces. Durant l'inauguration, à l'insu des organisateurs eux-mêmes, un groupe masqué a lancé des tracts signés par les « Khmers rouges », qui affirmaient la nécessité d'« être de nouveau », « sans préoccupations ni mémoire », insinuant que la coopération passe par la destruction quand il n'y a plus rien sur lequel faire levier dans le présent.

Ces cas suggèrent l'opportunité de prendre en considération d'autres langages et supports, au-delà des supports « institutionnels », menés « par le haut », pour comprendre comment les « personnes simples » articulent leur propre expérience de la ville et imaginent une existence commune dans leur quotidien. C'est la direction prise par ma thèse, explorant la production culturelle d'artistes que Barber (1987) appellerait « populaires », puisqu'ils ne fréquentent pas de cours de formation ni ne sont reconnus par des critiques ou des intellectuels. Il s'agit de « personnes ordinaires » – vendeurs ambulants, tailleurs, taxis, comptables, etc. – normalement considérés comme de simples consommateurs culturels, voire totalement « sourds » aux sensibilités artistiques. Dans les prochaines pages, j'examine comment leur pratique vidéo participe à la définition de la ville de Douala et façonne la vie sociale, fusionnant compréhension et expérience des lieux, bien que ce soit par le biais d'autres langages et (parfois) d'autres publics par rapport à ceux des artistes « cultivés ».

Chapitre 2 – Les médias au Cameroun

Ce chapitre décrit les caractéristiques du *mediascape* camerounais, afin de définir les traits de l'imaginaire complexe sur lequel les videomakers s'appuient pour façonner leurs œuvres. Il constitue également une brève histoire des médias au Cameroun, dans le but de contextualiser et d'historiciser la production vidéo de Douala. Le concept d'« art populaire » (Barber 1987) – déjà utilisé pour interpréter le cinéma numérique africain (Bisschoff et Overbergh 2012 ; Haynes et Okome 1998) – offre un cadre théorique à mon discours, car il permet de percevoir les influences multiples qui imprègnent l'esthétique des vidéos – « une esthétique du changement, de la variété et des nouvelles conjonctures », pour reprendre les termes de Barber (1987 : 12) – sans toutefois les

réduire à de pâles copies des films étrangers. Dans la première partie, j'analyse les médias qui se sont développés au Cameroun pendant la période coloniale, c'est-à-dire le cinéma et la radio, démontrant que ceux-ci ont été réappropriés par le régime post-colonial pour être utilisés comme instruments de domination, de façon assez similaire à ce que faisait la France par le passé. J'examine en outre le rôle central de la télévision qui – arrivée tardivement, dans les années quatre-vingt – a servi dans un premier temps la propagande du régime, pour ensuite s'ouvrir à d'autres courants de pensée suite à la libéralisation du secteur audiovisuel en 2000. Enfin, je me penche sur la tradition théâtrale et sur la diffusion des produits médiatiques piratés, qui contribuent à développer des cultures visuelles alternatives, pour mettre en relief la circulation de narrations et de langages hors de la sphère publique officielle.

2.1 Le cinéma

Comme ailleurs en Afrique, le cinéma a eu au Cameroun une place centrale dans la vie de l'État colonial et post-colonial. Pendant le gouvernement colonial, il constituait un instrument de conquête : d'un côté, sa technologie montrait la supériorité des Européens et légitimait donc leur domination ; de l'autre, à travers les histoires projetées à l'écran, il éduquait les « sauvages » en les plongeant dans les prétendues « valeurs de la civilisation ». L'administration française diffusait aussi bien des films de divertissement occidentaux et indiens que des documentaires de propagande, réalisés expressément pour exalter la culture européenne. Afin de toucher la population toute entière, on ouvrait dans les villes des salles de cinéma et on organisait dans les zones rurales des projections itinérantes, avec ce que l'on appelait le « ciné-bus ». Les images étaient précédées et suivies d'explications dans les langues locales, pour éviter une interprétation déformée, et donc potentiellement subversive, des messages transmis (Bouchard 2010 ; Butake, 2005 ; Doho, 2005 ; Ngansop 1987 ; Okome : 31–32). Selon une vision rigidement positiviste, la caméra œuvrait comme « œil mécanique de la raison » (McQuire 1998, in Meyer 2003a : 207), en affirmant la supériorité de la vérité scientifique sur les superstitions indigènes. Grâce aux images, le cinéma portait littéralement la lumière dans les sombres soirées africaines, symbolisant la démonstration tangible de la supériorité occidentale (Meyer 2003a : 204–207). Au Cameroun anglophone, la Grande-Bretagne procéda de façon analogue. Le *Colonial Film Unite* (CFU) produisait des films didactiques qui visaient à « civiliser » les spectateurs par le biais d'une comparaison entre la culture occidentale « évoluée » et la culture autochtone présentée comme « primitive ».⁴

Même après l'indépendance (obtenue en 1960 dans le Cameroun francophone et en 1961 dans le Cameroun anglophone), la production cinématographique continue à être caractérisée par

⁴ Cependant, Ashuntantang (2010 : 135) soutient que les projections du CFU eurent un impact faible au Cameroun anglophone, dans la mesure où la Grande-Bretagne concentrait sa politique culturelle au Nigéria et au Ghana. En effet, la première salle de cinéma ne fut ouverte qu'en 1949, à Victoria (l'actuelle ville de Limbé).

une structure *top-down*, qui la situe hors des centres d'intérêt de la population. En effet, celle-ci rentre dans le « projet hégémonique » du président Ahmadou Ahidjo qui vise à la construction d'un État monolithique et centralisé (Bayart 1979) grâce également au contrôle des médias. Dans ce but, Ahidjo promulgue une loi⁵ en 1966 qui punit ceux qui diffusent des informations portant atteinte à l'autorité publique, qu'elles soient véridiques ou non, et sponsorise la réalisation de documentaires de propagande. Pour exercer un contrôle sur les productions indépendantes naissantes, il institue en 1973 le Fonds du Développement de l'Industrie Cinématographique (FODIC), qui entend conditionner les contenus des films à travers la concession sélective de prêts (cf. Doho 2005 : 23 ; Mollo Olinga 2008 ; Ngansop 1987 : 22 ; Nguéa 2012 : 29 ; Soh T. 2010 : 17).

Dans ce climat, les cinéastes, souvent diplômés dans les écoles de cinéma européennes, produisent des œuvres d'évasion, qui ignorent les problèmes politiques et sociaux du pays et adoptent des registres éloignés des sensibilités locales, bien qu'esthétiquement recherchés. Le film *Muna Moto* (1975) illustre bien ces caractéristiques. Réalisé par le metteur en scène Dikongué-Pipa, qui a étudié au Conservatoire du cinéma de Paris, il traite des difficultés de la polygamie et des problèmes naissant de la transmission de la dot, à travers des flashbacks et des séquences « oniriques » incompréhensibles au grand public camerounais mais appréciés par la critique internationale.⁶

Avec l'arrivée au pouvoir du président Paul Biya (en 1982), la politique culturelle du régime évolue et l'État post-colonial cesse d'être le principal producteur des images (Tcheuyap 2005 : 5). Suite à la crise économique qui touche le pays à la fin des années quatre-vingt et à une série de scandales liés à des détournements de fonds, le FODIC ferme ses portes en 1990 au moment où la France diminue aussi progressivement son engagement financier en faveur du cinéma africain. Ce qui explique pourquoi les films sont obligatoirement co-produits avec plusieurs organismes étrangers, bien que cela accentue la dépendance du cinéma camerounais envers les diktats externes. Affranchis des politiques culturelles du FODIC et du Ministère français de la coopération, le nouveau contexte de production facilite cependant la réalisation de films politiquement plus courageux (Doho 2005).

Le film *Clando* (1995) est représentatif de la filmographie de l'époque dans la mesure où le réalisateur Jean-Marie Teno révèle des faits que le régime colonial et post-colonial a passé sous silence, offrant une reconstruction de la réalité alternative à la vérité officielle (Doho 2005 : 32). Sobgui est un technicien informatique qui aide les protestataires – pendant les manifestations pour la démocratie qui enflamment Douala au début des années quatre-vingt-dix – en imprimant des tracts contre le régime. Trahi par un collègue, il est arrêté et torturé en prison, où il est également

5 Loi n° 66/LF/18 promulguée le 21 décembre 1966.

6 En 1976, *Muna Moto* remporte le Festival panafricain de cinéma FESPACO.

obligé d'assister au viol de sa femme par un policier. Quand il est libéré, il est impuissant, condamné à rester éternellement dans une cellule invisible. Devenu fou, il émigre en Allemagne. Il y subit l'humiliation de la marginalisation et vit la douloureuse expérience de l'exil, comprenant qu'il ne constitue pas la solution et qu'il détruit tout autant que la dictature. Le retour au pays et la lutte pour transformer le système apparaissent alors comme les seules manières de survivre avec dignité, comme le suggère l'image de Che Guevara qu'il regarde à la fin du film.⁷

Le décalage avec l'audience locale caractérise également la production de cette « deuxième génération », car elle est bannie de la programmation des salles de cinéma. En effet, celles-ci privilégient les œuvres étrangères de « série B » plus économiques (en particulier les longs-métrages américains, chinois et indiens), car ceux-ci ont des droits d'exploitation peu onéreux (Diawara 1992 : 30 ; Doho 2005 : 27 ; Ngansop, 1987 : 38 ; Tcheuyap 2005 : 5–6). De façon significative, les filmmakers réfléchissent dans leurs œuvres sur le fossé qui les sépare du public local, comme le montrent *Le complot d'Aristote* (1996) de Jean-Pierre Bekolo et *Sacred places* (2009) de Jean-Marie Teno.

En marge de la production d'auteur camerounaise, se développe parallèlement depuis les années soixante-dix un cinéma populaire sur pellicule, bien connu du public local et ayant des ambitions commerciales. L'œuvre du réalisateur et acteur Daniel Kamwa, qui réalise en 1975 le film à succès *Pousse-Pousse*, constitue un cas intéressant. Cette comédie met en scène les sacrifices que le jeune Pousse-Pousse effectue pour payer la dot de Rose, sa bien-aimée.⁸ Produit à l'aide des quelques subventions allouées par le gouvernement camerounais, *Pousse-Pousse* attire les foules dans les salles de cinéma du pays et, plus généralement, du continent, devenant le premier « hit » africain. Les films réalisés par Alphonse Beni, surnommés « thrillers érotiques », conquièrent eux aussi les faveurs du public local, fournissant d'autres exemples de cinéma populaire. Toutefois, au-delà de ces cas exceptionnels, c'est aussi la structure de distribution africaine qui pénalise la circulation des œuvres « populaires », car elles rencontrent, comme les films d'auteur, la réticence des distributeurs locaux, peu enclins à payer des droits d'exploitation élevés (Saul 2010 : 141).

2.2 La radio et la télévision

Alors que la radio marque l'époque du régime d'Ahidjo (1960-1982), la télévision joue un rôle de premier plan sous Paul Biya (de 1982 à nos jours) (Nyamnjoh 2006 : 47). Les premières émissions de divertissement et de musique sont diffusées en 1941 à Douala, mais il faut attendre les années cinquante pour que la France commence à investir de façon plus importante dans l'installation de stations de radio (Yetna 1999). Avec l'indépendance, Ahmadou Ahidjo hérite de ces infrastructures

⁷ Pour une analyse détaillée de *Clando*, cf. particulièrement Petty 2005.

⁸ Pour une analyse de *Pousse-Pousse* et, plus généralement, de l'œuvre de Daniel Kamwa, cf. Soh T. 2010.

et les met au service de son projet politique. Au nom du développement économique et social du pays, il vise à la création d'un État autoritaire et centralisé, où la stabilité et l'ordre public constituent les conditions requises pour le progrès de la nation. D'où la nécessité de surveiller la population, afin qu'elle ne prenne pas d'initiatives – car elles seraient déviantes de la norme et constitueraient donc une menace pour l'unité – en l'encadrant à travers l'administration territoriale et les structures du parti unique de l'*Union Nationale Camerounaise (UNC)* (Bayart 1979 : 239).

La radio contribue à la mise en place de ce projet et – placée sous la direction du Ministère de l'Information et de la Culture – devient partie intégrante de la machine étatique. Avec des programmes en français, en anglais et dans les langues locales (pour toucher aussi la population rurale), *Cameroun Radio* a pour but de soutenir l'union et le développement nationaux, en réformant les prétendues habitudes « primitives » des auditeurs et en promouvant l'action du gouvernement (Yetna 1999). Toutefois, l'accomplissement de cette mission est miné par le manque d'organisation de techniciens et de journalistes, qui doivent suivre les indications, souvent contradictoires, du directeur général, des gouverneurs des provinces, des délégués des provinces pour l'information et du Ministre de l'Information et de la Culture (Tudesq 1983 : 113–114). En outre, ceux-ci manquent généralement de formation et, embauchés sur une base clientéliste, ils grossissent les files d'un appareil public démesuré et privé de vocation professionnelle (Bourgault 1995 : 78).

Parallèlement, la radio participe à la vie de l'État post-colonial en tant que moyen de communication entre le Président et les membres du gouvernement. Ahidjo institue une gestion du pouvoir personnalisée, où la centralisation des tâches autour du chef se traduit par la parcellisation des fonctions et par la rotation des postes, toujours temporaires et révocables à tout instant. À l'intérieur de ce système, il utilise la radio pour communiquer aux ministres les décisions sur leurs substitutions, qui assument ainsi une apparence irrévocable et arbitraire (Bayart 1979 : 154).

Les sketches du théâtre populaire local repris à la radio constituent quelques exceptions à la programmation *top-down*. Il convient de signaler pour son succès *Radio Trottoir* qui – à la fin des années soixante-dix – lance le comédien Jean Miché Kankan, en inaugurant une tradition de théâtre radiophonique, encore vivante aujourd'hui (Ambassa Betoko 2010 : 57 ; cf. également §2.3).

Suite à l'avènement du régime de Biya, l'importance politique de la radio décline peu à peu en faveur de la télévision, arrivée au Cameroun en 1985. L'unique chaîne d'État *Cameroun Télévision (CTV - Cameroun Radio Télévision, CRTV, depuis 1988)* transmet des journaux d'informations de propagande et des films étrangers (films américains, asiatiques, mais également des telenovelas sud-américaines). Ainsi, elle ignore totalement les œuvres qui sont réalisées pendant cette période grâce à des financements étrangers par des réalisateurs camerounais du calibre de Jean-Marie Teno et Jean-Pierre Bekolo. Pendant les premières années d'activité, elle fait la

promotion de séries locales inspirées de la tradition orale et proche des sensibilités populaires, telles que *L'orphelin* (1988-1989, dir. Ndamba Eboa) et *Le débrouillard* (1989-1990, dir. Ndamba Eboa) – les aventures d'un orphelin qui a fui en ville pour échapper à un sorcier – qui remportent un franc succès auprès du public. Toutefois, privilégiant des logiques clientélistes, elle commence à transmettre peu après des produits de mauvaise qualité qui passent presque inaperçus chez les spectateurs, et des docu-fictions pédagogiques, réalisées en collaboration avec les ONG et l'Église catholique (Butake 2005 ; Doho 2005).

Ce panorama change radicalement dans les années deux mille, suite à la libéralisation du secteur audiovisuel⁹ et à la naissance de télévisions et de radios privées, délimitant les contours d'une nouvelle sphère publique, partiellement affranchie du contrôle étatique et où s'expriment des sensibilités plus populaires. Il s'agit d'espaces discursifs fragmentés et décentralisés, connectés au niveau local et global, auquel manque le rôle médiateur de la politique (cf. particulièrement Larkin 2000 : 212–213 ; Meyer 2004 : 92–93). Pour se différencier de la *CRTV* et en éviter la concurrence, les chaînes privées proposent une programmation qui fait la part belle à la culture populaire, en diffusant les œuvres des artistes locaux – humoristes, chanteurs, musiciens et acteurs – au lieu de s'intéresser à la vie et aux intérêts de l'élite. Même les journaux télévisés tendent à se concentrer sur les faits divers plus que sur les événements officiels. La population accueille avec plaisir cette évolution, comme le montrent les taux d'écoute élevés des médias privés, souvent supérieurs à ceux de la *CRTV* (cf. chap. 6).

Cependant, il convient de ne pas surestimer les éléments qui constitueraient une rupture par rapport au passé, puisque la nouvelle sphère publique issue de la post-libéralisation est encore partiellement conditionnée par l'État, qui continue à contrôler les messages transmis, bien que de façon moins directe. Pour agir dans la légalité, les opérateurs médiatiques doivent acquérir une licence vendue par le Ministère de la Communication à 250 millions de francs [380 000 €]. Ceux-ci peuvent s'acquitter de cette somme en plusieurs fois et peuvent émettre avant le dernier versement, grâce à la fameuse « tolérance administrative ». Mais celle-ci peut toutefois être révoquée à n'importe quel moment, à l'appréciation du ministère. De fait, les chaînes de radiodiffusion n'étant pas libres de déterminer leurs propres contenus, elles opèrent dans une situation de chantage, comme le montre l'affaire de la chaîne *Equinoxe télévision* : ouvertement opposée à la modification de la constitution voulue par Biya, elle a été obligée de fermer pendant plusieurs mois en 2008, car officiellement « sans licence » (Pigeaud 2011 : 179–180).

2.3 Le théâtre et l'humour

L'histoire de la tradition théâtrale camerounaise est longue et riche, tantôt entremêlée aux affaires

⁹ Décret n° 2000/158 du 3 avril 2000.

de l'État colonial et post-colonial, tantôt indépendante. Dans les premières années du XX^e siècle, les missionnaires allemands puis français et anglais mettent en scène des représentations à caractère religieux, les enfants devant incarner les personnages de l'Ancien Testament. Le théâtre étant utilisé comme un instrument pédagogique, des cours d'interprétation sont organisés dans les écoles et des spectacles, visant à endoctriner les jeunes, sont montés. Dans ce but, les missionnaires écrivirent des textes d'inspiration chrétienne, sélectionnèrent des œuvres d'auteurs classiques, dont Shakespeare et Molière, et adaptèrent des récits et des romans de la tradition littéraire européenne, tels que les *Fables* de La Fontaine, pour les faire mettre en scène aux étudiants dans les langues coloniales (Ambassa Betoko 2010: 35 ; Butake et Doho 1988a: 2 ; Fofié 2011: 22–23).

Pour les représentations, ils équipaient des salles (souvent également utilisées pour les diffusions de films) dans des édifices au plan rectangulaire, où la scène était nettement séparée du parterre, la distance entre les acteurs et le public étant marquée par la présence du rideau (Ambassa Betoko 2010 : 35). Barber (1997a) observe que cette organisation de l'espace – radicalement différente des performances traditionnelles, qui ont lieu en plein air, au milieu des gens (par exemple dans les marchés et sur les places des villages) – impose une nouvelle structure à l'audience, vue comme une construction historico-culturelle qui sous-entend une conception anthropologique précise. En Europe, la conception de l'être humain envisagé comme une force de travail anonyme et interchangeable depuis la Révolution industrielle se reflète dans les théâtres, dans les écoles et dans les églises, où les corps sont désormais « encastés » dans des positions rigides et prédéfinies. L'organisation des files de sièges, fixes et toutes identiques, crée un horizon d'individus interchangeables, dont les identités familiales, de sexe et de classe sont indifférentes. En revanche, l'audience fortement hétérogène rencontrée par les colons et les missionnaires en Afrique était d'une tout autre nature. Dans la mascarade yoruba *egúungún òjè*, les acteurs s'adressaient aux spectateurs individuellement, en faisant référence à leurs histoires et à leurs caractéristiques personnelles et l'espace de la représentation n'était pas prédéfini, mais se constituait petit à petit à travers l'interaction entre ceux qui interprétaient et ceux qui assistaient. Une telle organisation reflétaient les philosophies fondées sur l'irréductible diversité de chaque être humain. Pour former anthropologiquement les populations conquises, les missionnaires imposèrent les nouvelles disciplines corporelles qui s'étaient affirmées en Europe : les espaces et le temps des spectacles étaient définis *a priori*, selon des règles standardisées, et l'individualité des spectateurs, noyés dans l'obscurité de la salle de théâtre, ne pouvait plus être distinguée.¹⁰

La tradition inaugurée par les missionnaires est maintenue après la domination coloniale, avec ce qu'on appelle le « théâtre camerounais moderne ». La structuration de l'espace scénique reprend la structuration occidentale, dans la mesure où les représentations ont lieu dans les salles

10Pour une référence sur ces considérations au Cameroun, cf. Butake 1988b : 203–204 et Doho 1988 : 72.

qui garantissent une nette séparation entre les acteurs et les spectateurs, vus comme des récepteurs passifs de textes finis plus que comme des co-créateurs. Parallèlement, l'écriture joue un rôle central : d'un côté, les scénarios élaborés de façon littéraire remplacent l'improvisation et les dialogues « fluides » nés de l'interaction avec le public, propres aux performances « traditionnelles » ; de l'autre, la carence de ressources et la pénurie de salles de théâtre ont entraîné la circulation des scénarios sous forme de textes plus que sous forme de spectacles *live* (Butake 1988a).

Afin de promouvoir ces formes de théâtre, fortement débitrices de la tradition culturelle européenne, l'*Office de Radiodiffusion Télévision Française* (ORTF) institua un concours annuel interafricain qui permettait de faire connaître des auteurs qui n'avaient pas les moyens financiers pour mettre en scène leurs œuvres, alors que les Centres culturels français de Yaoundé, Douala et Buea offraient gratuitement leurs locaux et, parfois, allouaient des financements ou prêtaient du matériel pour les représentations. De son côté, le Ministère de l'Information et de la Culture camerounais a contribué à travers l'institution de la troupe *Théâtre national* – notons-le, dirigée par un Français (Philippe Dauchez) – ayant pour objectif de former les acteurs et les réalisateurs professionnels et de divulguer les grandes œuvres de théâtre locales et étrangères. Cependant, ces tentatives ont échoué et le « théâtre camerounais moderne » a continué de circuler principalement sous forme de texte écrit, apprécié par l'élite intellectuelle, mais difficilement accessible à une audience plus vaste peu habituée à la lecture. En outre, la censure a pénalisé la créativité des auteurs, contraints d'éviter les thèmes brûlants de l'actualité, qui auraient plus intéressé la population. Depuis une loi de 1967, les troupes de théâtre sont soumises à la tutelle du Ministère de l'Information et de la Culture en tant qu'associations culturelles, et depuis la fin des années soixante-dix, les spectacles doivent obtenir une autorisation ministérielle pour pouvoir être représentés sur scène (Butake 1988b : 240–241 ; Butake et Doho 1988a : 3 ; Kameni 2009 : 23–25).

Dans ce cadre, la naissance d'un théâtre de type populaire à partir des années soixante, moins dépendant de l'inefficacité des infrastructures de l'État post-colonial et plus en mesure de conquérir le grand public camerounais, ne surprend pas. Comme le relève Butake (1988b : 236), aux côtés des troupes officielles, des rassemblements privés informels se sont multipliés, composés d'acteurs amateurs qui s'amuse pendant leur temps libre à mettre en scène les manuscrits et les canevas préparés par les fondateurs. Avec les quelques ressources dont ils disposaient, ils fabriquaient également des costumes, des accessoires de scène et des décors, et s'occupaient aussi de l'éclairage et des effets spéciaux, au besoin. Malgré les vives critiques de l'élite intellectuelle, ceux-ci attirent des spectateurs nombreux et hétérogènes – taxis, commerçants, barmans, et, en même temps des hommes politiques et des *big men* – qui suivent leurs sketches en direct (dans les théâtres, mais aussi dans les rues, dans les bars et les restaurants), à la radio et, depuis les années quatre-vingt, sur

audiocassettes et VHS (Ambassa Betoko 2010 ; Butake et Doho 1988b ; Fofié 2011 ; Oyié Ndzié 1985).

Les traits qui différencient le théâtre populaire du théâtre considéré comme « moderne » sont nombreux. Il s'agit tout d'abord d'un comique plus marqué, de traits exagérés et grotesques, qui permettent de mener une critique sociale voilée, tout en satisfaisant le désir de divertissement du grand public. Butake (1988b : 237–238) associe la terreur qui régnait dans les années du régime d'Ahidjo – quand l'accusation d'opposition au gouvernement pouvait mener au camp d'emprisonnement – à la tendance d'utiliser l'art comme « soupape de sécurité » dans un climat socio-politique étouffant. Kameni (2009 : 43) souligne en revanche l'importance de l'aspect lucratif, puisque les artistes, pour gagner plus d'argent, visent plus à assouvir les attentes du public urbain, qu'à réveiller les consciences en dénonçant les problèmes du pays.

Au-delà de la dimension humoristique, c'est le théâtre populaire, plus que le « théâtre camerounais moderne », qui récupère et réactualise les aspects propres à la tradition performative de dérivation précoloniale, en les combinant de façon créative à des caractéristiques novatrices. De ce point de vue, la structuration de l'espace, le rôle du public et la pratique de l'improvisation sont particulièrement significatifs. Les représentations des sketches dans les bars, les restaurants, les magasins et les rues attirent les foules de passants qui, bien qu'ils soient tombés par hasard sur les performances, s'arrêtent pour y assister. L'espace scénique, fluide et perméable, n'est défini que par l'interaction entre les spectateurs – qui poussent les autres pour avancer – et les acteurs – qui les obligent à reculer avec leurs mouvements. Les représentations dans les salles de théâtre – dans lesquelles l'architecture semble imposer une nette délimitation – sont également caractérisées par une porosité analogue, puisque les comédiens descendent de scène pour interpeller l'assistance (Doho 1993).

A la perméabilité de l'espace scénique correspond une distinction floue entre acteur et spectateur. Le théâtre populaire est fondamentalement oral et la pratique de l'improvisation remplace la centralité du scénario écrit, qui constitue le propre du « théâtre camerounais moderne ». Le texte est terminé sur scène, par le biais d'un travail de co-création auquel participent aussi bien les artistes que le public : les comédiens modèlent les dialogues en fonction des personnes qui assistent au spectacle, interpellant directement les individus ; ceux-ci réagissent à leur tour de façon active aux provocations, complètent et répètent les répliques, applaudissent et rient bruyamment aux meilleurs gags (Ambassa Betoko 2010 : 80).

Dans les rituels « traditionnels » – considérés par certains comme de véritables représentations théâtrales (Butake et Doho 1988b)¹¹ –, on retrouve une structuration de l'espace et un rôle du public pour certains points analogues, comme cela émerge de la brève description de la

¹¹ Sur la relation entre théâtre et rite, cf. particulièrement Métraux (2001) et Turner (1992 ; 1982).

cérémonie du Ndong, pratiquée au Nord-Ouest du Cameroun. Il s'agit d'un festival à fréquence annuelle ayant une forte veine ludique, qui prévoit également des rituels de fertilité et de purification. Le protagoniste est Nakang, une figure mythique, mi-animal, mi-homme, à qui les croyances attribuent des troubles sociaux à chaque fois qu'il sort de la forêt pour apparaître en public. Incarné par un membre de la communauté au moyen d'un masque de feuilles, de plumes et de grelots, il danse librement dans le village pendant la fête – dans la cour du palais du *fon* (chef politique et religieux), au marché, dans les rues – donnant forme à un espace scénique en évolution constante. Les spectateurs peuvent à tout moment interagir avec lui et s'intégrer à la représentation, en s'unissant aux danses ou en offrant un présent (Menang 1988).

Cette brève description montre que la structuration de l'espace scénique et la relation entre les spectateurs et les comédiens du théâtre populaire reprennent celles des performances « traditionnelles ». Toutefois, les artistes associent également à ces éléments de continuité des ruptures, reflets du contexte post-colonial dans lequel ils opèrent. De ce point de vue, la dimension linguistique apparaît centrale car les sketches utilisent le *camfranglais* (appelé également *parlé camerounais*) – un mélange d'expressions « ethniques », de français, d'anglais, d'autres langues occidentales et de *pidgin English*, moyen de communication principal des métropoles cosmopolites camerounaises – au lieu du français « standard » utilisé dans le « théâtre camerounais moderne ». Les comédiens adoptent l'immense fluidité typique de cette langue jeune et orale pour élaborer des néologismes et intégrer les expressions des quartiers urbains, avec des résultats aussi exaltants qu'acérés (Fofié 2007).¹²

On peut ainsi conclure – avec Butake – que le succès des sketches humoristiques est bien supérieur à celui du « théâtre camerounais moderne », à tel point que « le rire est devenu synonyme des productions théâtrales du Cameroun contemporain » (Butake 1988b : 237).

2.4 La culture pirate

Avant de terminer cet excursus sur le panorama médiatique camerounais, il convient de s'intéresser brièvement à la culture cinématographique qui s'est diffusée dans la population grâce à plusieurs formes de piratage. Adoptant la définition plus large de piratage comme d'une « distribution informelle », Lobato (2012) montre que la duplication et la diffusion illégale de films assument différents sens, selon le contexte. Si parfois elles paraissent des vols de droits d'auteur aux dépens de la créativité artistique, elles constituent par ailleurs des formes de liberté d'expression et des moyens de résistance politique, contre le contrôle des consommations médiatiques par le haut. En référence à Nollywood, Adejunmobi (2007) parle de « minor transnational practice » pour souligner

¹²Pour une analyse du *camfranglais* parlé dans les villes camerounaises, cf. Biloa 1999 ; Echu 2001 ; Fosso 1999. Pour une analyse détaillée de la créativité linguistique dans le théâtre populaire camerounais, cf. Fofié 2007.

que les réseaux informels mais bien structurés permettent la circulation transnationale d'images qui évitent le contrôle des centres de pouvoir officiels, deviennent les lieux privilégiés de la diffusion de styles et de discours autonomes potentiellement dominants. Un phénomène semblable peut être imaginé pour le cas camerounais, dans lequel différentes formes de piratage intègrent les masses urbaines dans la culture cinématographique globale, outrepassant l'intercession de l'État.¹³ Dans ces dynamiques, les figures centrales sont les gérants des vidéo-clubs et ceux qu'on appelle les *câbleurs*, qui – comme des sortes de « brokers » (Pype 2013 : 207) – jouent le rôle de médiateurs en introduisant (illégalement) des produits culturels étrangers dans le contexte local.¹⁴

Les vidéo-clubs sont des pièces dotées de bancs, de téléviseurs et d'un lecteur VHS (et puis DVD) où les habitants des quartiers populaires regardent les films ensemble, pour quelques francs (100/200 F CFA [0,15/0,30 €]) (Ajade 2007 : 5 ; Gilbert 2006 : 365 ; Okome 2007a : 7–8). Bien que précaires et en mauvais état, ces espaces font une grande concurrence aux cinémas officiels, non seulement grâce aux tarifs modiques des tickets d'entrée mais également en raison de la programmation plus souvent mise à jour.¹⁵ En effet, à la différence des propriétaires des salles de cinéma – qui privilégient les vieux films américains et asiatiques –, les gérants des vidéo-clubs transmettent des copies piratées des dernières sorties internationales, en attirant des foules de jeunes désireux de découvrir les nouveautés sur la scène mondiale. Pour se défendre de cette concurrence déloyale, les propriétaires de salles de cinéma incitent la police – en offrant également des « pots de vin » (appelées « carburant ») – à intervenir par des amendes, alors que les gérants de vidéo-clubs « contre-attaquent » par l'organisation d'une association qui, à son tour, paie les forces de l'ordre afin qu'elles n'interviennent pas.

Dans les années quatre-vingt-dix – quand les téléviseurs privés étaient encore peu diffusés et les billets d'entrée au cinéma étaient hors de portée de la majeure partie de la population – l'impact des vidéo-clubs sur la culture populaire locale était notable.¹⁶ Ces salles enfumées et mal équipées offraient toutefois aux clients – principalement jeunes et de sexe masculin (cf. Gilbert 2006 : 365 ;

13Cependant, au Cameroun le rôle « subversif » du piratage ne doit pas être exagéré. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, celui-ci ne constitue pas simplement une arme « par le bas » qui affaiblit le contrôle étatique des médias, mais il est également réapproprié « par le haut » pour pénaliser le développement d'une production cinématographique locale, en contrôlant la créativité des artistes qui – privés de ressources – réussissent difficilement à réaliser « les films qu'ils voudraient ». A la différence d'autres pays africains (cf. par exemple Overbergh [2014 : 5], à propos du Kenya), l'État ne combat pas la duplication illégale mais semble au contraire la laisser prospérer librement. En ce sens, nous pouvons concorder avec Lobato quand il écrit : « Selon le contexte, le piratage peut être un vol ou une pratique d'affaire légitime, peut représenter une liberté d'expression ou une forme de résistance politique. Parfois c'est toutes ces choses en même temps » (Lobato 2012 : 70).

14Pype (2013 : 207) utilise le concept de « media broker » au sujet de la circulation de Nollywood à Kinshasa, où les doubleurs et les pasteurs pentecôtistes qui introduisent les films nigériens servent d'« intermédiaires » entre les flux médiatiques globaux et les spectateurs locaux.

15En outre, les salles de cinéma étaient souvent également en mauvais état et suffocantes, sans climatisation, avec de vieux sièges cassés et des cafards qui couraient entre les files. En ce sens, elles ne présentaient pas un milieu très différent de celui des vidéo-clubs.

16Dans les années quatre-vingt-dix, moins de 20% des foyers camerounais possédaient un téléviseur (Unesco 2003).

Okome 2007a : 8) – l'accès à des registres et à des narrations dont ils auraient été exclus autrement, ce qui démocratisait de fait (du moins partiellement) l'expérience cinématographique. Par exemple, Ajibade (2009) montre que, consommées entre pairs, les histoires de Nollywood qui dramatisent les rêves et les difficultés de la vie dans la société post-coloniale deviennent des plateformes pour l'articulation de nouveaux modèles sociaux et d'identification, qui échappent autant à l'appui de l'État qu'à celui des adultes. De son côté, Okome (2007a : 16) souligne le « sens de liberté » temporaire qu'on peut ressentir dans les vidéoclubs, où les jeunes spectateurs discutent ouvertement des questions soulevées par les histoires sur l'écran, se transformant en une sorte de « chœur ironique » qui commente la société.

C'est également en raison de cette « liberté » que, dans les discours publics, les espaces sociaux des vidéo-clubs commencent à être considérés avec suspicion et taxés de lieux de dépravation, où la jeunesse locale serait corrompue. Devant l'impossibilité de contrôler le matériel transmis, le gouvernement décide dans les années deux mille de leur déclarer la guerre, en organisant des rafles dans les quartiers, pour les chasser. Aujourd'hui, on en compte un peu plus d'une dizaine dans toute la ville de Douala, principalement rénovés – dotés d'air conditionné, d'un projecteur et de bancs avec dossiers –, dans le but d'attirer le public. Ceci dit, ils restent vides la plupart du temps, ce qui montre que l'âge d'or de ce type d'expérience du cinéma est aujourd'hui révolu.

Toutefois, ce qui a déterminé ce déclin, plus que l'action de l'État, est la diffusion de nouvelles formes de distribution médiatique informelle : d'un côté, la progressive diffusion d'appareils de télévision et de lecteurs DVD privés permet aux familles d'acquérir et de louer des copies piratées des films dans les rues pour quelques centaines de francs (300/500 F CFA [0,46/0,76 €]) ; de l'autre, l'avènement de ce que Nguéa (2012 : 41) appelle « piratage des réseaux de télédiffusion » permet l'intégration définitive des masses urbaines dans le *mediascape* global, car elles ont désormais accès à la programmation européenne et américaine en même temps que l'audience occidentale (Ajibade 2007 ; Butake 2005). Les acteurs de cette transformation sont les *câbleurs*, qui, depuis le début des années deux mille, volent progressivement le devant de la scène aux gérants des vidéo-clubs (Butake 2005). Ces entrepreneurs médiatiques audacieux transmettent le signal télévisé par câble sans acheter la licence au Ministère de la Communication ni payer les droits de diffusion aux distributeurs internationaux auprès desquels ils se fournissent, se limitant plutôt à tirer des câbles électriques et à installer des décodeurs et des antennes dans les quartiers pour proposer des centaines de chaînes du monde entier au coût négligeable de 2000 F CFA par mois [3,04 €] (Laurent 2014).¹⁷ Cette pratique est à l'origine d'un vif conflit avec les opérateurs officiels, qui débouche périodiquement sur des grèves et des protestations, comme le montre

¹⁷Les prix peuvent varier selon le quartier, arrivant jusqu'à 5000 F CFA [7,60 €] par mois.

l'interruption des transmissions par *Canalsat* en 2010 pour laisser les *câbleurs* sans images (Kouétcha 2010).

C'est donc un panorama dynamique qui se dessine car il est traversé par des tensions et en rapide mutation, où l'avènement des nouvelles technologies s'accompagne de l'émergence de formes inédites de piratage et de l'accès à des cultures audiovisuelles variées. Dans un futur proche, ce scénario sera probablement encore chamboulé par la diffusion des smartphones dans les couches moins aisées de la population car cela permettra le téléchargement et le streaming, légal et illégal, de films en ligne à grande échelle, enrichissant l'imaginaire médiatique local, déjà complexe. Au Cameroun – comme ailleurs dans le monde – le piratage n'est pas confiné aux marges, mais se trouve au centre de la culture audiovisuelle.

2.5 Conclusion

Ce chapitre a reconstruit le *mediascape* camerounais afin de définir les traits de l'imaginaire hétérogène sur lequel les videomakers s'appuient pour façonner leurs œuvres. En tant que formes d'« art populaire », les vidéos ne constituent pas de pâles « copies » des films étrangers, mais expriment une « esthétique du changement », où des éléments et des approches originales sont combinés à des aspects préexistants de la culture populaire locale et transnationale (cf. Barber 1987). Cette pratique artistique estompe la frontière entre médias et genres différents, atténuant la pertinence des distinctions rigides, comme celles qui opposent numérique et pellicule et populaire et intellectuel. Nous pouvons alors conclure en rappelant le concept d'« appropriation » proposé par Schneider (2011), qui nous permet de mettre en relief l'*agency* et l'autorialité, qui autrement auraient été éclipsées par la notion de « populaire » utilisée jusqu'ici. Dans la définition d'une esthétique syncrétique, les videomakers trafiquent activement avec les flux culturels, en poursuivant des stratégies individuelles, et – comme nous le verrons dans les pages qui suivent – des auteurs différents effectuent des choix différents, donnant forme à diverses tendances esthétiques et narratives, ainsi qu'à des styles personnels.

Chapitre 3 – Dimensions économiques de la production vidéo à Douala

Dans le troisième chapitre, je retrace les évolutions de la production de vidéos à Douala en concentrant mon attention sur la dimension économique du phénomène, à l'instar de nombreux auteurs qui ont vu dans l'origine du cinéma numérique africain la recherche de nouveaux moyens de subsistance et d'opportunités de travail (cf. notamment Garritano 2013, sur le Ghana, Barrot 2008, Colleyn 2011/2012 et Haynes 2000, sur le Nigéria). En ce sens, je m'appuie sur l'analyse de Séraphin (2000a) sur les origines des revenus des habitants de Douala, pour affirmer que ceux-ci se

« lancent » dans le secteur audiovisuel, donnant lieu à un véritable « boom » de productions, pour y trouver des « revenus professionnels », dérivés de la distribution des films, et des « revenus relationnels », provenant des nouveaux réseaux de relations dérivés de l'activité cinématographique. Dans la première partie du chapitre, j'ai pris le parti d'insérer la production vidéo dans le secteur plus vaste de l'économie populaire de la ville, afin de démontrer que celle-ci est accueillie par la population comme une nouvelle occasion de « se débrouiller », dans un contexte caractérisé par la pratique de la pluralisation des sources de revenus. Dans la section centrale, en revanche, je soutiens que la prédominance du but lucratif est minée par les limites de la distribution locale, limites qui induisent les videomakers à tenter différentes stratégies pour faire circuler leurs œuvres quand le piratage tend à dominer le marché. Enfin, je relègue au second plan les revenus professionnels pour me concentrer sur les ressources et sur les services auxquels les nouveaux réseaux de relations construits autour de l'activité cinématographique garantissent l'accès (c'est-à-dire les revenus relationnels). Après avoir comparé la tontine et la structure en troupe souvent adoptée par la production de vidéos locale, je m'intéresse aux avantages économiques et sociaux offerts aux artistes grâce à la réputation qu'ils ont obtenue. Ces réflexions n'ont pas pour seul intérêt de retracer les origines de la production vidéo de Douala, elles veulent également déterminer l'orientation économique qui, aujourd'hui comme hier, sous-tend les trajectoires des videomakers. En effet, bien qu'il soit en rapide mutation, comme dans les premières années 2000, le secteur continue à être caractérisé par une myriade de stratégies, conduites au niveau individuel et collectif, pour maximiser les gains et les avantages.

3.1 Production vidéo et « petits jobs »

Dans un contexte caractérisé par la libéralisation de l'audiovisuel et par la crise du secteur cinématographique, se développe dans les années 2000 à Douala une très dynamique production vidéo indépendante, en langue française et à but commercial. Les jeunes chaînes de télévision privées – en particulier *Canal 2 International* – jouent un rôle central, car elles commencent à produire des sketches et des séries télévisées, pour marcher dans le sillon des succès passés de la *CRTV*. Ne disposant pas de ressources pour engager des acteurs professionnels, elles emploient gratuitement des comédiens, des humoristes et des personnes communes qu'elles recrutent par des castings lancés au moyen d'annonces télévisées. Le succès des premiers sketches attire un nombre croissant de jeunes dans le secteur : certains réalisent des vidéos de façon indépendante tandis que d'autres collaborent avec des chaînes de télévision locales.

Il s'agit d'humoristes et de personnes communes appartenant aux classes moyennes inférieures du milieu urbain. Rarement diplômés, ils ont généralement suivi quelques années au lycée, puis ont abandonné l'école pour se lancer dans la vie active, en raison des faibles moyens

économiques de leurs familles, qui ne pouvaient pas se permettre de payer les frais de scolarité pour les années à venir. Situés entre les paysans illettrés et les salariés, ils occupent une position « intermédiaire » dans la société (cf. Barber 1987 : 31, Warnier 1993 : 2) et exercent des professions de tailleurs, coiffeurs, chauffeurs, petits commerçants, employés, enseignants et journalistes, métiers qui perçoivent des revenus mensuels moyens voire bas au Cameroun. Pour cette raison, ils ont une propension à la mobilité et à l'entrepreneuriat et exploitent leurs habilités individuelles pour combiner une multitude d'activités, car il est fondamental de saisir toutes les occasions qui se présentent pour améliorer ses revenus. Il s'agit de la stratégie de diversification des sources de revenus qui s'est répandue dans les métropoles africaines, suite aux Plans d'Ajustement Structurel et à la successive crise économique qui ont drastiquement réduit le pouvoir d'achat de la population (Niger-Thomas 2008 ; cf. aussi Ellis 2000 ; Kaag 2004 ; Owuor et Foeken 2006). Bugnicourt (1972) définit cet espace d'activité, principalement occupé par de petits commerçants et artisans ayant un statut de partielle illégalité fiscale et administrative, par l'expression « économie populaire », alors que MacGaffey (1987 ; 1991) propose la notion d'« économie réelle » pour indiquer une zone économique « grise », à cheval entre formalité et informalité.

Dans ce cadre, le cinéma représente un des nombreux « petits jobs » que les individus – les jeunes notamment – exercent pour multiplier leurs sources de revenus, car la libéralisation du secteur audiovisuel et la diffusion de la technologie numérique ont été accueillies comme de nouvelles opportunités pour « se débrouiller ». La biographie professionnelle de Dorcas (actrice) est éloquente de ce point de vue :

« Dans le passé, j'ai travaillé pour un menuisier : je faisais des tournées pour présenter les différents types de bois et les services de cette entreprise. [...] Puis j'ai travaillé pour un opérateur internet israélien. Ils me payaient très bien et ils me donnaient aussi une commission sur chaque produit que j'arrivais à vendre. Mais l'entreprise ne fonctionnait pas bien et à la fin le chef m'a proposé une promotion canapé que j'ai refusée. [...] Maintenant je vends des déodorants et des bijoux que je garde toujours dans mon sac et que je propose à ceux que je rencontre. Je suis dans les affaires, je ne veux pas faire seulement du cinéma. Si le cinéma ne marche pas, j'ai d'autres projets ».¹⁸

En revanche, chez les humoristes, la logique de la multiplication des sources de revenus prend la forme de la pluralisation des plateformes médiatiques : la vidéo s'insère alors « naturellement » dans une pratique artistique déjà constituée de performances en direct, d'émissions radiophoniques

¹⁸Dorcas, communication personnelle, Douala 16 août 2013.

et d'enregistrement de CD-audio, pour toucher des publics vastes et variés.

Les artistes ne se contentent pas d'additionner plusieurs activités, ils les combinent de façon créative. Dans son salon de coiffure, Julie transmet et vend des DVD des séries dans lesquelles elle joue, alors que Marie Françoise, une actrice-*sauveteur*,¹⁹ propose dans les rues de Douala des parfums, des savons, du maquillage et des copies DVD de ses films. De leur côté, les humoristes mêlent habilement des médias différents, comme le montre le film *Inauguration*, dans lequel les comiques Fingon Tralala et Tagne Kondom sont invités par une coiffeuse pour animer l'inauguration de son salon de coiffure avec une *stand-up comedy*. La performance se déroule dans la rue, à l'entrée du magasin, et, bien que reprise et intégrée à la narration, elle constitue également un spectacle *live* en tant que tel, adressé à la foule de passants qui se rassemble pour y assister.

Inséré dans ce contexte mouvant, le secteur de la production vidéo rappelle d'autres activités de l'économie populaire de la ville en raison de leurs caractéristiques communes : facilité d'accès, compétences acquises sur le terrain (et en-dehors des systèmes scolaires), échelle des opérations réduite, relations personnelles, marché fortement concurrentiel (cf. Hansen et Vaa 2004a : 10). Cela est particulièrement évident dans l'organisation en troupe, souvent adoptée par les artistes, qui rappelle la structure des petites et des moyennes entreprises bamilékées, étudiées par Warnier (1993 ; cf. également Warnier et Miaffo 1993). Il s'agit d'un groupe multi-ethnique d'acteurs (principalement bamilékés²⁰) qui réalise ensemble plusieurs films, sous la direction d'un fondateur, appelé « responsable », « président », « boss » ou plus simplement « père », qui combine généralement les rôles de scénariste, réalisateur, acteur et caméraman.²¹ Le nombre total de membres est assez variable et, autour d'un noyau central stable dans le temps, évoluent des éléments secondaires qui ne participent que ponctuellement à la vie du groupe. Les relations sont imprégnées d'un certain paternalisme, le fondateur recouvrant le rôle du père qui s'occupe (ou réprimande) ses « fils-acteurs », selon un modèle d'autorité efficace dans les contextes multi-ethniques, puisque universellement reconnu au Cameroun (Warnier 1993).

Malgré le fait que – comme nous le verrons – cela soit souvent source de tensions, l'organisation en troupes présente certains avantages importants, dont, avant tout, la construction de relations de confiance, ayant pour but de minimiser les risques d'escroquerie, fréquents dans le milieu artistique (comme dans la société toute entière [cf. Hibou 1999 ; Malaquais 2001a, 2001b ;

19Les *sauveteurs* sont les vendeurs ambulants des rues de Douala. Le terme, dérivé de l'expression française *vendre à la sauvette*, renvoie à l'action de récupérer et de recycler (Malaquais 2006b : 141).

20En plus d'être numériquement prépondérants à Douala, les Bamilékés sont aussi communément considérés comme le groupe économiquement le plus entreprenant du Cameroun (Dongmo 1981 ; Tabappsi 1999 ; Warnier 1993 ; Warnier et Miaffo 1993).

21Alors que j'ai rencontré des « responsables » qui n'étaient ni réalisateurs ni caméraman ni producteurs des films tournés par leur troupe, ceux-ci étaient toujours les créateurs des histoires. La structure en *troupe* de la production vidéo se retrouve également dans d'autres villes africaines, comme, par exemple, Kinshasa (Pype 2012). Parallèlement, celle-ci reprend l'organisation des compagnies théâtrales informelles nées dans les villes camerounaises suite à l'indépendance (cf. § 2.3).

Ndjio 2001, 2006a, 2008a, 2008b]). Pour citer un exemple : en l'absence de fonds, un réalisateur interrompt temporairement le tournage du film qu'il a écrit, puis découvre que les acteurs ont « vendu » son idée à un collègue. Dans ce contexte, le fait d'assumer une multitude de rôles et de travailler avec des groupes stables dans le temps sont autant de stratagèmes pour réduire les risques d'imprévis.

Pour financer la production, les troupes ont à leur disposition plusieurs stratégies, qu'elles adoptent selon les circonstances en l'absence d'une *one best way* reconnue. Parfois, elles sont soutenues par une chaîne de télévision privée qui leur fournit l'équipement et le personnel (un caméraman-réalisateur et un monteur), en échange des droits exclusifs et illimités de diffusion ; d'autres fois, elles financent leurs œuvres de façon autonome, à travers la méthode de la « collecte », pour laquelle chaque acteur verse une part (préétablie ou selon ses disponibilités). Toutefois, en raison des tensions récurrentes au moment de la distribution, le fondateur de la troupe assume de plus en plus le rôle d'unique producteur qui investit dans le cinéma l'argent provenant d'autres activités ou de ce que l'on appelle les « sponsors », c'est-à-dire de parents riches qui soutiennent les projets des membres de leur famille (il s'agit plus rarement des bénéficiaires des précédents films). Par contre, ce système crée des ambiguïtés sur les droits et la propriété du film, ce qui conduit souvent à des discussions entre le producteur et le réalisateur, dans les cas où les deux figures ne coïncident pas.

Seul investisseur, le « boss » vise à minimiser les coûts de production, qui oscillent entre quelques centaines et quelques milliers d'euros.²² Des échanges non monétisés (par exemple, le « boss » prête sa caméra à un collègue qui à son tour l'aide dans le montage du film), des tournages faits au vol (caractérisés par des scènes enregistrées dès la première prise et par l'improvisation) et des *handshake deals* font partie des astuces les plus diffusées pour diminuer les coûts. Plus précisément, les « boss » tendent également à ne pas payer les acteurs pour leur travail et se limitent à leur offrir un remboursement des frais pendant les jours de tournage (le fameux *argent de taxi* – qui ne dépasse pas plus de 2000 F CFA [3 € environ] – et un repas – environ 500 F CFA [0,76 €]), en échange d'une participation aux bénéfices qui se révèle généralement en-dessous de leurs attentes. Une telle situation crée des tensions et une opposition entre le responsable d'un côté, qui se plaint du manque chronique de fonds et de l'indiscipline de la troupe, et les acteurs de l'autre, qui l'accusent d'avarice et d'exploitation. Si le registre paternaliste n'est pas suffisant pour garantir la subordination, certains responsables n'hésitent pas à mobiliser l'imaginaire de la sorcellerie. Afin de limiter les demandes de redistribution, ils font allusion à des « cercles » occultes et, avec un soupçon d'ironie, invitent les acteurs qui demandent de l'argent en faire partie. Il s'agit d'une

²²Il s'agit de chiffres bien plus bas que les productions nigérianes, qui coûtent en moyenne 17 000 € (Colleyn 2011/2012 : 34).

stratégie efficace qui suscite la crainte et fait cesser immédiatement toute requête d'aide économique (cf. Geschiere 1995).

Des rivalités internes, des jalousies et des suspicions réciproques peuvent conduire certains membres non seulement à changer de groupe mais également à en former un nouveau. Un des cas les plus connus est celui de Shagan Shunganya qui a quitté la troupe *Les grands compagnons de Douala* pour fonder *Les Katako Kobiens* afin d'avoir une visibilité majeure. Il a emmené avec certains des acteurs de la troupe et a commencé à produire la série *In down kwata* (2010 ; « Dans le sous-quartier », dans le parlé camerounais), qui, en raison de ses contenus et de son style, rappelle *Balade dans la cité* (2006–, dir. Aimé Wafo Kamga), le téléfilm produit par son ex-troupe. Dans d'autres cas, c'est le « boss » qui décide d'exclure un acteur, parce qu'il n'est pas « fiable » (il ne se présente pas aux tournages, il est la cause de conflits à l'intérieur du groupe, par exemple en demandant de l'argent, etc.). Au cas où cela ait lieu pendant le tournage d'un film, le responsable se charge de modifier le scénario pour éliminer le personnage. C'est probablement cette exigence de flexibilité qui est à l'origine de la popularité du format de la série, dans laquelle – m'explique Ghislain (réalisateur et producteur) – « personne n'est indispensable ». ²³ Dans les cas extrêmes, le responsable peut également décider de renouveler complètement le personnel de la troupe, en embauchant de nouveaux acteurs qui – étant encore débutants – ont des prétentions économiques plus modestes. En découle un panorama mouvant et compétitif, où certaines troupes « naissent », d'autres « meurent », d'autres encore fonctionnent de façon intermittente, alternant des périodes de pause, pendant lesquelles elles recherchent des ressources économiques, à d'autres d'activité intense. Cette situation de concurrence est de nouveau transposée dans le registre de la sorcellerie et les artistes sont parfois accusés d'avoir recours aux pouvoirs occultes par leurs collègues « jaloux » de leur succès.

Bien qu'il y ait une certaine osmose entre les acteurs et les responsables, tout le monde n'a pas les mêmes possibilités de fonder sa propre troupe. Hormis les disponibilités économiques nécessaires, qui, bien que limitées, ne sont pas à la portée de tous, les responsables sont connotés par des ressources de type intellectuel, c'est-à-dire par leur capacité à inventer des histoires, à faire apprendre leurs rôles aux acteurs – souvent peu instruits et sans expérience du cinéma – et à savoir organiser et coordonner toute la production. S'il est vrai que dans l'ensemble le monde des vidéos à Douala est ancré dans la couche urbaine moyenne inférieure, une démarcation sociale tend à exister entre les responsables et les acteurs : les uns appartiennent aux petites professions libérales, enseignants, journalistes, comptables ; les autres sont des commerçants, des chauffeurs de taxi, des artisans, qui se *battent* dans des secteurs caractérisés par des niveaux supérieurs d'informalité.

Les contenus et les esthétiques des vidéos suivent aussi, tout comme l'organisation du

²³Ghislain, communication personnelle, Douala, le 5 août 2013.

travail, des « lois » proches de celles qui régissent les autres secteurs de l'économie populaire. En l'absence de compétences et de moyens financiers pour conduire des études de marché, les videomakers procèdent à la définition de leurs produits « par tentatives et erreurs » (cf. Warnier 1993), donnant ainsi forme à un panorama médiatique caractérisé simultanément par l'expérimentation et l'imitation. Comme le précise Joël (caméraman-acteur) : « Chaque troupe a sa propre identité, parce qu'elle essaye de se différencier, de se distinguer. En même temps, il y a une grande imitation. Si tu as du succès, les autres commencent à te copier ». ²⁴ Par ailleurs, la proximité physique, sociale et culturelle entre les producteurs et les consommateurs supplée partiellement à la carence d'informations, du moment que les artistes sont sans cesse exposés aux commentaires et aux critiques du public. Les tournages dans les rues de la ville sont d'ailleurs suivis avec curiosité et intérêt par les foules de passants, de vendeurs ambulants et les *bendskineurs* (moto-taxi) qui n'hésitent pas à donner leur opinion sur les scènes tournées.

3.2 Stratégies de distribution

La forte vocation commerciale de la production vidéo de Douala est minée par l'absence d'un réseau de distribution formel et efficace. En raison de la crise économique qui a frappé le pays à la fin des années quatre-vingt et de la diffusion de la télévision câblée, les salles de cinéma ont progressivement fermé, tandis que l'absence de lutte contre le piratage de la part des autorités publiques a empêché le développement de magasins de films camerounais originaux. Enfin, la qualité technique insuffisante ne permet pas aux vidéos d'accéder aux systèmes de distribution internationaux plus importants. ²⁵

Pour comprendre la problématique de ce contexte de distribution, il peut être utile de décrire l'« infrastructure du piratage » (Larkin 2004a), qui fait circuler les films de façon capillaire, au niveau local comme au niveau transnational, à travers des réseaux illégaux très structurés, complètement hors du contrôle des videomakers. ²⁶ Toute une partie du grand marché Ancien troisième, dans le quartier commercial d'Akwa, est consacrée à la duplication et à la vente de films piratés camerounais (mais aussi américains, asiatiques, nigériens et ivoiriens), au format appelé *combo* ²⁷, contenant jusqu'à dix longs-métrages, au prix imbattables de 300/500 F CFA [0,46/0,76 €]. Elle constitue comme de gigantesques archives de la production audiovisuelle locale, où l'on peut trouver aussi bien les succès du passé que les nouvelles sorties. C'est là que s'approvisionnent en

24Joël, communication personnelle, Douala, le 16 juillet 2013.

25On notera quelques importantes exceptions, parmi lesquelles le feuilleton *Au-delà de tout soupçon*, produit par *Africaanstone* et vendu à *TV5 Monde*.

26Sur le piratage au Cameroun, cf. en particulier Fominyen 2010 : 79–81 ; Nguéa 2012 : 38–41. Cf. également de nombreux articles de journaux, par exemple Ndongo (2007 : 6) et Tapéo (2012 : 4).

27Le terme *combo* dérive de l'anglais *combination*. Les DVD *combo* apparaissent à l'origine en Asie, puis se diffusent en Afrique, vers la moitié des années 2000 (cf. Jedlowski 2010/2011 : 49–50).

gros les propriétaires de kiosques présents dans la ville et les commerçants ambulants qui parcourent les rues avec des sacs pleins de DVD piratés, pour les proposer aux passants. L'efficacité de ce réseau de distribution informel est telle qu'il s'étend bien au-delà des limites de Douala et du Cameroun, jusqu'aux autres pays africains et au continent européen. Ainsi, on trouve dans les magasins des quartiers de Château-rouge et de Château d'eau à Paris, majoritairement peuplés d'immigrés, les DVD des séries camerounaises les plus populaires en vente à 10 €. ²⁸

Les artistes se plaignent constamment du manque de lutte sérieuse contre le piratage de la part des autorités publiques, responsables – à leurs yeux – de boycotter le développement d'une industrie cinématographique locale, alors que la Société Civile Arts Audiovisuel Photographie (SCAAP), chargée de la défense des droits d'auteur, réclame des frais d'inscription élevés (50000 F CFA [76 €], pour les producteurs), bien qu'elle ne soit pas en mesure de faire poursuivre ceux qui dupliquent et vendent illégalement les œuvres audiovisuelles. Pour cette raison, plutôt que de recourir aux voies légales, les artistes essaient d'empêcher le piratage en expérimentant une gamme variée de stratégies de distribution : vente au détail de DVD/VCD, diffusion télévisée, et – parfois (et seulement récemment) – des projections collectives payantes et le streaming en ligne. L'exploitation contemporaine de plusieurs plateformes médiatiques n'est pas une spécificité camerounaise, elle reproduit la tendance plus générale du cinéma global qui abandonne la hiérarchie de distribution typique de l'« ère des studios » (dans l'ordre, diffusion dans les salles de cinéma des grandes villes, puis dans les cinémas de province, passage à la télévision câblée, commercialisation au format DVD et enfin retransmission à la télévision – cf. Lobato 2012).

Le système le plus pratiqué est la vente au détail des films au format VCD/DVD, ce qui revient à affronter les *pirates* sur leur propre terrain. Il s'agit de la fameuse *straight-to-video distribution* qui – selon de nombreux auteurs (cf. en particulier Adejunmobi 2007 ; Jedlowski 2012 ; Larkin 2004a, Lobato 2012 : 55–69) – est à la base du succès commercial des industries cinématographiques africaines et, en particulier, de Nollywood. Toutefois, à Douala, le système prend une forme singulière et les artistes eux-mêmes vendent les vidéos en ville, se transformant en « broker » (Pype 2010, 2013), c'est-à-dire en médiateurs stratégiques de l'insertion de leurs œuvres dans la société capables de guider les processus d'attribution de valeur et de sens. ²⁹ Les acteurs, qui – comme nous l'avons vu – reçoivent simplement l'*argent de taxi*, de la part du producteur peuvent acheter à un prix « d'ami » (par exemple, 300 F CFA [0,46 €]) les films dans lesquels ils ont joué, pour les revendre dans les rues, les bureaux, les magasins et leurs villages d'origine, à un prix

28Il existe également un piratage en ligne des films, considéré pour le moment encore peu dangereux, car tourné principalement vers le public de la diaspora (ayant une connexion Internet haut débit), un marché qui est encore hors de la portée des videomakers.

29Certains journalistes ont appelé « distribution de proximité » (cf. Dongmo 2012 : 2) ce système particulier, qui suscite d'intenses débats dans le monde culturel local, en raison du déclassé supposé des artistes, réduits au statut de *sauveteur*.

variable, selon le statut socio-économique des acheteurs. Certains distribuent également les œuvres réalisées par d'autres troupes, en les achetant directement aux producteurs, à un prix convenu.

Mais les vidéos circulent également au moyen des chaînes de télévision privées locales. Celles-ci transmettent les films qu'elles produisent – et dont elles détiennent les droits exclusifs de diffusion³⁰ – et les films réalisés par des réalisateurs de vidéos indépendants, avec lesquels elles passent de nombreux accords, s'assurant généralement la possibilité de les transmettre gratuitement. En ce sens, elles jouent un rôle fondamental mais ambigu : d'un côté, elles mettent à disposition équipement et personnel, permettant à des comiques et à des personnes communes de monter sur scène et de mettre en place un programme « proche » de la population et de ses intérêts ; d'autre part, elles tendent à « exploiter » les artistes, les laissant sans les ressources nécessaires pour élaborer une production de type industriel.

Récemment, de nouveaux canaux de distribution se sont constitués, comme le *streaming* en ligne (par exemple, sur la chaîne de Youtube *africafilms.tv*) et notamment les projections collectives payantes. Il s'agit d'une tendance qui caractérise plus généralement la récente industrie vidéo africaine, où les cinéastes tentent de réduire le piratage typique du système *straight-to-video*, en faisant la promotion de moyens de distribution plus formels.³¹ Quand ils en ont les moyens, les producteurs louent de grandes salles de conférence dotées de projecteur (en particulier, le Douala Bercy) et les transforment en salles de cinéma pour un soir ; en alternative, ils peuvent redonner vie à de petits cinémas de quartier, semblables à ceux qui ont été fermés à cause de la crise économique. Certains propriétaires de vidéo-clubs, qui ont modernisé leur local – en repeignant les murs et les bancs et en achetant un projecteur et un climatiseur –, essaient de louer leur salle à prix modique pour les premières.

En conclusion, les artistes exploitent plusieurs canaux de distribution afin de toucher un public ample et différencié, auquel ils offrent des expériences de consommation différentes, segmentées par des clivages socio-économiques. Toutefois, ces stratégies ne semblent pas garantir de marges de gain importantes. Tout comme la pénurie de registres montre qu'il est difficile de connaître les recettes totales des films (souvent ignorées des producteurs eux-mêmes), le manque de videomakers « professionnels » suggère qu'à Douala, à la différence de Lagos, « on ne vit pas du cinéma ». En ce sens, le cas camerounais freine l'optimisme des auteurs (cf. en particulier Adejunmobi 2007 ; Lobato 2012) qui voient dans la *straight-to-video distribution* la clé du succès des videomakers africains, capables de vendre leurs œuvres même en l'absence d'infrastructures efficaces. Parallèlement, il dément la conviction que les réseaux informels et l'absence de grands

³⁰En réalité, les films produits par les chaînes de télévision circulent également de façon illégale au format DVD, car les monteurs vendent *sous la table* des copies des films aux acteurs qui les revendent dans la rue.

³¹Pour une analyse approfondie des récentes transformations du système de distribution de Nollywood, cf. en particulier Adejunmobi 2014, Ekwuazi 2014, Jedlowski 2013a, Haynes 2014, Tomaselli 2014.

distributeurs garantissent une ample liberté d'expression, sans contrôle par le haut. Les faibles bénéfices de la vente au détail induisent les videomakers à se replier sur les chaînes de télévision privées qui – comme nous l'avons vu (cf. §2.2) – opèrent dans une situation de « liberté surveillée », tandis que la pénurie de ressources les empêche de réaliser « le film qu'ils voudraient », étant sans cesse obligés de *plier* leur créativité aux conditions matérielles de production.

3.3 Troupes et nouveaux réseaux de relations

Les limites de la plateforme de distribution locale sont en partie « compensées » par les réseaux de relations construits autour de l'activité cinématographique car ils ouvrent les portes à des ressources et des services. Au Cameroun, comme ailleurs en Afrique, les systèmes clientélistes traditionnels – dans lesquels les liens familiaux et communautaires véhiculent l'accès aux biens et à l'assistance – sont au cœur de la formation de l'État postcolonial, qui continue à redistribuer les ressources en suivant les clivages ethniques et parentaux (cf. Bayart 2009). A partir de la crise économique des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, les réseaux sociaux acquièrent une importance croissante dans la vie quotidienne des personnes, car celles-ci sont contraintes d'avoir recours à l'aide de leurs parents, amis et connaissances pour trouver un travail, une maison, des places à l'hôpital et à l'école, dans un contexte caractérisé par la carence d'infrastructures et une vaste économie informelle (Courade 2000a : 25; Trani 2000 : 164). Cette situation encourage la diffusion d'associations qui combinent les fonctions sociales et économiques, comme le démontrent Henry, Tchente et Guillaume (1991 : 9) à propos des tontines, considérées comme un instrument pour « économiser de l'argent » et, en même temps, « capitaliser des amis », amplement utilisées par les habitants de Douala (cf. également Foko 2000 ; Séraphin 2000b).

Les troupes cinématographiques se situent dans ce contexte associatif offrant un support matériel, une sécurité sociale, la détente et le réconfort psychologique aux artistes. Les acteurs, qui travaillent « gratuitement », s'adressent aux responsables pour recevoir une aide économique quand ils doivent affronter des dépenses imprévues. Citons Aimé – le fondateur du groupe *Les grands compagnons de Douala* – qui a payé une partie des frais médicaux de son actrice Dorcas, hospitalisée d'urgence. Ghislain – le président du groupe *Africanstone* – a agi de la même façon avec Damaris. D'autre part, les tournages, les répétitions hebdomadaires et les tâches partagées permettent de cultiver des relations durables, transformant les groupes de cinéma en lieux d'intégration sociale où la confiance se construit. Robert, par exemple, raconte « le plaisir et le divertissement » qu'il éprouve en compagnie du groupe *Ridendo mores*, qui l'a aidé à affronter le difficile moment de son divorce³², et Aimé offre conseils et soutien moral aux membres du groupe

³²Robert, communication personnelle, Douala 1^{er} décembre 2012.

en difficulté. C'est aussi pour cette raison que les artistes comparent la troupe à une famille ; cette similitude, met en relief non seulement les hiérarchies internes et les tensions au moment de la redistribution des ressources, mais les liens affectifs et le sentiment d'union.

Toutefois, par rapport à d'autres associations volontaires, la troupe semble « ouvrir » un espace social particulier qui garantit également l'accès à des biens et des services précis. Les tontines – les associations les plus fréquentes à Douala – tendent à incarner des mondes partiellement « imperméables », composés de sujets similaires du point de vue socio-économique et culturel. Comme le note Séraphin (2000b : 207), les tontines impliquent principalement des adultes, d'origine sociale moyenne et élevée, et marginalisent les jeunes et les moins aisés (les couches de la population ayant plus besoin de sécurité matérielle et sociale), car ils ne possèdent pas les ressources économiques régulières nécessaires au paiement des frais d'inscription et à leur part de la « collecte ». Henry, Tchente et Guillerme (1991 : 36) soulignent que la circulation d'argent sur une base de confiance favorise la formation de tontines homogènes ethniquement : la nécessité d'impliquer des personnes « sûres », dont la moralité est prouvée, conduit à se retrouver entre vieilles connaissances, amis d'enfance et ex-camarades d'école, dont l'histoire personnelle et familiale est connue et qui sont généralement originaires du même village (ou de la même région).³³ En ce sens, les tontines de Douala reproduisent et creusent les fractures qui traversent la société, contribuant à créer des groupes fermés, culturellement, socialement et économiquement uniformes, et caractérisés par la confiance interne et la méfiance envers l'extérieur (Séraphin 2000b : 211).

En revanche, la structure plus « élastique » de la troupe permet de fusionner plus facilement des milieux hétérogènes, exerçant ainsi une importante fonction d'intégration sociale.³⁴ Le rôle marginal des « collectes » permet également aux jeunes et aux moins aisés, qui ne disposent pas de revenus réguliers, de participer à la vie des groupes de cinéma, de bénéficier de leur assistance sociale et matérielle, qui, bien que moins influente que celle des tontines, atteint des franges plus amples de la population. Pour donner un exemple, Simon (sur scène Papa Moussango), un acteur-tailleur marié et ayant de nombreux enfants à charge, vit dans une condition d'extrême précarité et de vulnérabilité, qui l'a obligé à abandonner la tontine de ses compatriotes tikars à Douala, devenue trop onéreuse pour lui. La perte de l'appui de la tontine (au moment où il a en a le plus besoin) n'est en revanche pas suivie de l'expulsion de la troupe *Les grands compagnons de Douala*, où il continue à bénéficier d'un réseau de soutien, en jouant simplement « à crédit ». Comme Papa Moussango, de nombreux jeunes sous-employés, qui n'ont pas la possibilité d'adhérer aux tontines,

³³Certains auteurs soulignent que les tontines fréquentées par les couches sociales plus aisées, où sont recueillies d'importantes sommes d'argent, sont multi-ethniques (cf. Rowlands 1993 ; Warnier 1993 ; Warnier et Miaffo 1993). Cette exception est toutefois peu pertinente pour ma recherche, car les tontines fréquentées par mes interlocuteurs – qui, comme nous l'avons vu, appartiennent aux couches moyennes-basses urbaines – sont ethniquement homogènes.

³⁴Sur la fonction d'intégration sociale du football, similaire pour certains points, cf. Vidacs 2003 : 173.

participent pourtant aux troupes et jouissent de l'intégration sociale qu'elle garantit.³⁵

D'autre part, la faible circulation d'argent brise également l'homogénéité ethnique des groupes de cinéma, en limitant l'exigence de n'impliquer que des personnes « sûres ». Les responsables peuvent accueillir dans les troupes des inconnus pleins de talent, qui – au cas où ils ne se révéleraient pas dignes de confiance, en étant absents aux tournages ou en n'étudiant pas leurs dialogues, etc. – peuvent être facilement exclus, sans mettre en péril l'existence du groupe. La capacité d'intégration de la structure en troupe transparait avec grande clarté dans les récits des acteurs qui ont commencé à « faire du cinéma », parce qu'ils avaient rencontré par hasard des artistes à la recherche de nouvelles recrues, dans les rues de la ville.³⁶ En dérivent des troupes multiethniques, ouvertes à des personnes ayant des histoires personnelles différentes, qui nouent progressivement des liens de confiance réciproques, à travers une fréquentation sur le long terme et le partage des tâches. La connaissance et l'intimité ouvrent les portes à des collaborations économiques d'autant plus précieuses qu'elles constituent des « ouvertures » sur des opportunités hors de l'enclave ethnique et familiale.

La fonction d'intégration sociale des troupes s'est cristallisée avec l'usage des noms de scène. Les acteurs adoptent des pseudos qui renvoient à des mots dans des langues « ethniques » différentes des leurs ou reprennent des surnoms reçus par leurs pairs (souvent des camarades d'école) pendant l'enfance, éclipsant ainsi les appartenances attributives. Parmi les innombrables exemples possibles, Simon – l'acteur d'origine tika – se fait appeler « Papa Moussango », en langue duala « Papa paix », alors que « Mitoumba », le célèbre surnom de l'acteur bamiléké Ebenezer, est le nom du plat bassa avec lequel on l'appelait pour plaisanter quand il était petit dans son village.

Ainsi, nous pouvons conclure que les troupes de cinéma représentent des espaces de liberté³⁷ et d'opportunité au-delà du groupe ethnique et familial, qui permettent aux sujets de fuir momentanément le stress des réseaux communautaires, souvent traversés par des tensions, et d'accéder à des ressources nouvelles. Toutefois, il est nécessaire d'éviter les représentations excessivement positives, dans un contexte où – comme on l'a déjà observé (cf. §3.2) – les tensions pour la distribution des ressources, les escroqueries et les préjugés ethniques peuvent prendre le dessus, ce qui peut conduire dans certains cas à la scission des groupes. De ce point de vue, il est significatif qu'à l'intérieur de certaines troupes des accusations et des suspicions de sorcellerie explosent, exprimant ainsi l'échec de l'intégration et le retour des préoccupations particularistes.

35Durang (2000 : 146) cite les cas de fonctionnaires qui sont licenciés et parallèlement expulsés par les tontines, condamnés à une progressive « mort sociale ».

36De ce point de vue, les castings lancés à travers les bandes annonces sur les chaînes de télévision locales sont également pertinents, car adressés au public anonyme de Douala.

37Je reprends ici l'expression « espace de liberté » de Pype (2012 : 25).

3.4 Les stars de Douala

« Tu joues dans une série, combien ils te payent ? Ça ne suffit pas pour mener une vie normale. Mais quand la série sort à la télé, tu deviens célèbre et c'est là que tu deviens riche ».³⁸ Ces paroles – prononcées par la star locale Mitoumba (Ebenezer) – mettent en valeur d'autres aspects de la dimension économique de la production vidéo, qui vont au-delà de l'horizon de la troupe et de l'assistance matérielle et sociale qu'elle procure, car elle rend compte de la popularité des artistes. (De ce point de vue, les réalisateurs, figures moins visibles, sont pénalisés. C'est peut-être pour cette raison que la majeure partie d'entre eux joue dans les films qu'ils réalisent).

Afin de comprendre l'importance économique de la célébrité, il peut être utile, avant toute chose, de faire référence au concept de « circulation » de Simone (2005a ; 2005b). Selon lui, pour assurer leur survie quotidienne, les habitants de Douala doivent « circuler », c'est-à-dire étendre leur champ d'action au-delà du quartier et intercepter des espaces, des vies, des sensibilités, des activités qui se trouvent ailleurs, dans la ville entière et hors de ses frontières (Simone 2005a : 519). Les ressources des réseaux à base communautaire sont en effet faibles et leur distribution cause tensions et stress, à tel point que la vie familiale, jalonnée de disputes, de jalousies et d'incidents, ressemble à une crise perpétuelle, à un cycle incessant de souffrances et de compensations en mouvement, mais sans réel développement. Bien que cette vie familiale représente une « bouée de sauvetage », les individus doivent rester suffisamment libres pour pouvoir s'ouvrir à de nouvelles alliances, à de nouvelles sources d'information et à des opportunités à travers des « mouvements latéraux et dispersés » (Simone 2005a : 517) qui permettent de s'insinuer dans différentes trajectoires.

Si – dans la définition de Munn (1986 : 112) – la réputation représente une extension spatio-temporelle du Soi, l'acquisition de popularité peut être interprétée comme une stratégie pour « circuler », vu qu'elle augmente les chances d'entrer en contact avec les personnes hors de son propre milieu, susceptibles d'offrir des faveurs, des informations, des opportunités de travail, inaccessibles autrement. Comme Pype (2012 : 91) le souligne au sujet des artistes des *teledrama* de Kinshasa, il s'agit de relations superficielles et fluides, mais économiquement intéressantes, généralement appelées « réseau », une expression française qui renvoie au caractère moderne de ce mode de vie typique des contextes urbains post-coloniaux. L'objectif final partagé (et rêvé) de tous est de dilater à tel point son propre rayon d'action, au point de sortir des frontières du Cameroun et même de l'Afrique, pour accéder à l'*autre côté*, c'est-à-dire à l'Occident, imaginé comme « un monde d'innombrables possibilités » (Nyamnjoh et Page 2002 : 612), où, grâce à son « identité virtuelle » (Munn 1986 : 117), on interceptera de nouvelles trajectoires – par exemple, celle d'un riche producteur de cinéma américain ou celle d'un(e) riche célibataire européen(ne) à la recherche

³⁸Ebenezer, communication personnelle, Douala 18 juillet 2013.

d'un(e) partenaire. Les paroles de Boris – qui décrivent le métier de l'acteur en termes de « visa » – mettent clairement en exergue la relation entre réputation et « circulation » : « L'acteur est quelqu'un qui a un visa : il passe partout. Le cinéma est notre visa. Moi, tout le monde me reçoit ». ³⁹

C'est justement grâce à la popularité que de nombreux acteurs jouissent de certains avantages dans leur quotidien. La proximité physique (et sociale) avec les fans, leur permet de recevoir une série de faveurs petites mais importantes, comme des trajets gratuits en taxis et des bières offertes. En particulier, puisqu'au Cameroun la confiance se construit à travers les relations personnelles et la connaissance intime (Henry, Tchente, Guillaume 1991 : 35), la notoriété fait des artistes des personnes dignes de confiance, qui peuvent difficilement « disparaître », avec une dette impayée ou un accord non honoré. Ils bénéficient de ce capital de confiance dans la conduction de leurs travaux parallèles au cinéma. Comme l'explique Joseph (sur scène Papa Massayo), un acteur qui vend des tenues de travail :

« Un client m'a vu dans une série et dit, par exemple : [...] "Vous n'êtes pas Papa Massayo ?" Et s'il a une affaire à me proposer, il me la propose. Il ne doit pas essayer de connaître... [...] il sait déjà dans sa tête que : "Non, lui c'est une personne correcte. Je le connais déjà, si je le cherche, je sais où le trouver" ». ⁴⁰

Etre considéré comme une personne « correcte » offre également des avantages hors du milieu professionnel, comme le montre le cas de Dorcas, qui reçoit des soins médicaux à crédit, en vertu de sa notoriété.

Certains acteurs – les plus audacieux, mais aussi ceux qui ont la chance de jouer dans des séries à grand succès – exploitent explicitement la « circulation » permise par le cinéma et frappent à la porte des personnalités politiques et des hommes d'affaires pour demander des faveurs et proposer des collaborations économiques. C'est le cas de Mitoumba qui, une fois qu'il a atteint la popularité, abandonne son poste d'enseignant d'allemand pour se consacrer à temps plein au *business*, réussissant à s'assurer des contrats publics grâce à sa réputation. Généralement, ce sont des acteurs-scénaristes-producteurs qui, en plus de disposer d'un réseau de supporters (les fans), ont acheté les objets emblématiques de la réussite sociale – « villa, voiture, vidéo, virement » (Banégas et Warnier 2001). Ils ont accédé à la réputation de « grands » auprès de la population, c'est-à-dire de personnes qui occupent une position dominante dans la hiérarchie sociale, étant dotée de moyens conséquents et d'une clientèle nombreuse (cf. Séraphin 2000b : 204–205). De façon intéressante, ils

³⁹Boris, observation participante, Douala 2 août 2013.

⁴⁰Joseph, communication personnelle, Douala 17 août 2013.

se construisent visuellement comme des *big men*, à travers les choix esthétiques dans leurs films. Dans *Un père de trop* (2012, dir. Jean de Dieu Tchegnebe et Alphonse Ongolo), Jean de Dieu (sur scène Man no lap) n'incarne pas seulement le personnage le plus riche (la caméra s'attardant sur son 4 x 4 et l'élégance de ses vêtements, tandis que ses regards à la caméra interrompent pour un instant la fiction filmique), mais il est aussi cadré en contre-plongée, donnant ainsi au public la sensation de se trouver « en-dessous », c'est-à-dire soumis. Il semble par ailleurs qu'en tant que réalisateur il ait intégré certaines scènes sans relation avec la narration, dans le seul but de montrer la modernité de son équipement.

Des personnages comme Man no lap et Mitoumba révèlent que les stars du cinéma sont entrées dans le panorama des nouveaux héros sociaux (*feymen*, chanteurs, athlètes, chefs religieux), remplaçant l'*évolué-fonctionnaire* de la période coloniale et post-indépendance (Banégas et Warnier 2001), du moment qu'ils tracent des trajectoires d'accumulation alternative à celles promues par l'Etat (bien que – comme nous l'avons vu dans le cas de Mitoumba – elles ne soient pas totalement indépendantes). Comme les autres figures de succès camerounaises (les « modernes » *feymen* mais également les notables « traditionnels »), ils occupent un espace moral ambigu, à la fois admirés et – parfois – craints par la population, qui enquête sur les origines de leur célébrité, et va jusqu'à imaginer qu'elle dérive de pactes avec les forces occultes, dans la logique de la sorcellerie du « rien pour rien » (cf. en particulier Rowlands 1994).

Comme nous l'avons vu, bien que seul un nombre restreint d'acteurs ait accédé au statut de *star*, tous désirent optimiser leur popularité, pour pouvoir exploiter au mieux les avantages qu'elle offre dans les différents milieux de la vie au-delà du cinéma. A la recherche de visibilité, ceux-ci acceptent de jouer sans salaire, cèdent gratuitement leurs œuvres aux chaînes de télévision, postent des « extraits » de leurs films sur Facebook (où le nombre de « J'aime » représente une sorte de quantification de leur réseau) et, dans certains cas, en arrivent à apprécier l'action du piratage qui touche des publics inaccessibles autrement. En dérive une conception extrêmement individualiste de la pratique vidéo – conçue comme une « vitrine » pour la valorisation du Soi – qu'une actrice synthétise avec clairvoyance : « Les acteurs peuvent également avoir des projets personnels, que le réalisateur ne doit pas nécessairement connaître ».⁴¹ Cette attitude émerge avec une intensité particulière quand les acteurs jouent de façon très personnelle et utilisent leur nom d'artiste (ou réel) pour tous les personnages qu'ils incarnent, au-delà des intentions des réalisateurs et des scénaristes. Ces pratiques rappellent le *name dropping* de la culture populaire de Kinshasa : un peu comme les *big men kinois* – qui paient les artistes pour être cités dans des chansons et des films, afin d'augmenter leur visibilité personnelle (cf. Pype 2012 : 92–93 ; White 1999) –, les acteurs camerounais s'« auto-citent » pour accroître leur réputation dans la vie en-dehors des tournages.

41Dorcas, observation participante, 16 août 2013.

Avant de conclure, il devient opportun de souligner brièvement que la popularité et les vastes réseaux de relations peuvent également entraîner de dangereuses conséquences économiques. En effet, amis et parents tendent à multiplier les demandes d'aide et de soutien, convaincus (sincèrement ou non) qu'au Cameroun, comme en Amérique, le cinéma permet de s'enrichir. Comme les acteurs sont difficilement en mesure de satisfaire les attentes de leur entourage (car ils vivent généralement dans des conditions d'extrême précarité économique), des tensions se créent, provoquant des ruptures. Pour fuir la honte d'être considéré comme une *star au quartier*, qui passe à la télévision mais vit pauvrement comme tous les anonymes, certains préfèrent abandonner le cinéma.

3.5 Conclusion

En guise de conclusion, quelques brèves considérations d'ordre plus général. Les artistes qui fondent des troupes, rêvent de notoriété et convertissent leurs nouvelles relations en avantages économiques, insèrent la pratique vidéo dans des parcours anthropologiques locaux, dans lesquels les êtres humains se réalisent en accumulant de la richesse matérielle, de l'influence et des « followers ». Comme le note Argenti (2007 : 7), la *seniority* ne dépend pas simplement de l'âge, mais de considérations complexes sur le pouvoir économique, les relations sociales, les liens de parenté, le sexe, les connaissances ésotériques et l'appartenance à des sociétés secrètes, à tel point qu'une personne biologiquement âgée peut encore être considérée un « enfant ». En particulier, les hommes atteignent le statut d'adulte quand ils se marient, quand ils entretiennent économiquement leur famille élargie et se positionnent au centre de réseaux de relations amples (éventuellement également occultes). Parallèlement, les femmes – exclues de la pleine maturité, car éternelles « petites » de leur mari – se réalisent en devenant épouses et mères d'une nombreuse descendance. Dans les deux cas, la pratique vidéo semble faciliter les parcours de réalisation des artistes, car fonder une troupe offre aux jeunes la possibilité d'agrandir leurs propres réseaux et leur responsabilité, en devenant des « pères » de groupes d'acteurs. Pour les jeunes filles, en revanche, le métier d'actrice augmente les chances d'entrer en contact avec des personnages riches avec lesquels elles pourront éventuellement se fiancer ou se marier. Plus que tout, la visibilité donnée par la réputation offre autant aux hommes qu'aux femmes des couches intermédiaires urbaines la possibilité de « briller », possibilité un temps réservée aux *big men*, qui capturent le regard de la société grâce à leurs vêtements élégants, leurs corpulences imposantes, leurs voix graves et leurs gestes de générosité ostentatoire. Cela apparaît de façon particulièrement significative dans la ville de Douala, où – comme Séraphin le remarque (2000a) – exister socialement signifie avoir les yeux des autres posés sur soi.

Chapitre 4 – Video-making Douala : « histoires de la société » et vie urbaine

Le quatrième chapitre examine les vidéos appelées localement « histoires de la société » ou « histoires du quotidien », typiques des années deux mille, afin de tracer les contours de la production numérique dans les premières années post-libéralisation du secteur audiovisuel et, simultanément, d'analyser la relation entre vidéo et vie urbaine au-delà des aspects purement économiques du phénomène.

Historiquement, Douala est traversée par des failles déterminées par les ethnies, l'âge, le sexe, les religions, les classes et l'affiliation politique, comme si elle rappelait un « patchwork d'implantations » (Simone 2005a : 522), ayant une faible intégration sociale et culturelle. Puisque les ressources en circulation sont peu nombreuses, les individus sont poussés à outrepasser les barrières qui fragmentent la ville, pour former de nouvelles alliances, dont les bases ne sont toutefois pas évidentes et doivent être à chaque fois renégociées. En dérive une circulation de sens, de styles, de points de vue et d'expériences qui permet aux habitants de se prendre en considération réciproquement, en visualisant partiellement un futur commun, dans un milieu dont les formes d'autorité habituelles sont de plus en plus incapables de donner un sens à la vie quotidienne. Dans un contexte où ni ceux qui ont le droit et la capacité de faire quelque chose, ni ceux qui peuvent travailler, vivre et parler ensemble ne sont définis, Simone souligne le rôle de la culture populaire, comprise comme « mirroring process », c'est-à-dire comme un ensemble de pratiques et de discours – sans cesse remis en cause et revus – à travers lequel les habitants de Douala essaient de comprendre leur existence collective et d'ouvrir de nouveaux espaces de collaboration sociale (Simone 2008a). La pratique filmique s'insère dans ce cadre, en prenant part à ces processus continus d'« assemblage » et de « démantèlement » de la vie urbaine qui font émerger certaines possibilités et en dissimulent d'autres.

En suivant cette interprétation, ce chapitre examine les vidéos et leur production comme de « petites éruptions dans la fabrique sociale qui offrent une nouvelle trame, de petites mais importantes plateformes à partir desquelles on accèdera à de nouveaux points de vue » (Simone 2002 : 32), car les artistes attribuent un sens au milieu urbain et à leur expérience en son sein, à travers la narration du « quotidien ». Comme nous le verrons, il s'agit d'actes de signification précaires, immédiatement remis en cause et atténués par la réalisation permanente de nouvelles histoires. Après avoir montré que les artistes, comme d'habiles bricoleurs, exploitent les ressources offertes par la ville pour composer leurs histoires, je soutiens que ceux-ci conquièrent une audience hétérogène comme celle de Douala à travers des trames centrées sur la lutte pour l'ascension sociale, lutte qui caractérise la population de façon transversale, au-delà des différences d'ethnie, de sexe et de classe. Dans la section centrale, j'explore la façon dont ces vidéos constituent des

« miroirs » déformants de la réalité qui transmettent avec humour des « leçons » éducatives au public, afin de réformer les comportements et, ainsi la société entière. Enfin, dans la partie finale, je m'intéresse à ce que les histoires ne disent pas – ce que Barber (1987 : 8 ; 1997c) appelle les « silences » – pour réfléchir sur les hésitations des artistes dans la définition de « la bonne voie », m'intéressant à l'immobilisme et à l'impuissance qui caractérisent les histoires. Ce faisant, s'estompe l'ambition optimiste, sous-entendue par la vocation didactique des films, de changer l'état des choses.

4.1 Le sac de Douala

Pour produire les « histoires de la société », les artistes *exploitent* la ville de Douala. Ils y cherchent des idées pour les intrigues, les décors des scènes, les personnages et les solutions aux imprévus sur le lieu de tournage. Pour imaginer l'histoire, certains s'inspirent d'articles de journaux, de reportages télévisés et d'émissions de radio qui traitent les faits divers, c'est-à-dire les événements et les rumeurs qui circulent dans la population.⁴² Julie, par exemple, utilise les histoires que lui racontent les clientes de son salon de coiffure pour imaginer les synopsis des films qu'elle suggère aux responsables des troupes dans lesquelles elle joue. C'est ainsi qu'est née la trame de *Les noctambules* (2008, dir. Raphael Moatouke et Martial Choukoileu Tchouassi), l'histoire d'une jeune fille sans famille contrainte de se prostituer dans les dangereuses nuits de Douala. D'autres artistes s'inspirent de leur vécu personnel et familial, comme le célèbre Man no lap (Jean de Dieu Tchegnebe), dans la série intitulée (de façon significative) *Mon histoire* (2008, dir. Emmanuel Kuate et Jean de Dieu Tchegnebe).

La vie à Douala conditionne aussi fortement l'esthétique des « histoires de la société ». Tout d'abord, les acteurs réussissent difficilement à donner vie à des personnages trop éloignés de leur propre expérience, car ils n'ont pas suivi d'écoles de comédien, ni n'effectuent de répétitions ou de préparation préliminaire. Pour interpréter les rôles et improviser les dialogues, ils s'appuient sur les compétences sociales qu'ils ont acquises dans d'autres milieux, tendant ainsi à se mettre en scène eux-mêmes. Se déclenche alors un processus circulaire dans lequel les réalisateurs cherchent des acteurs qui ont dans leur vie des rôles cohérents avec l'histoire qui a été ébauchée, mais parallèlement la disponibilité d'acteurs ayant certaines caractéristiques modifie petit à petit les trames. Ainsi, pour dramatiser une agression dans *Cercles vicieux* (2010), le réalisateur Marcel Momo demande à des délinquants de son quartier de jouer « parce qu'ils savaient faire les gestes et les tons de voix qu'il fallait ».⁴³

Ces dynamiques émergent clairement durant les castings des films où les examinateurs

42Cf. la notion de « radio-trottoir », in Ellis (1989).

43Marcel, communication personnelle, Douala 16 octobre 2012.

s'intéressent moins à l'habilité de jouer qu'au *profil* des candidats, c'est-à-dire à leurs caractéristiques sociales et psychologiques.⁴⁴ Dans le cas du casting d'un film, ils recherchent des personnes qui, dans leur vie quotidienne, correspondent le plus possible aux personnages qu'ils veulent mettre en scène. Pour la formation d'une troupe, ils visent à sélectionner des membres socialement hétérogènes, qui offrent un répertoire riche d'expériences sur la base desquelles ils formeront les futurs personnages. Comme le précise Julie (actrice), à propos d'un rôle de bandit : « Si tu n'as aucun acteur professionnel, pour ne pas tromper les gens, tu peux prendre un vrai bandit, comme ça il a l'air qu'il faut, il sait comment il faut se comporter et comment parler ».⁴⁵

Parallèlement, les artistes *exploitent* la ville et ses milieux pour donner vie aux scènes. A leurs yeux, Douala apparaît comme un énorme lieu de tournage potentiel, où les magasins, les restaurants, les carrefours et les maisons privées sont les plateaux, les commerçants ambulants, les *bendskinieurs* et les simples passants représentent les figurants, les marchandises dans les rues et tous les autres objets à portée de main constituent les décors. Les quelques exemples suivants éclaireront ce point. Tôt le matin, la troupe *Les grands compagnons de Douala* se rend sur un lieu de tournage (le quartier de Bessengue), sans avoir préalablement effectué de repérage précis. Le responsable, les acteurs et le caméraman se promènent dans les rues à la recherche du « plateau » le plus approprié et des décors nécessaires. Quand ils trouvent une maison qui leur semblent adaptée, ils demandent la permission d'effectuer le tournage aux habitants, en leur demandant de ne pas ranger la vaisselle et les ustensiles afin qu'ils puissent s'en servir comme objets de scène. En même temps, ils trouvent un vendeur ambulant disposé à prêter son plateau de fruits à l'actrice Majolie, qui joue le rôle d'enfant *sauveteur*, et après une longue négociation, convainquent un commerçant à concéder sa boutique, en lui offrant en échange un petit rôle.⁴⁶

Les artistes appellent *bricolage* ces pratiques parasitaires. Pendant ma recherche sur le terrain, j'ai souvent entendu répéter des phrases telles que « Vois ça, on est obligé de faire du bricolage ! » et « On est des bricoleurs ! », qui mettent en valeur l'ultime dimension de la relation symbiotique entre production vidéo et vie urbaine. Cette expression révèle que, pour la production de leurs œuvres, les artistes exploitent une certaine attitude à la débrouillardise et à l'auto-entreprise typique des métropoles commerciales comme Douala, résumée efficacement par le comédien Jean Miché Kankan, dans *La carte d'identité* (1993) : « Ce que je vois, je le fais, ce que je ne vois pas, je ne le fais pas » (cit. in Durang 2000 : 135). Douala est en effet une ville fortement concurrentielle, où les individus doivent compter sur leurs compétences personnelles pour se créer un petit secteur

44Cf. le concept de « typecasting », in Pitassio (2003 : 52).

45Julie, communication personnelle, Douala 10 septembre 2013.

46Entre parenthèses, je remarque ici que les tournages en plein air permettent une structuration de l'espace et une relation acteurs-public qui rappelle le théâtre populaire, dans lequel les curieux se rassemblent pour observer les tournages et, donnant vie à un espace scénique mouvant et poreux, peuvent à leur tour se transformer en figurants et entrer « en scène » (cf. § 2.4).

d'activité, en cherchant en permanence d'adapter leurs projets personnels aux opportunités que le milieu offre chaque jour (Simone 2007 ; cf. également chap. 3).

Dans l'ensemble, nous pouvons interpréter les caractéristiques définies plus haut à la lumière de la notion de « réalisme contingent », proposée par Jedlowski pour Nollywood.⁴⁷ Selon lui, « le fait que la réalité derrière la caméra continue à émerger et interfère avec ce qui est filmé, donne aux vidéos une nuance réaliste, contingente, mais significativement efficace » (Jedlowski 2010/2011 : 162–163). Toutefois, il convient d'éviter une vision excessivement déterministe. Les réalisateurs semblent rechercher activement un style qu'ils définissent « collé à la réalité » ou « miroir de la société », en faisant un trait distinctif de leur langage cinématographique. Dans un panorama médiatique varié et compétitif, les trames tournées sur place, le parlé camerounais et les milieux naturels constituent d'autres caractéristiques librement choisies dans le but de gagner les faveurs du public local à travers des histoires qui appellent (et présument) une connaissance approfondie de la ville.

4.2 « Ça marche comme ça : si tu vois quelque chose qui ne te plaît pas, tu la fais d'abord voir dans un film »

Les artistes qui utilisent le cinéma pour « arrondir les fins de mois » (chap. 3), loin de confiner cette activité à un simple but lucratif, attribuent à la production vidéo un rôle social important. Ils se définissent comme des « guides », des « enseignants » et des « critiques » de la société et considèrent les séries télévisées et les films comme des instruments pour intervenir dans la réalité, dénoncer les « problèmes » et proposer des remèdes. Comme l'explique un acteur : « Ça marche comme ça : si tu vois quelque chose qui ne te plaît pas, tu la fais d'abord voir dans un film ».⁴⁸ Une telle conception « engagée » de la pratique vidéo se retrouve un peu sur tout le continent et renvoie au plus ample panorama de l'art populaire africain, qui – comme l'écrit Barber (1997b : 2) – malgré sa forte vocation commerciale, tend à « parler de problèmes réels et offrir des solutions sérieuses ». En ce sens, la production vidéo de Douala rappelle Nollywood, qualifiée de « journal social » (Okome 2003 : 10), de « journalisme de guérilla » (Ofeimun 2005 : 53) et de « commentaire moral sur la société » (Larkin 2008a : 186), justement en vertu de sa connexion avec l'actualité. Robert (sur scène Bob le Gabonais), un acteur-comptable camerounais, qualifie les comédiens de « concurrents des journalistes », afin de souligner leur relation avec les questions courantes.⁴⁹

Toutefois, alors que Nollywood démasque la corruption morale de l'élite – à travers des

⁴⁷Sur ce point, cf. également la notion de « low-budget realism » de Haynes (2007b : 138).

⁴⁸Juruse, communication personnelle, Douala 20 août 2012.

⁴⁹Robert, observation participante, Douala 1^{er} novembre 2012. Sur la conception « utilitariste » de l'art en Afrique, où un objet est beau également car il est « utile », cf. par exemple Leiris 1996.

histoires qui montrent la violence et les scandales éclatant derrière les portes des grandes villas – les histoires de la société camerounaises tendent à rentrer dans les quartiers populaires de Douala pour montrer la dureté de la vie quotidienne de leurs habitants. Beaucoup d’histoires ont lieu dans les rues en terre et dans les maisons aux toits de fer-blanc de Deido, Village et Bonaberi, tournant autour de la rudesse des relations familiales et personnelles, des escroqueries et des agressions, du chômage et du manque d’argent, et montrant la faillite des projets de développement et de modernisation mis en œuvre par l’Etat post-colonial. Le lien étroit entre ces histoires et la vie de la ville et de ses habitants est évident jusqu’aux noms que les troupes se donnent : « Les grands compagnons de Douala », « Quartier sept », « Quartier chaud », « Les citoyens », « Village uni ».

Pour attirer l’attention du public populaire, caractérisé par son hétérogénéité, les artistes représentent des problèmes dans lesquels « tout le monde peut se reconnaître », en se concentrant sur les traits qui caractérisent la ville de façon transversale, au-delà des différences d’ethnie, de l’âge et du sexe des habitants. En ce sens, ils observent attentivement le monde qui les entoure et imaginent des points d’intersection entre des vies divergentes, auxquels ils donnent une forme et une consistance en les visualisant dans leurs œuvres. En dérivent des histoires aux nuances multiculturelles, dans lesquelles cohabitent des langues, des habitudes culinaires, des formes de famille, des religions et des traditions différentes, sans que la différence ethnique des personnages soit la cause des conflits, qui sont plutôt liés à des intérêts socio-économiques opposés.⁵⁰ Au centre de cette *koinè*, se trouve en effet la lutte pour la « conquête statutaire » (« avancer », dans l’expression utilisée localement), qui – comme le démontre Séraphin (2000a : 117) – caractérise globalement les trajectoires de vie des Doualais, en perpétuelle recherche de ressources pour se transformer en responsables ou, mieux encore, en « grands » qui entretiennent de vastes réseaux de relations clientélistes, grâce à des dons et des consommations ostentatoires. Dans les premières décennies qui suivirent l’indépendance, cette ascension socio-économique était garantie par l’Etat qui embauchait les jeunes diplômés dans la fonction publique (cf. Bayart 1979 : 223–224 ; Jua 2003 ; Konings 2002 ; Mbembe 1986 ; Ndjio 2008a : 207–208). La crise des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix a désagrégé la linéarité de ce parcours, en raison des coupes budgétaires qui ont causé le gel des embauches, des retards dans le paiement des salaires, des licenciements et des départs en pré-retraite massifs (Durang 2000). Les jeunes ont vu leurs opportunités professionnelles

⁵⁰Comme Nollywood (cf. Okome 2000), les vidéos camerounaises mettent en scène des personnages à l’identité « urbaine », plus que des membres d’un groupe ethnique. Bien que peu pertinente pour le déroulement de l’histoire, la possibilité d’identifier l’origine ethnique peut s’expliquer par l’influence de la tradition humoristico-théâtrale populaire, dont le comique est basé sur l’exaspération des traits ethniques des personnages (le cas le plus célèbre est le bamiléké Jean Miché Kankan). La dilution de l’imaginaire ethnique apparaît particulièrement significative au Cameroun, où le pouvoir du Président Biya se fonde sur la logique « diviser pour mieux régner », accentuant la diversité culturelle et le sentiment ethnique. Le tournant démocratique des années quatre-vingt-dix ne semble pas avoir modifié cette situation, les hommes politiques cultivant leurs réseaux clientélistes à base locale comme des bassins électoraux, suivant une politique de l’appartenance (« politics of belonging ») (cf. Bayart 2009 ; Geschiere et Nyamnjoh 2000 ; Ndjio 2006b : 77–78).

s'évanouir et, étant marginaux économiquement et socialement, ils peinent aujourd'hui à trouver les ressources nécessaires pour se marier, fonder une famille et accéder ainsi à l'âge adulte (Jua 2003).⁵¹ La nécessité d'expérimenter des projets de succès individuels s'est traduite par un fort « ethos de l'argent » (Jua 2003 : 21), où chacun, individuellement, se *bat* pour la conquête statutaire, dans un milieu environnant perçu comme hostile (cf. également Geschiere et Fisiy 2006; Nyamnjoh 2006).⁵²

De façon comparable, les personnages des films sont également engagés dans la recherche de statut et expérimentent différentes stratégies – qui comportent généralement de la violence et des escroqueries –, illustrant l'état d'anomie (cf. Merton 1970) de la société camerounaise, où les objectifs reconnus socialement ne peuvent plus être atteints à travers des moyens (moralement et juridiquement) acceptables.⁵³ *Big Mop* a de ce point de vue un parcours exemplaire : dans les premiers épisodes de la série télévisée *Foyer polygamique* (2006 – 2009, dir. Ghislain Fotso/ Edmond Fossito/ Ebenezer Kepombia), il est un jeune sans emploi qui passe ses journées à la maison, dans un quartier populaire et insalubre de Douala. Dans la première saison, grâce à une savante manipulation de ses relations, il se dégage de ses obligations (économiques) de père, pour fonder une nouvelle famille avec la riche Clarisse, qui lui permettra d'étendre son activité commerciale et d'emménager dans un quartier résidentiel. Quand un de ses amis le félicite pour ses récents succès, il s'exclame « La vie est un calcul ! », exprimant ainsi la sensation des jeunes de Douala que la réalisation individuelle dépend plus des habilités personnelles que des caractéristiques attributives.

Espaces de réflexions sur la conquête statutaire, les vidéos rappellent la vaste tradition artistique à travers laquelle, au Cameroun (comme ailleurs en Afrique), les cadets sociaux – c'est-à-dire ceux qui se trouvent dans une condition de jeunesse perpétuelle, privés du pouvoir et de la richesse nécessaires pour accéder pleinement au statut d'adulte (cf. Bayart 1979) – donnent voix à leur frustration en tentant de renégocier les rapports de domination. Argenti (2007) montre que les mascarades et les danses « traditionnelles » des Grassfields mettent en scène les relations de violence structurelle qui, aujourd'hui comme hier, divisent la communauté en fonction de l'âge, en opposant les enfants à l'élite des anciens.⁵⁴ Parallèlement, Bjornson (2002) montre que le roman et le théâtre populaire qui se sont développés à partir de la moitié des années soixante-dix évoquent les

51Alors qu'il n'était pas garanti à la totalité de la population dans les contextes ruraux, dans le milieu urbain le passage à l'âge adulte était majoritairement considéré comme acquis (cf. par exemple Argenti 2007 ; Warnier 1993).

52Séraphin (2000a) souligne que l'argent est devenu une arme fondamentale dans la recherche statutaire, charnière de la reconnaissance sociale dans un contexte urbain.

53Pour l'application du concept d'« anomie » de Merton dans le milieu de la production vidéo africaine, cf. Ekwuazi 2000 : 137.

54Normalement considérés comme une forme de production culturelle purement urbaine (Haynes et Okome 1997 ; Okome 2003), les vidéos s'insèrent en réalité dans des traditions artistiques plus amples et de longue date, qui incluent également des formes de production culturelle « rurales », comme les mascarades des Grassfields.

problèmes sociaux, représentant la souffrance de la population et le matérialisme effréné de l'élite. Avec la diffusion des nouveaux médias électroniques et, en particulier, de la technologie numérique *low-cost* et facile à l'emploi (cf. Ugor 2009), les potentialités communicatives des cadets sociaux ont augmenté de façon exponentielle, à tel point que – le précisent Newell et Okome (2012 : XII) – « Monsieur-tout-le-monde en Afrique n'est plus "invisible et inaudible" [...]. S'il était vraiment *quelque chose*, nous pourrions dire qu'il fait trop de bruit ». En guise de conclusion, nous citerons donc les paroles de Michel K., un réalisateur de Douala : « [Réaliser une vidéo], c'est comme monter sur un édifice de Douala, faire taire tout le monde et commencer à parler, avec toute la ville qui t'écoute ». ⁵⁵

4.3 « L'artiste doit éduquer » : leçons et messages pour s'orienter à Douala

Les vidéos ne se limitent pas à raconter la lutte quotidienne pour « avancer », en en dénonçant les problèmes et les difficultés, mais visent également à transformer les comportements de la population. Les artistes soutiennent qu'un film bien fait éduque les spectateurs tout autant qu'il les informe, en transmettant ce qu'ils appellent des « messages » et des « leçons ». De façon générale, les histoires tendent à critiquer l'ethos de l'argent qui oriente les trajectoires de vie des personnages (comme des habitants de Douala), en transmettant des « messages » et des « leçons » qui invoquent une « domesticated agency » (Nymanjoh 2002), qu'ils opposent à la recherche égotique de la réalisation individuelle.

Au Cameroun, la réussite personnelle est traditionnellement considérée comme légitime quand elle respecte une harmonie entre le singulier et le groupe, c'est-à-dire quand elle est avantageuse pour la société dans son ensemble. Selon les populations pahouin, les êtres humains contiennent en leur for intérieur un matériel vivant (appelé *evu* chez les Bétis et les Boulus, *hu* chez les Bassas, *evusu* chez les Dualas), qui, s'il est socialisé à travers des rituels (par exemple, les rites d'initiation), permet à l'individu d'atteindre un succès dont toute la communauté peut profiter ; en revanche, si cette substance n'est pas « domptée », elle détermine l'affirmation du soi aux dépens de la collectivité, transformant l'être humain en un sorcier qui accroît son pouvoir grâce à des banquets cannibales dans le règne invisible de la nuit (Rowlands et Warnier 1988). Chez les Bamilékés, l'accumulation personnelle est considérée plus légitime et les obligations de redistribution au groupe sont moins pressantes (Warnier 1993). Cependant, suite à la crise économique des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, le développement personnel prend ici aussi de plus en plus l'apparence de l'exploitation, quand la logique du « chacun pour soi » se traduit par l'utilisation parasitaire des relations plus que par l'individualisme (Courade 2000a : 31). La croyance en de nouvelles formes de sorcellerie « accumulatrice » (communément appelée

⁵⁵Michel K., communication personnelle, Douala 22 août 2013.

« mokoagne moni », « sectes », « cultes », « cercles vicieux »), qui permettent l'enrichissement facile et rapide grâce à des sacrifices humains, souligne la nature asociale des nouvelles voies de la réussite (Ndjio 2006b : 70). Le christianisme, spécialement dans sa version pentecôtiste, a partiellement accepté la représentation traditionnelle de l'accumulation, en conceptualisant la sorcellerie, les esprits malins et les sentiments propres du *sorcier*, tels que l'égoïsme et l'avidité, comme des créations du Diable dont le but est d'aveugler les êtres humains en cultivant l'illusion d'un succès sans effort qui, toutefois, conduit à la ruine.⁵⁶

Les personnages des vidéos qui poursuivent la conquête statutaire à travers des tromperies et des manipulations semblent condamnés à des destins semblables de souffrance, en *enseignant* au public que l'*undomesticated agency*, bien qu'alléchante à première vue, ne paie pas. Dans *Big heart* (2004, dir. Parfait Zambo), Selavie New Way est une jeune fille sophistiquée et indépendante qui passe la nuit avec un homme riche rencontré dans un bar, dans l'espoir de recevoir de l'argent en échange.⁵⁷ La stratégie semble fonctionner mieux que prévu car, grâce à une utilisation savante de son charme, Selavie obtient plusieurs milliers de francs sans devoir consommer de rapport sexuel. Cependant, son avidité la pousse à fouiller en cachette dans la chambre à coucher de son amant, mais elle tombe sur un serpent « mystique », source magique de la richesse de l'homme. Bouleversée, la jeune fille quitte la maison, désormais condamnée à la folie. Les dernières scènes – où Selavie erre dans les rues de Douala en haillons et en état de choc, moquée de tous – montrent l'inanité de l'*undomesticated agency*, qui abandonne l'individu seul face à son destin.

Les histoires qui montrent et, simultanément, critiquent l'ethos de l'argent expriment le désir d'ascension individuelle diffusé dans la population, condamnant pourtant les transgressions morales accomplies au nom de cette recherche statutaire.⁵⁸ Cette ambiguïté exprime bien l'angoisse des jeunes Camerounais qui luttent pour *avancer* dans une ville comme Douala, caractérisée par des mémoires et des morales en conflit, juxtaposées plus qu'intégrées, où les formes habituelles de l'autorité ont perdu leur influence, sans que de nouveaux points de repère se soient imposés avec certitude (cf. Babina 2007 ; Courade 2000a : 27 ; Mbembe 2005 : 174–175 ; Ndjio 2006b ; Simone 2005a : 519). L'absence de routes déjà tracées et de modèles de comportement clairs suscitent autant une sensation de liberté – « A Douala, on est libre », entend-on souvent répéter –, qui pousse à chercher de nouvelles voies vers le succès loin d'un contrôle social rigide, qu'une sensation de désarroi et d'égarement – exprimé par des phrases telles que « Je me cherche encore », « Douala est le désordre » – que les jeunes utilisent pour décrire leur vie.

⁵⁶Pour un panorama des mouvements religieux à Douala, cf. De Rosny 2004. Sur le tournant « accumulateur » de la sorcellerie, cf. Fisiy et Geschiere 2006 ; Geschiere 1995 ; Nyamnjoh 2006.

⁵⁷*Avoir le big heart/gros cœur* est une expression locale qui signifie « désirer trop ». La figure urbaine de la *good-time girl* accompagnée de *sugar daddies* est typique de l'art populaire africain. Sur la figure de la *good-time girl* [fille de joie] à Nollywood, cf. en particulier Okome 2012.

⁵⁸Pour des ambiguïtés analogues dans les vidéos africaines, cf. Garritano (2013 : 191–192) et Larkin (2008a : 188).

La vocation didactique des vidéos représente une réponse à ce désarroi et trace une « carte (morale) de l'expérience » (Barber 1997b : 5) qui aide les sujets à naviguer dans une ville ambivalente, où l'excessive liberté risque de se traduire en abus. En ce sens, les films rappellent la *self-help literature* de l'Afrique occidentale, qui – selon Newell (2011) – constitue un espace de créativité pour « correspondre » avec la ville et réagir à l'absence de points de repères des métropoles post-coloniales. Ces romans de littérature populaire, qui racontent des histoires d'amour et de famille, en apparence « légères » et « non-engagées » :

« [o]ffrent des conseils aux lecteurs sur la façon de survivre émotionnellement dans les zones urbaines et explorent la perte de contrôle individuel sur le milieu, peuplé en grande partie d'inconnus. Ces sujets sont inextricables de l'urbanisation du continent, permettant aux auteurs et aux lecteurs de “fixer” la ville dans les pages des textes » (Newell 2011 : 18).

Comme les écrivains analysés par Newell, les videomakers camerounais s'approprient l'importante tâche d'« éduquer » la société, dans un contexte qui réserve traditionnellement le droit à la parole aux anciens (Laburthe-Tolra 1985 ; Warnier 1993). Pour comprendre à travers quels processus ils construisent leur autorité, nous pouvons noter qu'ils transmettent des « conseils » qui transcendent les différences ethniques, de classe, d'âge et de sexe pour être appliqués à un public cosmopolite et hétérogène, tel que celui de Douala, ou plus largement à tous ceux qui regardent leurs films. Autrement dit, dans les paroles d'Aimé, le créateur de *Balade dans la cité* : « les messages sont [...] pour *monsieur tout-le-monde* ». ⁵⁹ Barber (2000 : 220–221) observe dans l'orientation « globale » et analogue du théâtre itinérant yoruba l'influence de la religion chrétienne et de l'éducation de type occidental, qui font la promotion de valeurs, de savoirs et de normes valables universellement, en opposition avec les préceptes moraux traditionnels transmis par les adultes aux enfants de leur sexe et de leur condition. ⁶⁰ Alors que les récits des anciens fournissent des conseils de comportement à des catégories de personnes spécifiques, les sermons des prêtres sont adressés à la congrégation entière et les leçons des enseignants sont données à tous les élèves, quels qu'ils soient. En ce sens, les videomakers camerounais « parlent » à la société comme s'ils étaient des leaders religieux et des professeurs plus que des aînés, et s'approprient au nom de cette convergence le droit à la parole et construisent leur autorité. ⁶¹

⁵⁹Aimé, communication personnelle, Douala 15 septembre 2013.

⁶⁰A propos des Bétis du Cameroun, Laburthe-Tolra (1985) observe que le christianisme introduit la notion de valeur universelle, dans un contexte dans lequel le lignage constituait traditionnellement le cadre de la morale.

⁶¹En ce sens, il convient d'être prudent quand il s'agit d'établir des relations trop étroites entre la littérature orale et la technorité contemporaine (Adejunmobi 2008), car les mêmes sujets pourraient concevoir les deux formes dans un rapport de « rupture » plus que de continuité.

4.4 Comique et mélodrame dans les « histoires de la société »

La volonté didactique se traduit par des choix esthétiques qui éloignent les « histoires de la société » du simple langage réaliste. Les artistes reconnaissent que pour attirer l'attention du public, la représentation « collée » à la réalité doit être améliorée avec un « peu de piment »⁶², par quelques « ajustements »⁶³, une certaine « exagération »,⁶⁴ parce que – comment l'explique Marcel (sur scène Le pensologue) – « sinon, la réalité est plate ».⁶⁵ La représentation « collée » à la réalité fait ainsi place à une imagination de type mélodramatique, où les transgressions morales, les structures narratives épisodiques, et non linéaires, la prééminence du dialogue sur l'image et la centralité de la famille dans les histoires rappellent fortement les long-métrages nigériens et les telenovelas sud-américaines, tous deux avidement consommés au Cameroun. Larkin (2008a : 178) soutient au sujet de Nollywood que la structure mélodramatique représente une réponse esthétique à la vulnérabilité (matérielle, sociale, spirituelle, politique et physique) qui caractérise l'existence dans les métropoles africaines, depuis la crise économique des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Dans cette optique, les trames caractérisées par des polarités morales et des situations excessives (brusques revers de la chance, trahisons et volte-face entre membres de la même famille, violence, etc.) reflètent l'insécurité de la vie urbaine et attribuent un ordre aux tensions qui traversent la société par une *aesthetic of outrage* qui vise à scandaliser (Larkin 2008a : 172).

Bien que nous puissions aisément reprendre les considérations de Larkin, les films de Douala semblent traversés par une veine humoristique plus marquée, où les exagérations suscitent plus le rire que l'indignation chez les spectateurs. Malgré le fait qu'en Afrique le « comique » soit généralement interprété comme une « politique par le bas » (Toulabor 1992), Kameni relève, à propos du théâtre populaire camerounais, la centralité du facteur économique, où les artistes – « mi-intellectuels, mi-clochards » (Kameni 2009 : 31) – utilisent l'humour pour plaire au public des masses urbaines au lieu de transmettre des messages de protestation « camouflés ». Ce n'est pas un hasard si cette interprétation semble également valable pour la production vidéo car elle est profondément liée à la tradition du théâtre comique local (cf. chap. 2) : « Pourquoi je veux faire rire ? Parce que j'ai l'impression qu'en faisant comme ça le public me comprend plus rapidement... » raconte la scénariste Antoinette.

Les acteurs sont les points centraux de ces exagérations (mélodramatiques et comiques) avec leur style « marqué » – caractérisé par des expressions faciales, des mouvements et des tons de voix « exagérés » – qui rappellent aussi bien le théâtre populaire que les prédications des pasteurs

62Esther, observation participante, Douala 23 août 2013.

63Cédric, observation participante, Douala 12 juillet 2013.

64Marcel, observation participante, Douala 25 septembre 2013.

65Marcel, observation participante, Douala 25 septembre 2013.

pentecôtistes et les discours de propagande des hommes politiques (cf. Adejunmobi 2014a : 180 ; Larkin 2008a : 184). Cette « agressivité gestuelle » (Kameni 2008 : 158), visant à pousser les spectateurs à apprendre la « leçon » morale, reprend ce qu'Adesokan (2011 : 96) appelle *aesthetic of exhortation*, à propos du film *Thunderbolt : Magun* (2001), de Tunde Kelani. En revanche, aux yeux des acteurs, ce *pouvoir* éducatif, cette *énergie* qui jaillit de leur performance, prend la forme du « don », de la « prédisposition », du « génie » qu' « on a dedans depuis la naissance », plus reçu de Dieu qu'hérité de la famille.⁶⁶ Plus ce talent est grand, plus l'acteur sera capable de rendre la force de son interprétation puissante, en développant une « touche » personnelle, un « style » individuel, dans le cadre de l'*aesthetic of exhortation* commune.⁶⁷

Dans l'ensemble, nous pouvons interpréter la réalisation de films « collés » à la réalité, mais toutefois caractérisés par des excès comiques et mélodramatiques, dont le but est la transmission de « leçons » pour transformer la société, à la lumière du concept de mimesis au sens de Taussig (1993). Cet auteur montre que « d'une façon ou d'une autre la réalisation et l'existence de l'artefact qui décrit quelque chose donne un pouvoir sur la chose décrite » (Taussig 1993 : 13), notant que, parallèlement, cette « magie » s'opère quand la copie n'est pas une réplique parfaite de l'original, mais sa « déformation ». L'altération vise à stimuler les sens de l'observateur et crée un contact avec la chose perçue, car les réactions corporelles nuancent les limites et créent des ponts qui permettent de passer de la copie à l'original et d'agir sur une dimension pour modifier l'autre (Taussig 1993 : 51). Ces distorsions tendent à prendre la forme du baroque, de la redondance de détails, du style « excessif », comme dans le cas des chants curatifs des chamanes cuna, qui décrivent avec minutie les origines des esprits dans le but de les contrôler (Taussig 1993 : 105). Ces considérations semblent s'appliquer au cas des réalisateurs de vidéos de Douala qui, pour transformer la société, en font une copie « inexacte » – une réplique avec un peu de « piment » et quelques « exagérations » – qui a le pouvoir de transformer les comportements du public (et donc de transmettre avec efficacité la « leçon ») justement parce qu'elle stimule les sens et les corps, à travers le rire et l'indignation.

⁶⁶Ignatowski observe une conception de la création artistique pour certains cas analogue, chez les compositeurs de chansons *gurna*, dans la région Tupuri dans le Nord du Cameroun. L'assonance émerge avec force dans les paroles d'un artiste local : « La chanson est... un don. Si je suis prêt à composer... la chanson m'arrive quand je dors. Quand elle arrive, elle arrive sous forme de vingt ou quarante vers. Le matin, je chante la chanson entière, alors que le jour précédent, je n'en aurais pas été capable » (cit. in Ignatowski 2006 : 147–148). Ce « don » – continue Ignatowski – provient de Dieu, bien plus qu'il est hérité des ancêtres, à tel point qu'existe une idée diffuse que n'importe quel individu de talent peut devenir compositeur, malgré la présence de familles qui se transmettent la profession de génération en génération. Toutefois à la différence des acteurs de Douala, l'inspiration est facilitée et induite par le recours à la magie, qui – entre autres – donne à la parole chantée le pouvoir de persuader le public.

⁶⁷Un cas exemplaire est représenté par l'artiste Fingon Tralala avec sa façon de parler « déformée » (sur le modèle du célèbre comédien Jean Miché Kankan). La recherche d'une « touche » personnelle – comme nous l'avons vu dans le chapitre 3 – doit être également mise en relation avec le désir de se rendre reconnaissable du public en se démarquant de ses collègues.

4.5 Messages cachés : histoires pour « ne pas se sentir seuls »

Avant de conclure, nous pouvons encore observer que les « messages » et les « leçons » ne apparaissent pas toujours de façon évidente. Différents spectateurs remarquent que les vidéos camerounaises ont un « message caché, que l'on doit chercher derrière l'histoire ». ⁶⁸ En effet, les scènes finales ouvertes, les personnages « méchants » qui ne se rachètent pas et les « pauvres » qui ne s'enrichissent pas compliquent la linéarité des « leçons » et ajoutent des strates de sens aux histoires. *Le boy* (2011–2012, dir. Simplicie Noumo), constitue ainsi un exemple intéressant : cette série produite par la chaîne *Equinoxe télévision (e. Prod)* raconte les péripéties d'un *boy*⁶⁹ qui souhaite améliorer sa condition socio-économique. Deux scènes identiques illustrent la circularité de l'histoire montrant que l'évolution du personnage est impossible : dans le premier épisode et dans le dernier, on retrouve le jeune homme sous le soleil, dans une rue en terre battue d'un quartier, à la recherche d'un travail. Dans la scène finale, avec une de ses connaissances chômeur lui aussi, il s'invente qu'il travaille dans le secteur de l'import-export et qu'il a acheté un terrain, réalisant dans son imaginaire cette « réussite » qu'il espérait atteindre dans la réalité au début de la série.

Katrien Pype (2012 : 177) reprend au sujet des séries télévisées pentecôtistes de Kinshasa la distinction de Janzen (1992) entre « disjunctive » et « conjunctive tale » pour affirmer que la majeure partie des histoires se termine de façon conjonctive, quand le « méchant » prend conscience des conséquences de ses actions, se repent, se confesse et est finalement réintégré dans l'ordre moral en se convertissant au christianisme. Puisqu'ils montrent ce qu'on entend localement par « succès » et « belle vie » ainsi que les stratégies pour les atteindre, les *teledrama* représentent les scénarios clés de la société congolaise. Hormis certaines exceptions, les vidéos camerounaises tendent, au contraire, à se présenter comme des histoires « disjonctives », dans lesquelles il manque une *happy-end* qui montre la « direction » à suivre.

Comment interpréter cette spécificité ? Nous observons tout d'abord qu'une certaine « opacité » est typique de la tradition performative africaine, où un texte trop évident, privé de sous-entendus et de lacunes, tend à être considéré comme ennuyeux par les consommateurs. Par exemple, les poètes de cour akan au Ghana utilisait un langage spécial qui occultait le message de leurs œuvres, alors que les compositeurs des poèmes *mbiimbi* au Congo faisaient allusion à des faits historiques plus qu'ils ne les décrivaient, pour stimuler le travail herméneutique du public, ainsi que pour des raisons politiques (Barber 2003 : 329–330). En ce sens, nous pourrions dire que « chercher » le message « caché » fait partie du plaisir de la vision. Ce n'est pas par hasard si le format privilégié, par les spectateurs comme par les videomakers, est la série, précisément caractérisée par la suspension régulière et programmatique de la narration – qui laisse au public la

⁶⁸Simon B., communication personnelle, Douala 17 août 2013.

⁶⁹Cette expression signifie en Afrique francophone les « domestiques », les jeunes qui effectuent les tâches ménagères en échange du gîte et du couvert (et parfois du paiement des études).

liberté de discuter et de spéculer sur ce qui s'est passé et sur ce qui se passera dans les épisodes –, par de nombreux personnages – reliés entre eux par des relations dynamiques et imprévisibles – et par un développement de la narration non-téléologique – où chaque événement est en soi réversible (le cas classique étant un personnage qui meurt pour ensuite réapparaître une dizaine d'épisodes plus tard) (cf. Allen 1995).⁷⁰

Au-delà de l'« esthétique de l'opacité », d'autres facteurs contribuent également à compliquer le message des histoires ; ainsi, le manque de ressources peut déterminer l'interruption d'une série plus tôt que prévu, laissant des problématiques et des histoires irrésolues. Par ailleurs, à l'instar de Barber (1987 : 8) quand elle analyse l'art populaire africain, nous pouvons interpréter l'absence de *happy-end* comme un « silence » qui révèle la présence de doutes et de points de vue alternatifs « fêlant » le caractère monolithique des « leçons » de morale. Il s'agit de ce que Garritano (2013 : 23) appelle des « cracks » à propos des vidéos ghanéennes, quand l'évocation répétitive des thèmes de la famille, de la sexualité, de la globalisation et du néo-libéralisme, typique du cinéma populaire local, se traduit par une ambiguïté qui laisse place à l'imagination de nouveaux types de sujets, de familles et de communautés.

J'interprète ainsi les scènes finales disjonctives des séries camerounaises comme des « cracks » dans la représentation des sujets. Bjornson (2002) affirme que la fiction populaire camerounaise met en scène des *Self* « modernes » responsables de leurs actions. Dans le roman *Monologue d'une veuve angoissée* de Martin Enobo-Kosso, le personnage principal est une ex-prostituée qui rate son premier mariage car elle est dévorée par la jalousie. Cependant, la progressive prise de conscience de ses erreurs lui permet de commencer une nouvelle relation, caractérisée par la confiance et le respect. La vocation didactique des vidéos sous-tend une représentation analogue des sujets. Makalapati, le narrateur de la série *Balade dans la cité*, interpelle les personnages à la fin des épisodes afin qu'ils reconnaissent leurs erreurs, acte qui constituerait le premier pas vers leur rédemption.

Cette conception est loin de l'anthropologie « traditionnelle » locale, qui privilégie la logique de l'accusation, pour laquelle les autres (les sorciers) sont les responsables des maux de l'individu, considéré comme un récepteur de forces externes dont il peut difficilement connaître la nature, plus que comme un sujet autonome maître de son avenir (Geschiere 1995 : 22–23 ; Séraphin 2000a). Les vidéos conservent la trace de cet imaginaire issu de la sorcellerie, car les personnages prennent rarement conscience de leurs erreurs ni n'assument la responsabilité de leurs actions. Dans *Balade dans la cité*, Makalapati adresse ce reproche à un voleur de moto, afin qu'il admette sa faute (et donc qu'il se rachète) : « Wooh ! Tu es parti avec la moto, c'est ta moto ? Tu vas au quartier avec

⁷⁰Comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, le format de la série est adopté aussi parce qu'il répond à la structure « mouvante » des troupes.

la moto ? » ; mais le délinquant se limite à lui répondre, énervé : « Laisse-moi tranquille ! ».

Les scènes finales disjonctives communiquent une sensation d'impuissance et d'immobilisme dans les récits – opposée à la possibilité de réformer la réalité impliquée par la vocation didactique – et révèlent les hésitations des artistes dans la visualisation de la « voie royale » qu'ils doivent parcourir pour *avancer* dans la vie. Les films ayant une fin ouverte, qui encouragent le public à imaginer différentes conclusions possibles plus qu'il ne montrent la « bonne » façon d'agir, sont particulièrement intéressants de ce point de vue. Dans le court-métrage *Rentrée scolaire* (2013, dir. Constantin Tchoua), Kamga part de son village pour se rendre à Douala afin de trouver l'argent pour acheter du matériel scolaire. Une fois en ville, il corrompt de façon sournoise les membres de sa famille en leur offrant un coq, pour ensuite leur dérober de l'argent. L'histoire se termine quand ses oncles se rendent compte qu'ils ont été trompés, sans toutefois montrer leur réaction. Sur sa page Facebook, l'acteur principal poste la vidéo, accompagnée de ce commentaire :

« Kamga va en vacances au moment où l'école reprend. Et si tu avais été l'oncle que Kamga a trompé, quelle aurait été ta réaction ? Tu aurais mangé le coq [...] ? Tu aurais essayé de lui arracher l'argent des mains ? C'est de la faute de Kamga s'il se comporte de cette façon ? ».

En ce sens, les vidéos représentent des plateformes à travers lesquelles, de façon co-créative, les scénaristes, les acteurs, les réalisateurs et les spectateurs façonnent les doutes et les incertitudes, dans un contexte multiculturel, comme celui de Douala, caractérisé par la moralité et les mémoires plurielles. Plus qu'ils ne s'érigent au-dessus de la réalité pour moraliser les coutumes, les artistes « exploitent » le cinéma pour méditer sur leurs expériences et leur attribuer un sens. Cette dimension est particulièrement évidente au moment de la rédaction des scénarios car ils y insèrent des « morceaux » retravaillés de leur propre histoire.

Lors de ses déplacements quotidiens dans la ville à la recherche de *petits jobs*, Marcel emporte toujours avec lui ses scénarios pour pouvoir les corriger, les compléter et les modifier, en s'inspirant des situations qu'il rencontre. Quand un matin, il me rend visite, il est frappé par la beauté de mon jardin. Il imagine alors une scène (d'un rituel traditionnel) qu'il veut y tourner et l'ébauche au stylo sur son script pendant que je me prépare pour sortir. A une autre occasion, dans un bar du quartier d'Akwa, il commence à prendre des notes sur une feuille de papier car il est inspiré par les attitudes de la serveuse pour caractériser un personnage. Dans *Cercles vicieux* (l'unique série qu'il a pu tourner en raison des faibles ressources économiques dont il dispose), il met en scène « la vie qu'il voudrait », en interprétant un artiste-philosophe ayant réussi, interviewé par un journaliste plein d'admiration, c'est-à-dire une version idéalisée de lui-même. Nous

interprétons ces gestes comme une tentative de modeler sa propre expérience morcelée d'aspirant artiste et comme une volonté de visualiser la personne qu'on voudrait être dans le futur, en donnant à sa propre vie une direction.⁷¹

Ces stratégies de signification sont particulièrement pertinentes pour les jeunes, dont les biographies rappellent les « disjointed histories », aussi incohérentes avec les récits post-indépendance du développement national qu'avec les mémoires sociales collectives, qui établissaient une interconnexion entre les histoires individuelles et l'éternel retour de la connaissance ancestrale (Simone 2005a : 518). Ce n'est pas un hasard si acteurs et réalisateurs – qui affirment que la fonction des vidéos est de réformer les habitudes – ajoutent également que « les films font qu'on ne sent pas seul », quand mettre en scène sa propre expérience et « se retrouver » dans celle des autres permet d'insérer l'existence personnelle dans le discours collectif d'une ville ou d'une génération.⁷²

« Beaucoup de gens se retrouvent dans l'histoire de *Scènes de ménages* (2011–2012, dir. Simplicie Noumo). Je me rappelle d'un professeur du collège qui un soir nous a remerciés, parce qu'il disait que c'était son histoire... Cela lui faisait plaisir [...] c'était vraiment son histoire, il était heureux et il était content de nous [...] Les questions que nous avons soulevées dans notre série ont permis à certaines personnes, ou mieux, aux personnes qui ont eu des histoires semblables, de comprendre et de se dire : “Nous ne sommes pas seuls, il n'y a pas que moi qui aie eu ce problème. Il y a beaucoup d'autres personnes qui ont eu le même problème”. [...] C'était ça notre objectif ».⁷³

4.6 Conclusion

Les vidéos participent à la culture populaire locale, comprise comme processus spéculaire (*mirroring process*) à travers lequel les habitants de Douala tentent de façonner leur existence collective en imaginant des horizons partagés, au-delà des itinéraires divergents de leurs biographies (cf. Simone 2008a). En ce sens, ils expriment le désir de vivre dans un milieu prévisible, où la mise en scène d'une réalité dans laquelle « tout le monde peut se reconnaître » représente une tentative de trouver des récurrences, ce que Förster (2014 : 37–38) appelle *habitual agency*, en opposition à l'improvisation comprise comme une pratique de survie quotidienne

⁷¹Il s'agit toutefois d'un statut fragile, comme le montre la triste fin du personnage de l'artiste dans *Cercles vicieux*.

Après avoir vanté ce qui le différencie des autres gars du quartier, il se laisse facilement convaincre par le journaliste d'aller boire un verre dans un bar. Mais il se saoule et commence à maltraiter ses voisins, tout comme les autres gars au quartier, perdant ainsi ce qui le distinguait.

⁷²A ce propos, Pype (2012 : 217) parle de « valeur thérapeutique » des séries télévisées.

⁷³Robert, communication personnelle, Douala 1^{er} décembre 2012.

typique des métropoles post-coloniales. Il s'agit néanmoins d'accords précaires, puisque la qualité « spectrale » de Douala (Simone 2004 : 92) – avec son incessante réfraction entre vie réelle, artifice, imagination et action, qui nuance la possibilité de « fixer » des sens – pénètre également les histoires des films, qui, dès qu'elles sont terminées, apparaissent déjà « incomplètes » et « dépassées » aux auteurs eux-mêmes, poussés à réaliser de nouvelles vidéos pour satisfaire la constante nécessité d'activer et d'explorer des potentiels. Nous pouvons alors comparer les « histoires de la société », miroirs de Douala, aux miroirs de Kinshasa, dont parle De Boeck (2008), puisque tous deux constituent des espaces de confrontation et de mutation où l'identité de la ville est forgée et immédiatement morcelée, pour pouvoir se recomposer sous de nouvelles apparences :

« Des débris de verres cassés, les ruines de son passé même, la ville [...] fébrilement se transforme et continue. Dans une volonté prolongée de se recréer et de s'institutionnaliser, la ville sans trêve renforce un réseau toujours croissant de sens et d'imaginaires sociaux pluriels » (De Boeck 2008 : 124).

Chapitre 5 – *Self-styling*, aspirations globales et réalisation vidéo professionnelle

Le cinquième chapitre analyse les évolutions les plus récentes de la production vidéo de Douala, caractérisées par la naissance des films « professionnels » qui s'opposent aux « histoires de la société », rebaptisées depuis « cinéma de quartier », « bouffonnerie », « théâtre filmé » et « d'amateurs ». Il s'agit d'un phénomène encore à ses débuts, où le « professionnel » et l'« amateur » ne représentent pas des catégories rigides et clairement définies, mais plutôt des étiquettes relatives et dynamiques, souvent interprétées de façon variée par les différents sujets. Malgré la fluidité de ce contexte, il est toutefois possible de tracer quelques traits communément reconnus comme étant caractéristiques de l'artiste « professionnel » : une référence permanente aux films « internationaux » – Hollywood et les telenovelas brésiliennes en premier lieu – et le rejet de la tradition théâtrale et comique, en revanche explicitement revendiquée par les producteurs des « histoires de la société ». ⁷⁴

Dans ce chapitre, je tenterai d'approfondir ces dynamiques à travers l'analyse de l'œuvre (et

⁷⁴Il ne s'agit pas ici d'affirmer que le « cinéma de quartier » est imperméable aux flux culturels transnationaux (comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, c'est plutôt le contraire qui est vrai), mais de montrer que les réalisateurs de vidéos professionnels « trafiquent » avec les flux culturels différemment par rapport à leurs collègues « amateurs », façonnant des sélections et des synthèses différentes, qui marquent une « rupture » par rapport au passé. Le terme « international » auquel on fait référence est vague et polycentrique, bien que l'Occident (et en particulier l'Amérique) en occupe une position de premier choix. Hétérogénéité et indétermination semblent favorisées dans la consommation de la télévision par câble, qui transmet des programmes et des films provenant du monde entier, où l'origine des traits culturels sur l'écran n'est souvent pas claire aux yeux des spectateurs. La pratique de « zapping » d'un programme à l'autre (et, donc, d'un certain côté, d'une partie du monde à une autre) contribue activement à la composition de cet imaginaire multiforme.

du travail) de certains videomakers et de certaines troupes, sur l'arrière-plan des vastes transformations qui ont caractérisé la production vidéo africaine ces dernières années. Comme le fait Garritano (2013) avec le contexte ghanéen, j'interprète la naissance d'un cinéma « professionnel » en opposition au « théâtre filmé » à la lumière de la notion de « lutte symbolique » de Bourdieu (1985). Selon lui, dans l'Europe issue de la Renaissance, la diffusion progressive de la création culturelle – grâce aux nouveaux moyens de production et à l'instruction élémentaire – conduit à une concurrence croissante, qui se traduit par la diversification des styles et par la compétition pour la « légitimité culturelle ». Un phénomène analogue se produit actuellement au Cameroun, où la distinction entre cinéma et théâtre filmé (cinéma de quartier ou bouffonnerie) peut être interprétée comme le résultat de la compétition entre les videomakers de plus en plus nombreux qui essaient de se discréditer réciproquement. Au-delà de ces considérations, je mets également en valeur une dimension plus ludique et imaginative, dans laquelle la réalisation de films « à la Hollywood » ne représente pas simplement une tactique de *boundary work* (cf. Gieryn 1983) pour acquérir une reconnaissance, mais est également une manière de s'évader de l'immédiateté du présent et de se sentir lié à un monde lointain, riche en possibilités et en débouchés au-delà de l'horizon restreint du quotidien. C'est dans cet équilibre complexe et précaire – entre intérêt économique, recherche de statut, jeu et évasion – que je tenterai de comprendre le travail créatif des « professionnels » considérée comme un acte d'« auto-créditation artistique » (Biaya 2005 : 222).

Après avoir délimité l'aspiration au « niveau international » qui traverse toute la production vidéo locale, je considère les pratiques et les discours à travers lesquels les artistes se construisent comme des professionnels. Plus particulièrement, je montre comment les réalisateurs se démarquent de leurs collègues grâce à des films explicitement inspirés des travaux de cinéastes étrangers qui tendent à « masquer » le contexte local de production, tandis que les acteurs transforment radicalement les styles d'interprétation, incorporant de façon créative les expressions faciales, les mouvements du corps et les intonations vocales des personnages des films « internationaux » diffusés par la télévision câblée. De cette façon, ils lancent une reconceptualisation de la pratique vidéo et une transformation de l'esthétique des films, devenus des moyens pour « se syntoniser » au niveau international plutôt que des instruments pour éduquer le public local. Enfin, dans la dernière partie, je montrerai les contre-finalités auxquels ce geste audacieux risque de correspondre, quand le manque de fonds et d'infrastructures ainsi que la basse qualité technique des œuvres rappellent constamment aux artistes leur position périphérique dans l'arène médiatique globale, freinant la possibilité de s'évader des limites de l'horizon quotidien.

Les transformations observées dans ce chapitre ne marquent pas une évolution univoque et linéaire comprenant un passage graduel des « histoires de la société » au « cinéma professionnel »,

mais plutôt une progressive diversification du champ de la production vidéo à Douala.⁷⁵

5.1 « Dans cinq... dix ans je serai au niveau *red carpet*, comme Brad Pitt » : video-making et débanalisation du quotidien

La volonté de tendre à une audience globale, typique du cinéma professionnel, n'est pas totalement nouvelle chez les videomakers de Douala. Comme nous l'avons vu (cf. chap. 4), les histoires de la société encapsulent des maximes morales considérées « universelles », qui peuvent s'appliquer à un public hétérogène du point de vue culturel et potentiellement dispersé dans le monde. De ce point de vue, les récentes évolutions de la production vidéo accentuent des traits préexistants plus qu'elles n'introduisent de ruptures nettes avec les styles antérieurs. Nous approfondirons brièvement les significations de cette aspiration au « niveau international », typique de toute la production vidéo de Douala, pour ensuite nous concentrer sur les évolutions particulières qu'elle prend chez les professionnels.

Cette tension générale prend, dans son aspect le plus évident, la forme d'une relation mimétique, par laquelle les artistes visent à ressembler aux stars internationales des films étrangers transmis à la télévision et vendus sous forme de copies pirates dans les rues de la ville, afin d'acquérir du prestige. Francine Blanche raconte : « Il y a deux actrices qui, si seulement Dieu pouvait me donner la possibilité de jouer sur le même plateau qu'elles, je serais vraiment heureuse : Julia Roberts et Angelina Jolie. Ces deux femmes pour moi, elles sont superbes ».⁷⁶ De façon comparable, Wilson claironne : « Dans cinq... dix ans je serai au niveau *red carpet*, comme Brad Pitt ».⁷⁷ Nous pouvons interpréter cette relation mimétique à la lumière du concept de « shadowing » proposé par Ferguson (2006). De son point de vue, le monde contemporain est un système composé de pays certes interconnectés, mais également hiérarchisés, où différents « places dans le monde » (Ferguson 2006 : 6) garantissent des droits économiques et sociaux différents. Alors qu'avant, la théorie de la modernisation garantissait aux nations « en retard » une « remontée » qui les aurait ramenées au niveau du standard global, aujourd'hui la promesse d'un futur meilleur s'évanouit. Les positions apparaissent de plus en plus rigides, il ne s'agit plus d'une étape d'un parcours commun, mais de catégories séparées par des barrières, où, comme aux temps du colonialisme, les citoyens de « première classe » sont séparés de façon nette et définitive par ceux de « deuxième classe », condamnés à une marginalité croissante (ce que Ferguson appelle « abjection »). Dans ce cadre, le

⁷⁵Le professionnalisme des videomakers est remis généralement en cause par la génération précédente de réalisateurs. Sur d'analogues « fractures » internes au domaine de la production cinématographique nigérian, cf. Okome 2010, au Ghana, cf. Garritano 2008. Au contraire de ce qui se passe en Afrique occidentale, la lutte symbolique pour la légitimité culturelle ne trouve pas au Cameroun d'écho important dans les journaux, mais elle est conduite à travers des voies informelles, telles que les « potins ».

⁷⁶Francine Blanche, communication personnelle, Douala 21 juillet 2013.

⁷⁷Wilson, observation participante, Douala 6 septembre 2013.

mimétisme – synthétisé par la phrase « I want to be like you » – constitue une demande de connexion, une ambition à l'égalité, un désir d'accéder aux droits sociaux et économiques propres de la communauté globale. C'est à ce propos que Ferguson emploie la métaphore de l'ombre [*shadow*] : la mimesis, comme l'ombre,

« implique un lien et une relation. L'ombre après tout n'est pas une copie, mais elle est un jumeau inséparable – l'ombre, c'est quelque chose auquel on est attaché. La ressemblance ne constitue donc pas simplement une conformité, mais également une connexion, une proximité, une équivalence, voire une identité » (Ferguson 2006 : 17).

En ce sens, en situant leur pratique filmique dans le sillon de la pratique occidentale, les jeunes de Douala revendiquent une affinité, une relation avec la modernité globale, supplantant ainsi la « scandaleuse » faillite de l'Etat post-colonial qui condamne le Cameroun aux marges de l'ordre mondial. Ce geste audacieux est riche d'implications politiques et de revendications économiques et sociales, dont les sujets eux-mêmes semblent conscients. Cynthia, une scénariste explique : « Je voulais faire le vrai cinéma [...] Nous ne resterons pas toujours dans la pauvreté, dans la médiocrité. [...] [je veux faire] les choses comme je les vois de l'*autre côté* [c'est-à-dire l'Occident] et, pourquoi pas, mieux ! ». ⁷⁸

Au-delà des contenus et des styles, c'est la pratique filmique en soi qui joue un rôle important de « connexion ». Ecrire un scénario, manier une camera, être filmés, tenir un microphone, monter à l'ordinateur les rushs sont des opérations qui « syntonisent » au niveau international, comme le football, le basket-ball et le tennis, qui – selon Ferguson (2006 : 169) – une fois joués dans les terrains des bidonvilles africains, permettent au plus pauvre des habitants de sentir qu'il fait partie d'un monde « plus ample », en opposition à la sensation d'*abjection* propre à l'existence dans les Etats à la périphérie du système. Ce « sens de l'ouverture » (Simone 2008b : 139) émerge de façon particulièrement éclatante durant les tournages des films : un acteur du groupe *Africanstone* encourage ses compagnons en pleine préparation pour tourner une scène avec ces paroles : « Les gars, c'est le monde qui nous regarde, ce n'est pas seulement le Cameroun ! ». ⁷⁹

Faisant référence au contexte de la Zambie, Ferguson (1999) emploie le concept de « style cosmopolite » pour définir ces pratiques urbaines qui marquent une distance par rapport aux systèmes sociaux et sémiotiques locaux, tout en remarquant parallèlement une affinité avec le « monde plus ample » (Ferguson 1999 : 214). Selon lui, les habitants de la Copperbelt qui boivent

⁷⁸Cynthia, communication personnelle, Douala 30 juillet 2013.

⁷⁹Richard, observation participante, Douala 20 août 2013.

de la bière dans les bars et écoutent de la musique reggae indienne n'imitent pas simplement un style de vie étranger, ils « performent » stylistiquement leur distanciation par rapport au local, avec ses limites et ses contraintes, réagissant ainsi à la grave crise économique qui dans les années quatre-vingt a détruit les rêves de la modernisation progressive du pays. Aux passants qui les observent, ils disent implicitement : « Je ne suis pas l'un de vous, je ne fais pas partie de votre monde », se reconnectant ainsi, parallèlement, à une réalité externe, imaginée « là-bas » (Ferguson 1999 : 212, 215). Bien que le style cosmopolite ne constitue pas l'apanage d'un groupe social spécifique, mais plus exactement une compétence pratique accessible à ceux qui y consacrent du temps, différents moyens économiques conduisent à différentes « formes », plus ou moins cultivées et plus ou moins respectables. Alors que les couches les plus aisées pourront exhiber la variante prestigieuse, constituée de voyages à l'étranger, de repas dans les restaurants de cuisine américaine et de vêtements de marques françaises, les moins riches devront se contenter des variantes plus discréditées et « à bon marché », comme la prostitution et le banditisme (Ferguson 1999 : 214, 221).

Nous constatons des assonances entre les pratiques urbaines de cosmopolitisme en Zambie et l'activité cinématographique à Douala, dans la mesure où toutes deux sont employées par les sujets pour signaler que leur univers socio-culturel n'est pas nettement délimité ou localement circonscrit mais qu'il atteint un horizon plus ample et, partiellement, inconnu. Dans cette optique, le cinéma vidéo rappelle une forme de cosmopolitisme respectable, également accessible aux couches populaires, grâce aux coûts contenus de la technologie numérique. Les trajectoires de vie de certains jeunes, un temps *bandits de quartier* et aujourd'hui videomakers, corroborent cette interprétation, en tissant des liens entre des « formes » différentes de cosmopolitisme. Comme le raconte Michel :

« Si je fais partie de la délinquance, c'est parce que je veux qu'ils me respectent. Dans mon quartier, je voulais que tout le monde me respecte, c'est pour ça que je tapais tout le monde... pour qu'ils me respectent. Quand tu commences à taper tous les jeunes du quartier, c'est la délinquance et si tu commences à sortir à n'importe quelle heure, à aller dans des endroits "bizarres", c'est parce que tu veux te faire voir. [...] Avec le cinéma, j'ai trouvé le respect que je cherchais... Je peux me faire voir, me faire respecter, me poser au-dessus des autres, comme je le faisais avant avec la délinquance ». ⁸⁰

Ainsi la compréhension de l'activité cinématographique à l'intérieur du cadre international permet aux jeunes de Douala – souvent socialement et économiquement marginalisés – de « débanaliser

80Michel, communication personnelle, Douala 29 juillet 2013.

leur quotidien », ⁸¹ abandonnant pour un instant les contraintes, les humiliations et l'ennui de la vie au quartier pour s'autoproclamer futurs Brad Pitt et Julia Roberts. Ce geste « scandaleux » est autant une « fanfaronnade » provocatrice qu'une puissante revendication, du moment qu'il renverse audacieusement les hiérarchies locales et globales, donnant de la valeur et du prestige ainsi qu'un sens d'ouverture et d'évolution aux vies des jeunes videomakers. Dans les paroles de Francine Blanche : « Je me sens une artiste. Quand je marche dans la rue, je marche la tête haute. Quand je vends les CD [des films] et les gens me disent “Ah, vous vendez les cd, vous n'avez pas de producteurs !”, moi ça rentre par une oreille et ça sort par l'autre ». ⁸²

5.2 « Des films qui ne semblent pas faits au Cameroun » : de nouvelles orientations esthétiques contre l'A-*friche*

Même si la compréhension de la pratique vidéo à l'intérieur d'un cadre international traverse toute la production vidéo de Douala, les « professionnels » revendiquent une « syntonisation » plus évidente que les autres, sans toutefois disposer des ressources nécessaires pour marquer leur appartenance au cinéma global à travers la réalisation de films qui circulent effectivement dans les principaux réseaux de distribution. ⁸³ En effet, ceux-ci n'ont pas accès aux prêts bancaires et n'ont d'autres sources de financement que leur épargne personnelle et les aides économiques de leurs connaissances, exactement comme leur collègues « amateurs » et, s'il est vrai qu'ils possèdent généralement du matériel, il ne s'agit que d'une caméra pour les tournages et d'un ordinateur. En quoi consiste alors cette « meilleure » syntonisation ? A travers quelles pratiques et quels discours se signale-t-elle ? Il est ici nécessaire de distinguer les parcours de professionnalisation des réalisateurs – dont je parlerai dans ce paragraphe – et ceux des acteurs – que j'examinerai dans le prochain – dans la mesure où ils optent pour des stratégies différentes bien qu'ils soient en étroite relation (les réalisateurs, étant souvent également acteurs, peuvent difficilement affirmer leur professionnalisme sans la collaboration d'une bonne troupe).

Dans *African video movies and global desires*, Garritano (2013) montre que les réalisateurs ghanéens « professionnels » affirment leur statut global grâce à des choix esthétiques précis. Dans leurs films, ils prennent Hollywood comme modèle non tant pour copier passivement le modèle dominant américain que pour revendiquer activement une appartenance globale. Comme le style culturel cosmopolite décrit par Ferguson (1999), leurs orientations esthétiques constituent une

81Je reprends ici la notion de « débanalisation de la vie quotidienne » de Loïc Wacquant (2009 : 26), qui l'utilise pour définir le sens de la pratique de la boxe chez les Afro-américains d'un ghetto de Chicago.

82Francine Blanche, communication personnelle, Douala 21 juillet 2013.

83Une importante exception est représentée par le groupe *Africanstone*, qui a vendu la première saison de la série *Au-delà de tout soupçon* à la chaîne de télévision française *TV 5 Monde Afrique*. Il s'agit d'un groupe ayant des ressources tout à fait singulières, dans la mesure où son président Ghislain Fotso est le neveu d'Emmanuel Chatue, le riche propriétaire de la chaîne de télévision *Canal 2 International*.

« allusion » au monde « là-bas », avec en arrière-plan la marginalité du Ghana à l'intérieur du système mondial. A Douala nous pouvons observer un phénomène analogue, quand certains réalisateurs revendiquent leur intégration dans l'arène médiatique mondiale à travers des choix esthétiques qui tendent à accentuer l'ambition de l'appartenance globale véhiculée par la pratique du cinéma en soi. Ils produisent des films qui – dans leurs bouches – « ne semblent pas faits au Cameroun », parce que conformes au « standard international » et au « langage universel » du cinéma, puisqu'ils s'inspirent d'une culture médiatique variée, polycentrique et transnationale, composée des films et des séries américaines, des telenovelas brésiliennes, des mélodrames nigériens et des films d'arts martiaux asiatiques, qu'ils regardent quotidiennement à la télévision câblée.

Dans certains cas, ce penchant débouche sur la réalisation de mélodrames délocalisés, où la ville de Douala, presque invisible, prend les traits d'une métropole globale, habitée par des personnages qui vivent dans des villas et conduisent des 4x4. Le contexte social et culturel est annihilé (non seulement il n'est pas pertinent pour le déroulement de l'histoire, mais il n'est même pas montré) et les sujets n'apparaissent motivés que par leurs penchants moraux. Le film probablement le plus représentatif de cette tendance est *Inconstant* (2013), d'Enguerran Towa et Blaise Tankoua, qui raconte la tortueuse histoire d'un groupe de jeunes riches de Douala, hésitant entre l'amour et l'intérêt matériel. Mélissa est la fiancée de Justin, mais elle fréquente en même temps Victor qu'elle maintient économiquement, pendant que Justin entretient à son tour une relation secrète avec Judith. Quand les duperies réciproques sont découvertes, les deux femmes étant tombées toutes deux enceintes, Justin décide d'épouser Judith, alors que Mélissa est abandonnée par Victor, qui n'était intéressé que par son argent. Dans la scène finale, l'avidité de Victor est punie car il est victime d'une escroquerie, dans laquelle il perd les quatre millions de F CFA [6098 €] avec lesquels il comptait obtenir un passeport et un faux visa pour l'Europe. Comme cela émerge de cette trame compliquée, l'histoire est presque complètement délocalisée (à l'exception de la référence finale à la migration) et les personnages, pleinement responsables de leurs actions, agissent dans un « vide » culturel et social, complètement affranchis des traditions ethniques et des conditionnements socio-économiques.⁸⁴ Comme une amie l'explique à Mélissa dans le film : « De tout ce qui t'est arrivé, tu ne peux t'en prendre qu'à toi-même ! ». La

84Cf. le concept de « neoliberal rationality » (Brown 2003) employé par Garritano (2013 : 180) pour décrire la « fétichisation » de l'*agency* et du choix individuel dans les vidéos « professionnelles » du Ghana : « Les rationalités néolibéralistes étendent les principes du marché libre, propres au capitalisme global, à chaque dimension de l'existence humaine et créent l'individu comme un agent autonome et rationnel qui “porte la pleine responsabilité des conséquences de ses actions, pour autant que les contraintes qui agissent sur elles soient sévères [...]” (Brown 2003 : 6) [...] C'est seulement la volonté individuelle qui apporte l'amour, le bonheur, l'épanouissement, ou [...] le désastre ». La mise en scène de *neoliberal rationalities* est en opposition avec les histoires de la société et, plus généralement, avec la logique « accusatoire » traditionnelle, propre à l'imaginaire de la sorcellerie, qui pousse les individus à rechercher dans l'animosité et les pouvoirs occultes des autres la cause de leur propre malheur (cf. § 4.5 et Geschiere 1995).

décontextualisation est accentuée par les choix stylistiques qui – grâce à des premiers plans et à des décors internes – annule la possibilité d’insérer les sujets dans un milieu quelconque. Même quand on peut la voir, la ville de Douala est réduite aux riches quartiers résidentiels et apparaît en tout et pour tout semblable à n’importe quelle autre métropole globale.

Dans sa forme la plus accentuée, la recherche d’une esthétique « internationale » débouche sur la réalisation de vidéos qui apparaissent comme des « assemblages » de citations de films étrangers, presque totalement privées d’une histoire. Comme Barber (2003) le montre, la citation – c’est-à-dire un signe explicitement reconnu comme préexistant au moment de son utilisation – est un trait typique de la tradition performative subsaharienne. Entre autres, elle permet à l’auteur de démontrer la maîtrise d’une pluralité de langages, tout en acquérant une autorité et une légitimité. Dans la fiction populaire du Ghana, un bon écrivain n’est pas celui qui invente des histoires originales, c’est plutôt celui qui est en mesure de reprendre avec compétence les textes préexistants et de les réactualiser de façon pertinente dans ses propres romans. Le public qui reconnaît les sources appréciera alors son savoir et donnera du crédit à ses paroles (Newell 2000 : 9–11). Un phénomène analogue se déroule dans les vidéos camerounaises, dans lesquelles la citation appropriée de films étrangers permet au réalisateur de démontrer sa maîtrise des langages cinématographiques globaux, légitimant ainsi son statut de professionnel.

Cette tendance est représentée par le long-métrage *Frères d’armes 3* (2013, dir. Enguérran Towa), qui raconte en trois heures environ la tentative d’un père de libérer sa fille enlevée par un commissaire de police corrompu et sa bande. La trame, quasi inexistante, laisse place aux combats qui permettent au réalisateur d’exhiber sa *maestria* dans les effets spéciaux et dans les chorégraphies des luttes. Parallèlement, la bande-son de type *blockbuster* américain et les clichés des films d’action (par exemple l’agent secret qui espionne caché derrière un journal) constituent des citations de Hollywood insérées précisément pour être comprises du public, plus que des syncrétismes inconscients ou des plagiat. En dérive une esthétique de l’étonnement (*aesthetic of astonishment*) qui rappelle le « cinéma des attractions » (Gunning 2004) des débuts du XX^e siècle, dans lequel les spectateurs exultent et applaudissent, émerveillés par la bravoure des acteurs et du réalisateur, plus qu’ils ne s’identifient avec les personnages et leurs aventures.

Nous pouvons lire dans la recherche du « langage universel » une résistance à la pratique – commune dans le domaine de l’art contemporain – d’intégrer internationalement les artistes africains en tant que *friche* (Amselle 2007). A propos de Nollywood, Jedlowski (2013b) observe que cela a été accepté dans les festivals de films internationaux, en général dans des rétrospectives hors-concours, comme l’expression de l’exotique postcolonial (cf. Huggan 2001), c’est-à-dire le triomphe de l’informalité et du bricolage, sorte de Wild-West du filmmaking. En ce sens, la reprise des esthétiques « internationales » par des réalisateurs africains s’oppose à la *friche* et revendique

une « place dans le monde » (cf. Ferguson 2006 : 6) analogue à celle de l'Occident, en véhiculant une demande de reconnaissance sur un plan d'égalité réciproque.

Toutefois, l'aspiration à la réalisation de films qui « ne semblent pas faits au Cameroun » ne peut jamais être tout à fait satisfaite. Puisque ce sont les fans locaux – et non les fans globaux, trop éloignés – qui peuvent être mobilisés dans l'immédiat pour des informations et des aides, les réalisateurs doivent réaliser des vidéos qui, bien qu'elles revisitent les modèles étrangers, sont encore comprises et appréciées du public de Douala. Ce regard « strabique » – qui, comme nous l'avons vu, concerne toute la production de Douala avec néanmoins des intensités différentes – est typique des temps d'incertitude, où l'exigence de se construire une « voie » indépendante propre coexiste avec la nécessité (et le désir) de rester intégrés dans les réseaux à base familiale, ethnique, de quartier, qui offrent le confort et atténuent les revers de fortune (Nyamnjoh 2006 : 36 ; Trani 2000 : 163). Reprendre rapidement, sous cette lumière, la trilogie *Frères d'armes* aide à éclaircir ce point et montre – à titre d'exemple – certaines stratégies que les réalisateurs mettent en acte pour toucher le public local. Le protagoniste qui, dans le premier épisode, lutte contre une bande de criminels est un *bendskineur*, alors que le commissaire de police qui arrête les malfaiteurs circule dans un taxi jaune, identique à ceux qu'utilise quotidiennement la population. En outre, les courses-poursuites et les combats ont lieu dans les rues et dans les quartiers immédiatement identifiables pour ceux qui connaissent la ville. Ces éléments ont la fonction d'« accrocher » le public local, qui ne se sentira pas exclu, mais pourra percevoir au contraire une certaine familiarité avec le monde « à la Bruce Lee » qu'il voit sur l'écran. Parallèlement, les regards que les personnages lancent à la caméra, alors qu'ils réalisent des entreprises périlleuses, colorent d'une certaine autodérision l'aspiration hollywoodienne des réalisateurs, qui – faisant tomber pour un instant le masque la fiction – proclament leur appartenance au même monde social et culturel que le public camerounais.

5.3 Techniques du corps et acteurs en formation

Comme nous l'avons vu (cf. chap. § 3.5), les histoires de la société sont caractérisées par une *aesthetic of exhortation* (Adesokan 2011 : 96) : étant donnée la vocation didactique des films, les interprètes accentuent les gestes et les intonations pour mieux transmettre les messages éducatifs. Les acteurs en voie de professionnalisation stigmatisent cette expressivité prononcée de façon « théâtrale » et « mécanique » et l'opposent au style « naturel » selon eux typique des interprètes des films étrangers, qu'ils visent par conséquent à imiter. Comment les acteurs peuvent-ils devenir « naturels » en abandonnant le style d'interprétation « théâtral » ? Les paroles de Cynthia – la scénariste de la troupe *Alfa-zone entertainment* – offrent une première réponse :

« J'ai étudié toutes les différentes émotions, le langage du corps, la gestuelle, la présence scénique des films qui se font à l'étranger... tout ce qui concerne l'interprétation. Je me suis concentrée pendant longtemps sur ça avant de faire toute une étude et de l'inculquer à mes acteurs, qui sont mes élèves... parce que je forme aussi les acteurs ». ⁸⁵

Cynthia évoque un processus de formation qui est constitué d'une progressive incorporation des mouvements et de la gestualité qui rappelle la notion de « technique du corps » de Mauss (1965). Il s'agit d'un entraînement pratique, qui consiste à assimiler de façon directe des schémas corporels, émotionnels, visuels et mentaux, et qui, une fois appris, seront performés avec facilité, habilité et savoir-faire (et donc naturel) par les sujets. Ce sont des « montages physio-psycho-sociologiques de séries d'actes » qui sont acquis par un « copier avec succès » (Mauss 1965 : 407, 390). Comme les techniques du corps, la formation des acteurs vise elle aussi à enseigner (ou mieux, à « inculquer ») les « manières correctes », « naturelles », de bouger, de parler et d'exprimer les émotions, à travers une éducation-imitation, dans laquelle les modèles sont les acteurs de succès au niveau global.

Un exemple aidera à éclaircir ce point. Dans une scène de la série télévisée *Au-delà de tout soupçon*, Mary, une femme riche et sophistiquée, s'irrite après avoir découvert une tache de rouge à lèvres sur la chemise de son amant Thierry, et craint d'avoir été trompée. Pour expliquer à l'actrice comment jouer son rôle, Esther (le personnage principal de la série, qui s'occupe également de la formation des acteurs) suggère d'imiter la réaction que Norma a eu envers son fiancé dans l'épisode d'*Irrational Heart* (une telenovelas brésilienne [2011– , dir. Dennis Carvalho]) transmis le jour précédent sur *Canal 2 International*. L'actrice comprend immédiatement l'intention demandée et, à la prise suivante, jette le contenu de son verre au visage de son amant et lui met une gifle.

Toutefois, alors que Mauss accentue la dimension verticale de cette préparation – qui est « imposée d'en haut », par des « personnes qui exercent une autorité » (1965 : 390) – chez les acteurs camerounais prévalent des formes horizontales, dans lesquelles le travail d'incorporation est réalisé à l'aide des pairs. ⁸⁶

Alors que, une fois les acteurs sélectionnés, certains réalisateurs commencent le tournage, sans mettre en place de répétitions ni de séances préliminaires (pour minimiser les temps et les frais), d'autres transforment la troupe en une sorte d'école, rassemblant les acteurs avec régularité pour les entraîner à l'improvisation, étudier et mettre en scène les scénarios. Au cours de ces séances règne une atmosphère fortement didactique : le responsable se comporte comme un enseignant et les acteurs s'apparentent à des élèves. Par exemple, le fondateur de la troupe *Les*

⁸⁵Cynthia, communication personnelle, Douala 30 juillet 2013.

⁸⁶Les acteurs fréquentent difficilement des écoles de cinéma à proprement parler, en raison de leur coût élevé.

grands compagnons de Douala s'adresse à ses acteurs en ces termes : « Adja tu as étudié le script ? Tu peux me dire ce dont tu te rappelles ? ...[...] Bien, au moins tu l'as lu... Maintenant ouvrez le scénario à la page cinq ». ⁸⁷ Hormis la vérification de la préparation des acteurs, il corrige les erreurs de français, en expliquant les règles de grammaire connexes, et assigne des « devoirs » à faire pour la séance suivante.

De leur côté, les acteurs ne sont pas de simples élèves qu'il faut « former », ils exercent également un rôle actif de formation. Pendant les répétitions notamment, ils jugent les performances de leurs compagnons et, avant le tournage, ils essaient entre eux les scènes, en se commentant l'un l'autre, à tel point que certains responsables (par exemple le président d' *Africanstone*) confient la conduite des répétitions aux acteurs « vétérans ». Les opinions émises par le public constituent également d'importants éléments de formation, ouvertement recherchés et qui serviront de « repères » pour l'amélioration de scènes ou du jeu. Certains acteurs postent sur les pages Facebook des sketches et des extraits de films, en demandant à leurs contacts de les commenter, alors que d'autres, après la diffusion de leur série à la télévision, sollicitent par des « bips » l'appel de leurs amis et de leurs connaissances (au Cameroun, mais aussi à l'étranger) pour recevoir des compliments et écouter d'éventuelles suggestions. On retrouve ici un trait typique des formes d'art populaire africain, où production et réception apparaissent comme des moments strictement interconnectés, comme des phases différentes d'un unique processus de création (cf. Barber 1987).

Enfin, au-delà du rôle des pairs (collègues, amis et connaissances), chaque acteur est, du moins en partie, responsable de sa propre « bonne » formation. Dans cette dimension principalement individuelle de l'apprentissage, les sujets regardent les vidéos dans lesquels ils ont joué pour observer et « se corriger » (ceux qui ne le font pas sont sévèrement réprimandés par le responsable et les collègues) et suivent parallèlement avec attention les films étrangers transmis à la télévision câblée pour « copier » les expressions faciales, les intonations de voix et les mouvements des collègues « à l'international ».

En conclusion, un acteur professionnel incorpore de façon programmatique des traits de l'altérité culturelle, en augmentant la gamme des techniques locales du corps. En ce sens, la formation des acteurs constitue un de ces moments de création et de réforme dont parle Mauss, dans lesquels l'entraînement ne comporte pas la reproduction socio-culturelle, mais l'innovation et l'expérimentation (Mauss 1965 : 408). ⁸⁸ Ainsi se profile un exemple de ce que soutient Appadurai (2007 : 80), car les flux médiatiques globaux ont converti les forces glaciales de l'habitude dans le

⁸⁷Aimé, observation participante, Douala 15 novembre 2012.

⁸⁸De façon intéressante, les spectateurs ressentent cette rupture stylistique, perdant la capacité de prévoir les réactions des personnages sur l'écran (cf. chap. 6). Par exemple, durant la diffusion d'un épisode d' *Au-delà de tout soupçon* – dans lequel Chantal est sur le lit de mort de sa belle-mère – Hubert m'explique : « Maintenant tu vas voir comment crient les femmes africaines ! », pour ensuite demeurer interdit par la réaction effective de Chantal, qui se limite à pleurer en silence.

battement accéléré de l'improvisation, transformant partiellement la culture d'habitus en objet d'un choix réfléchi. Au-delà de l'idée de discipline qui la caractérise, ce n'est pas un hasard si la formation des acteurs est également traversée par une certaine sensation de liberté et de possibilité : on se construit comme « professionnel » en choisissant des modèles qui servent de référence (et d'identification) en-dehors de la communauté familiale, ethnique et nationale parmi les stars du grand écran, désormais considérées comme les nouveaux « grand-frères ».⁸⁹ Cette atmosphère ludique et ouverte à l'expérimentation constitue un des plaisirs de l'interprétation, qui devient de ce fait un enrichissement personnel permanent et un travail sur soi, à tel point que certains artistes voient la formation (envisagée ici presque dans son sens anthropopoiétique) comme la base de leur amour pour le cinéma. « Le cinéma m'a fait évoluer, m'a développé, si je peux m'exprimer ainsi, il m'a complété », affirme Joseph.⁹⁰

5.4 Possédés par le cinéma

Nous avons démontré jusqu'à présent que les réalisateurs et les acteurs tendent à acquérir le prestige et la reconnaissance professionnelle, en repoussant les horizons restreints de leur réalité quotidienne, à travers la production de films qui marquent esthétiquement une connexion avec le monde du cinéma global. Je voudrais pour finir m'intéresser aux difficultés que cette opération comporte et me concentrer sur les cas de syntonisation « manquée », où la pratique vidéo n'offre pas un sens d'ouverture sur les opportunités « là-bas », mais rappelle plutôt sa propre exclusion.

Les cinéastes de Douala opèrent dans un espace ambigu, dans lequel le glamour et le prestige attribués au monde du cinéma risquent en permanence d'être éclipsés par les difficultés rencontrées sur le terrain (fréquentes coupures d'électricité,⁹¹ décors misérables, longues heures de tournage sous le soleil, ordinateurs pleins de virus, dans un lieu où la technologie numérique a ouvert la production cinématographique aux masses sans effacer les inégalités économiques). Les sujets expriment cette précarité en utilisant l'expression « cinéma piraté », qui indique un cinéma « feint », « non authentique », une « contrefaçon » du cinéma occidental. Par exemple, sur le set de *Destination fatale* (2013, dir. Cédric Michel Deugoué) – un film d'horreur racontant les aventures d'un groupe d'étudiants attaqué par des démons – Ghislain commente avec regret le manque de costumes de scène qui l'oblige à ne filmer que le buste du personnage du policier, ne disposant pas du pantalon de l'uniforme : « Tu vois comment on pirate le cinéma ? Comment nous sommes

⁸⁹Nous reprenons cette expression de Cynthia, la scénariste-actrice de la troupe *Alfa zone entertainment* (communication personnelle, Douala 30 juillet 2013).

⁹⁰Joseph, communication personnelle, Douala 17 août 2013.

⁹¹A la différence de leurs collègues nigériens, les videomakers de Douala n'ont généralement pas à leur disposition un générateur d'électricité (à ma connaissance, seul le groupe *Africanstone* en possède un) et, durant les fréquentes coupures, ils sont obligés d'interrompre les tournages à l'intérieur.

obligés de faire le faux ? » me dit-il.⁹²

La notion de « cinéma piraté » utilisée pour faire allusion aux difficultés de la production vidéo renvoie à l'opposition plus générale entre « vrai » et « faux » qui traverse localement la compréhension de la réalité dans son tout. L'idée qu'au Cameroun circulent les produits « faux », « non originaux », « qui se cassent tout de suite », à la différence des « vrais », en parfait état de marche, qu'on trouve de l'*autre côté*, est assez répandue. Les réalisateurs se plaignent souvent de la mauvaise qualité des disques externes, des clés USB et des caméras qu'ils peuvent trouver à Douala, en opposition aux mêmes produits (de même marque) qu'on ne peut trouver, selon eux, qu'à l'étranger. Weiss (2005 : 116) rencontre une situation semblable à Arusha (une ville du nord de la Tanzanie) entre les coiffeurs et leurs clients. Les jeunes qui se retrouvent dans les *barbershops* pour consommer des formes de culture populaire globale, comme le rap afro-américain, participent à un « cosmopolitisme imaginé » (Foster 1999) qui rappelle celui des cinéastes de Douala. Toutefois – écrit Weiss – leurs convictions que leurs radios et leurs magnétophones sont « faux », « de mauvaise qualité », expriment parallèlement la sensation d'exclusion, trahissant la conscience que le dynamisme et la force du monde global résident ailleurs et restent hors de portée.

La notion de « cinéma piraté » véhicule une conceptualisation analogue de la réalité.⁹³ Alors que la pratique filmique permet d'« imiter » [*to shadow*] l'*autre côté* et d'affirmer une citoyenneté de première classe, les obstacles et les problèmes rencontrés sur le terrain rappellent la « place dans le monde » (dans la notion de Ferguson citée plus haut) dans laquelle les cinéastes évoluent. Dans les moments de difficulté, l'expression cinéma « piraté » évoque alors le risque que l'opération de *shadowing* échoue, la copie ne réussissant pas à instaurer une relation d'identité avec l'original, ce qui renforce la conscience que les sources de pouvoir de la réalité globale restent situées dans un ailleurs lointain, difficilement accessible. Précisément parce qu'ils constituent le signal d'une condition persistante de marginalité, les moindres petits imprévus, même s'ils sont affrontés avec une ténacité créative, font naître des réflexions et des parallélismes entre les différentes conditions de travail *ici au pays* et de l'*autre côté*. Cet écart est vécu avec une intense souffrance et est souvent souligné par les acteurs par des phrases telles que : « Au Cameroun le cinéma est sacrifice », « Nous devons souffrir pour le cinéma »⁹⁴. La souffrance et le sacrifice auxquels ils font allusion sont concrets : les journées de tournage passées sous le soleil, sans nourriture et sans eau jusqu'au soir (et quelque fois plus tard encore) et les corps échauffés et déshydratés incarnant l'exclusion de la

⁹²Ghislain, communication personnelle, Douala 25 septembre 2013.

⁹³Faisant référence au contexte de Kinshasa, Pype écrit que « Les kinois se demandent en permanence si les prophètes, les billets, les bijoux ou même les partenaires sont “vrais” ou “faux” ». En revanche, – contrairement à ce qui se passe à Arusha et à Douala – l'idiome vrai-faux rentre ici dans l'imaginaire pentecôtiste, où ce qui n'est pas considéré authentique est attribué à l'action maléfique du diable (Pype 2012 : 42).

⁹⁴Respectivement Julie, observation participante, Douala 11 novembre 2012 ; Lucie, observation participante, 6 septembre 2013.

scène médiatique mondiale, constituent des traces tangibles d'inégalité et d'injustice.

Source d'*empowerment* et de prestige, le cinéma est parallèlement signe de marginalité et d'impuissance. D'un côté, il permet aux jeunes Camerounais de se syntoniser avec une « puissante » scène mondiale, en s'identifiant aux stars internationales ; de l'autre, il accentue la conscience de leur position périphérique. Afin de comprendre cette apparente contradiction, nous faisons appel à la métaphore de la possession, comme le fait Weiss (2005) dans son analyse de la consommation de culture populaire chez les coiffeurs tanzaniens. Les jeunes d'Arusha traduisent les frustrations de leur existence, caractérisée par un fossé infranchissable entre attentes et opportunités, par des sensations corporelles, percevant l'esprit comme « plein de pensées », « douloureux » et « désordonné » (Weiss 2005 : 111). Cette souffrance exprime autant l'exclusion de l'ordre des signes global désirés (les biens de consommation que le néo-libéralisme a rendu visibles mais inaccessibles) qu'une connexion avec cette même réalité mondiale, quand ces jeunes affirment souffrir « exactement comme » les rappeurs afro-américains qu'ils écoutent quotidiennement (Weiss 2005 : 114). En ce sens, la douleur incorporée définit les paradoxes typiques de la possession, leur permettant de s'identifier avec ces forces culturelles et économiques globales qui les subjuguent (incarnées ici par les figures des rappeurs). Cette dynamique accentue et transforme simultanément la condition de soumission, c'est-à-dire que les jeunes d'Arusha peuvent jouir (en partie) du pouvoir et du prestige des chanteurs afro-américains auxquels ils s'identifient (leurs « doubles » plus « vrais » et « réels », selon l'ordre ontologique décrit plus haut). Weiss conclut :

« La participation dans la pratique de la culture populaire, tout comme la participation dans les cultes de possession, offre un moyen pour définir et confronter de puissantes sources d'oppression et, en même temps, pour se définir soi-même en relation avec elles » (Weiss 2005 : 118).

Chez les jeunes cinéastes de Douala nous retrouvons des relations de domination et des contradictions sous certains points de vue semblables. Condamnés aux marges de la vie économique et sociale du pays, ils se projettent, grâce à la pratique vidéo, au centre de la scène mondiale, en comblant (dans l'imaginaire) le fossé entre ambitions et opportunités qui caractérise leur existence quotidienne. Ils cherchent activement à se conformer aux stars internationales, à travers diverses formes d'imitation (y compris l'incorporation programmatique d'une gestualité et de mimiques) qui leur permettent de s'approprier du prestige qui, à leurs yeux, caractérise la vie de l'*autre côté*, en opérant une transformation de leur statut. Toutefois, les imprévus et les obstacles de la production vidéo rappellent et consacrent – nouvellement à travers le corps et les sensations physiques (la faim, la soif, la fatigue, la chaleur, etc.) – la distance qui les sépare des studios d'Hollywood et de l'arène

médiatique internationale. Comme dans les équilibres précaires caractéristiques de la possession, ils agissent et sont agités par des forces globales qui habitent leurs corps, en équilibre entre appropriation créative et soumission. La métaphore de la possession semble particulièrement pertinente dans la mesure où elle rappelle le langage avec lequel les artistes eux-mêmes décrivent leur relation avec le cinéma comme une « passion » qui prend le contrôle de leurs corps.

En guise de conclusion, citer l'activité de la troupe *Alfa-zone entertainment* permet de mettre en relief les contradictions et les ambiguïtés de la pratique cinématographique des jeunes de Douala décrites jusqu'ici. Depuis deux ans, les acteurs d'*Alfa-zone entertainment* se réunissent presque tous les après-midi au campus de l'université de Douala pour s'exercer. Comme le raconte Cynthia, dans l'interview citée plus haut (§ 5.1), ils veulent « faire le vrai cinéma », celui de l'*autre côté*. Toutefois, au jour d'aujourd'hui ils n'ont pas encore réalisé un seul film, car ils ne peuvent pas se permettre d'acheter (ou de louer) l'équipement. Durant les répétitions, dans lesquelles ils mettent en scène les scripts préparés par Cynthia, ils sont obligés d'user de leur imagination pour se figurer la position de la caméra et les objets du décor, auxquels ils donnent une certaine « matérialité » à travers le soin avec lequel ils font semblant de les manier. Comme l'explique une actrice : « On joue avec des objets invisibles, mais il faut penser à ces objets invisibles comme s'ils étaient vrais ». ⁹⁵

5.5 Conclusion

Les videomakers de Douala, en choisissant leurs modèles de référence parmi les stars du cinéma global, génèrent des actes de *self-styling* qui rappellent les pratiques d'auto-création artistique des cultures de rue (*street-cultures*) africaines (Biaya 2005). Pour se lancer sur la voie du succès, ils ne s'intéressent pas aux trajectoires de vie de leurs aînés ni au binôme instruction-emploi public, qui a succombé à la crise (Ndjio 2008a) –, mais s'adressent au panorama culturel global, où ils retrouvent les héros sociaux chez les stars du grand écran. À travers la réalisation de films qui « ne semblent pas faits au Cameroun », ils s'autoproclament démiurges de leur propre destin et – « abandonnant » les catégories d'identification locales (famille, ethnie, religion, parti politique, etc.) et les logiques coloniales et post-coloniales (centrées sur la France et la culture francophone) – s'imaginent citoyens du monde global. En ce sens, ils transforment une rupture stylistique en une rupture épistémologique. ⁹⁶

Cette forme de réalisation de soi implique un parcours d'apprentissage qui s'éloigne de ces « itinéraires de l'astuce » (Banégas et Warnier 2001 : 8) qui – selon nombreuses études – seraient à la base des trajectoires actuelles de succès en Afrique. ⁹⁷ Parmi d'autres, Banégas et Warnier (2001)

⁹⁵Gloria, observation participante, Douala 30 juillet 2013.

⁹⁶Il est important de souligner qu'on reconnaît traditionnellement à l'individu un certain degré d'autocréation au-delà du contexte socio-culturel d'origine, comme le montre succinctement le proverbe local, analysé par Nyamnjoh (2002) : « Un enfant n'est la personne de quelqu'un que jusqu'à ce qu'il se trouve dans l'utérus ».

⁹⁷Pour le cas camerounais cf. en particulier Hibou 1999 ; Malaquais 2001a ; 2001b ; Ndjio 2001, 2006a, 2008a,

montrent que la crise de l'Etat et de l'administration, les programmes d'ajustement structurel, l'informalisation croissante des économies, le déclin des systèmes scolaires et la libre circulation des marchandises ont favorisé l'émergence de nouvelles figures du pouvoir (incarnées au Cameroun par les *feymen* [« escroc », en pidgin]), qui exploitent fourberie, sens de l'aventure et prises de risque pour conquérir une richesse matérielle exempte de l'acquisition de capital culturel et social. Le cas des videomakers de Douala nuance cette représentation, en mettant en relief des dimensions alternatives, dans lesquelles la « réussite » implique une « formation » et une incorporation progressive de savoirs et de savoir-faire, de façon comparable à ce qui se passait quand le *fonctionnaire-évolué* se distinguait du reste de la population non seulement en raison de son salaire, mais également en raison de ses « bonnes » manières et de ses diplômes (cf. Ndjio 2008a). Ce qui semble définitivement disparu est moins la valeur du travail et de l'instruction que le monopole de l'Etat post-colonial dans l'orientation des biographies des jeunes Camerounais, comme le symbolise clairement le cas des « écoles-troupes », véritables sources d'éducation alternative aux écoles nationales.

Chapitre 6 – Entre vie et fiction : les séries camerounaises chez les spectateurs de Douala

Le sixième (et dernier) chapitre propose une réflexion finale sur la production vidéo, en éclairant le processus créateur à travers l'analyse des pratiques de réception des spectateurs de Douala. Il part du constat que production et consommation médiatique sont deux moments strictement entremêlés d'un même cycle, car les producteurs imaginent le public auquel ils adressent leurs œuvres (cf. le concept d'« audience fictions » in Traube 1996 ; cf. également Ang 1991 ; Dàvila 2001, 2002 ; Ganti 2002, 2012) et les spectateurs évaluent et interprètent les films, en participant activement à l'élaboration du sens (cf. en particulier Abu-Lughod, Ginsburg et Larkin 2002 ; Dornfeld 1998 ; Hall 1980).

De nombreux auteurs ont mis en relief les limites et les difficultés des enquêtes de réception (*audience research*). Tout d'abord, ils soulignent l'impossibilité de « délimiter » le public et ses pratiques de réception dans des cultures saturées de médias (Bird 2003 : 1) comme dans celles de Douala : les téléviseurs sont présents dans presque toutes les maisons, les magasins et les restaurants pour transmettre les programmes des chaînes privées locales, les enceintes à l'entrée des commerces envahissent l'espace de la rue avec de la musique et les radios toujours allumées des taxis accompagnent les passagers et les chauffeurs avec des programmes satiriques, des informations et des chansons.⁹⁸ En ce sens, bon gré ou mal gré, les habitants de Douala ont en

2008b.

⁹⁸En 2008, 72% des maisons de Douala étaient équipées de la télévision câblée, alors que 59% possédaient également un lecteur DVD (données de *Canal France International*, in Djimeli 2009b : 5).

permanence le rôle de consommateurs médiatiques, ce qui rend impossible d'isoler le moment de la réception du reste de leur vie quotidienne. Les limites du public sont floues et indéfinies : « l'audience est partout et nulle part » (Bird 2003 : 3).⁹⁹

Même quand on se concentre seulement sur les spectateurs qui se positionnent intentionnellement devant un téléviseur, la variété des contextes et des pratiques de réception est tellement importante qu'elle décourage toute tentative de généralisation (Abu-Lughod 2004 : 41). Quelques exemples concrets tirés de mes notes de terrain illustreront cette extrême hétérogénéité.

(1) Emilie interrompt une réunion familiale pour amener les membres de sa famille devant le téléviseur d'un bar afin qu'ils suivent le dernier épisode de la série *La déchéance* (2013, dir. Simplicie Noumo) dans laquelle elle joue. Elle explique rapidement la trame et tente d'attirer l'attention sur la qualité de son interprétation, sur l'élégance de ses vêtements de scène et sur la beauté des décors, mais sans succès. Le volume de la musique qui provient de l'intérieur du bar, trop élevé, empêche en effet d'entendre les dialogues. (2) Dans le salon de son appartement, Françoise corrige les devoirs de son fils tout en suivant une série sur *Canal 2 International*, levant de temps en temps les yeux pour regarder l'écran. (3) Nina, la propriétaire d'un magasin de copie et impression, augmente le volume du téléviseur, arrête de travailler et se place debout au centre du magasin pour suivre le téléfilm de Mitoumba, en commentant à haute voix chaque scène, avec les clients de passage et une amie passée par là.

Hormis la variété des contextes et des pratiques de réception, nous observons également que les spectateurs adoptent des comportements différents selon les jours (Abu-Lughod 2004 : 42). Parfois, Monique suit attentivement les séries camerounaises allongée sur le canapé devant le téléviseur et discute des intrigues avec ses enfants ; d'autres fois, elle regarde distraitemment parce qu'en même temps elle prépare le repas ; dans d'autres cas encore, elle prête attention à certains moments puis bavarde de tout et de rien avec ses voisines qui sont venues lui rendre visite.

Ces exemples montrent que la consommation médiatique est un « comportement dans le contexte », puisque le fait d'être assis devant un écran peut indiquer une multitude d'activités différentes, qui ne peuvent être comprises qu'à travers une approche ethnographique focalisée sur les « micro-situations » de réception (Ang 1991 : 131). Pour comprendre cette hétérogénéité, il est nécessaire – à l'instar de ce que suggère Couldry – de traiter les médias comme des pratiques, c'est-à-dire de dépasser une approche simplement sémiotique – qui analyse la décodification des textes par les spectateurs – et de considérer « toute la gamme de pratiques liées ou orientées aux médias » (Couldry 2004 : 117). En ce sens, nous adopterons la position d'Ang :

⁹⁹A la différence d'autres métropoles africaines (par exemple Johannesburg [Bisschoff et Overbergh 2012 : 123] et Nairobi [Overbergh 2014 : 8]), les portables dotés de connexion internet étaient encore rares chez les habitants de Douala au moment de ma recherche sur le terrain, en 2012–2013. Sur la diffusion des téléphones portables en Afrique, cf. Brinkman, Nyamnjoh et de Bruijn 2009.

« notre point de départ doit être la reconnaissance que le monde social des spectateurs réels consiste en une myriade infinie et toujours croissante de pratiques et d'expériences dispersées, qui ne peuvent jamais, et ne devraient jamais, être comprises en un unique système total de connaissance » (Ang 1991 : 139–140).

Une fois établi le caractère polymorphe de l'expérience médiatique, il devient nécessaire d'effectuer des choix qui permettent de délimiter le champ d'étude, en apparence si dispersé et insaisissable. Pour ma part, j'ai d'abord décidé de concentrer mon enquête sur la réception des séries camerounaises transmises à la télévision, dans la mesure où, à Douala, elles sont plus suivies que les films distribués au format DVD et VCD.¹⁰⁰ En outre, le fait qu'elles soient programmées à la télévision m'a permis de prévoir les moments de visionnage, sans devoir organiser de projections *ad hoc*, qui m'auraient empêchée d'observer la façon dont la consommation médiatique s'insère dans la vie quotidienne de mes interlocuteurs. Les résultats exposés par la suite font donc référence à un public exclusivement télévisé (complété par quelques observations effectuées au Douala Bercy durant certaines diffusions collectives).

En deuxième lieu, j'ai choisi de concentrer mon analyse sur quatre « micro-situations » de réception (cf. Ang 1991 : 131), c'est-à-dire trois maisons privées – dans les quartiers populaires de Bepanda et Bessengue – et un magasin de photocopies et impression dans la zone centrale d'Akwa. Pour sélectionner ces contextes de réception, j'ai cherché des spectateurs qui suivent les téléfilms semaine après semaine, qui essaient de ne rater aucun épisode et qui prêtent attention aux contenus, car ils pensent qu'ils sont importants pour mener leur vie.¹⁰¹ Il s'agit de personnes d'âge, de sexe, d'ethnie et de niveaux d'instruction variés (de l'école primaire de Sidonie au doctorat en droit de Simon), qui connaissent toutefois des conditions économiques similaires, caractérisées par l'insécurité et la précarité. En ce sens, mon étude de la réception se focalise sur les couches urbaines moyennes-basses, auxquelles appartient également la majeure partie des videomakers.

La composition du public des particuliers est restée assez stable durant la période de ma recherche. A Bessengue, étaient généralement présents la locataire Françoise (une petite commerçante, mère de famille, d'origine duala), ses enfants et quelques voisins qui ne possédaient

100 Suite à la diffusion de la télévision câblée, la consommation de films en DVD et VCD chute progressivement, d'autant plus que les familles investissent rarement dans la réparation ou la substitution d'un lecteur DVD quand il se casse. De plus en plus dépendants des chaînes de télévision privées locales, il est probable que les videomakers devront trouver des distributeurs étrangers et miser davantage sur les diffusions collectives dans des espaces comme le Douala Bercy. Il apparaît évident que ces stratégies conditionneront leurs choix esthétiques et narratifs.

101 En revanche, je n'ai pas approfondi les pratiques réceptives des personnes qui tombaient sur les séries de façon aléatoire (au bar, dans les restaurants, dans les magasins et les maisons privées, quand ils n'avaient pas le « contrôle » de la télécommande), mais qui constituent néanmoins une partie consistante de l'audience locale.

pas de récepteur de télévision (en particulier, Olivier – un électricien duala d’une cinquantaine d’années – et Simon – un jeune doctorant en droit duala). A Bepanda, Monique (une petite commerçante bamiléké veuve d’environ cinquante ans) regardait les séries avec ses enfants et ses petits-enfants alors que Sidonie (une petite commerçante bamiléké mariée d’un peu plus de quarante ans) était en compagnie de ses enfants encore en bas âge et parfois d’une ou deux voisines. Le magasin de photocopies d’Akwa constitue un contexte tout à fait différent : la propriétaire Nina (une jeune Bamiléké célibataire) y suit l’après-midi les rediffusions des séries sur le téléviseur du magasin avec les clients de passage, formant ainsi un public volatile, qui se rassemble pour quelques minutes et se sépare ensuite. Ces collectivités éphémères rappellent les « street corner theatres » dont parle Okome (2007a : 7), à propos des foules de passants qui suivent Nollywood sur les téléviseurs positionnés dans les rues, à l’entrée des videoshops des quartiers populaires de Lagos.

Enfin, les séries télévisées que j’ai visionnées avec mes interlocuteurs, c’est-à-dire *Le procès* (2010–) – codirigé (avec Alphonse Ongolo), écrit et interprété par Jean de Dieu Tchegnebe (Man no lap) et *Cercles Vicieux* (2013–) – dirigé, écrit et interprété par Ebenezer Kepombia (Mitoumba) –, étaient les productions les plus suivies à Douala au moment de ma recherche. En particulier, le téléfilm de Man no lap venait de recevoir le prix pour la « meilleure sitcom », au *Canal 2’or* 2013, un festival organisé une fois par an par *Canal 2 International* à Yaoundé. Il s’agit d’histoires de la société ancrées dans le contexte socio-culturel local, qui racontent des fraudes et des abus internes aux familles, afin d’éduquer la population avec des « leçons » de comportement. Toutefois, bien qu’elle se soit focalisée sur ces séries, mon analyse prend également en considération d’autres productions – qui ne passaient plus à la télévision au moment de ma recherche – telles qu’elles sont restées dans les mémoires de mes interlocuteurs, qui les citaient et y faisaient référence dans leurs discours (un peu comme si les différentes intrigues se faisaient écho les unes avec les autres). Leurs caractéristiques conditionnent les résultats de mon enquête, qui fait uniquement référence à la réception des histoires de la société.

Ainsi, mon analyse n’a pas de prétentions d’exhaustivité ni même de représentativité. Il s’agit plutôt d’une « brèche » dans l’expérience médiatique de certains spectateurs de Douala, un exemple de ce que le public peut faire avec des histoires racontées par les videomakers, qui vise à mieux comprendre le processus créatif, point central de ma recherche. En effet, la thèse qui sous-tend le chapitre est que le sens d’un film se réalise à travers les pratiques de réception du public : se joignant à la vie quotidienne de la population, il génère des histoires et des expériences qui inspirent les artistes dans l’imagination de leurs œuvres, en un échange incessant entre fiction et vie réelle. Après avoir reconstruit la composition sociale du public et les lieux de réception, j’examine les pratiques d’*audience fictions* des artistes, qui imaginent et construisent leurs spectateurs, à travers

des expédients stylistiques et narratifs. La deuxième partie du chapitre se consacre en revanche aux réactions de l'audience et montre comment les personnes rencontrent, utilisent, interprètent, jouissent de, pensent et parlent des téléfilms dans leur quotidien. Ceux qui partagent les conventions interprétatives des videomakers utilisent les histoires pour en tirer des leçons de comportement qui, comme les proverbes, renforcent et guident leurs choix et leurs opinions. Parallèlement, les spectateurs qui saisissent la richesse des références à la vie sociale et culturelle de Douala, caractéristiques de ces séries, mûrissent la compréhension d'une condition partagée et développent un sentiment d'appartenance collective, amplifiant la perception d'une manière d'« être dans le monde » transversale à la population.

6.1 Le public de Douala

Quelle est la composition sociale du public ? La réponse, jamais évidente (cf. Ang 1991 : 71 ; Ganti 2012), est particulièrement complexe à Douala, où les enquêtes formelles sur les habitudes médiatiques des habitants tout comme les registres de recettes des films font cruellement défaut, à tel point que même les artistes n'ont qu'une vague idée de la dimension et de la composition de leur public.¹⁰² Des festivals comme le *Canal 2'or* – qui chaque année récompense la meilleure sitcom, le meilleur acteur et la meilleure actrice par un système de vote à distance – offrent quelques indications de type quantitatif mais ne permettent pas de sonder les aspects qualitatifs. L'une des façons les plus efficaces pour « saisir » le public local est probablement d'observer dans la rue le nombre et le type de personnes qui reconnaissent et saluent les acteurs.

Selon mes observations, les videomakers ont réussi à conquérir un public transversal quant au sexe, l'ethnie et l'âge, mais ne semblent pas réussir à percer dans les classes les plus aisées, conservant la base de leurs fans dans les couches sociales moyennes voire inférieures. La comparaison de la composition sociale de cette audience avec d'autres productions vidéo africaines montre certaines différences. Alors que Nollywood suscite de plus en plus l'intérêt des classes les plus riches (Jedlowski 2013a), les artistes camerounais sont appréciés par une couche de population économiquement plus homogène. Toutefois, plus que leurs collègues nigériens, ils réussissent à « parler » à des générations différentes, en touchant des spectateurs plus âgés. Ainsi, comme cela a été démontré à plusieurs reprises, Nollywood représente une expression de la *youth culture* locale, suivie principalement par des jeunes qui construisent de nouvelles formes identitaires, à travers leurs narrations (Ajibade 2009 ; Ugor 2009). Ce ne semble pas aussi vrai pour le cas camerounais, où les séries sont avidement regardées par des hommes et des femmes mariées avec des enfants, à

¹⁰² Canal France International (CFI), Tns Sofres et le Centre de recherche et études en économie et finance Consultants associés (Cretes CA) ont conduit des sondages à Douala et à Yaoundé, en réalisant des interviews téléphoniques pour enquêter sur la consommation médiatique de la population. Bien qu'ils aient relevé que la chaîne la plus regardée à Douala est *Canal 2 International* (suivi par *Equinoxe télévision*), ils n'offrent pas d'informations spécifiques sur les séries télévisées. Cf. Djimeli 2009a ; Njipou 2010.

tel point que – selon certains – les mamans seraient précisément les spectatrices les plus nombreuses et les plus assidues.¹⁰³

La composition sociale du public se reflète dans les lieux de la consommation médiatique. Ajibade (2007) propose, au sujet de la circulation de films de Nollywood au Cameroun, une typologie pour classer les sites de réception, que nous pouvons réutiliser. Tout d'abord, il décrit les « espaces privés » (Ajibade 2007 : 4), c'est-à-dire les maisons et les bureaux, équipés de téléviseurs (et parfois de lecteurs DVD). Le *setting* domestique n'implique pas forcément le visionnage dans le cadre privé de la famille, du moment que les salons dans les maisons des quartiers populaires sont des espaces sociaux ouverts, avec des enfants et des voisins qui entrent et qui sortent, profitant du fait que la porte d'entrée reste toujours entrouverte sur la rue. D'autres sites importants sont ce qu'on appelle les « tie-in spaces » (Ajibade 2007 : 6), c'est-à-dire des magasins, des restaurants et des bars équipés de téléviseurs pour distraire la clientèle et les gérants durant les heures de travail. Aussi dans ce cas, le visionnage ne s'effectue pas en solitaire mais rassemble des spectateurs ayant des parcours variés, qui s'unissent le temps d'un épisode de série pour ensuite se séparer. Enfin, Ajibade (2007 : 4–5) appelle les « espaces dédiés » les espaces destinés à la projection de films. Il ne s'agit pas de vidéo-clubs ni de cinémas – qui ont été fermés (chap. 2) – mais de la salle de Douala Bercy. Bien qu'elle ait été conçue initialement pour les conférences et les cérémonies, elle est louée par les réalisateurs de vidéos qui y projettent leurs œuvres moyennant un billet d'entrée payant. C'est ce contexte luxueux qui attire notamment les couches sociales plus aisées.

Nous pouvons dès lors formuler quelques réflexions générales sur les espaces sociaux de la réception. Dans le passé, la consommation médiatique avait principalement lieu dans des contextes homogènes en termes d'âge et de sexe, avec des jeunes de sexe masculin qui partageaient la vision de films dans des cinémas de quartier et des vidéo-clubs, loin du regard des adultes (si des filles étaient présentes, il s'agissait de prostituées) (Ajibade 2009 : 422 ; Simone 2006 : 367). La fermeture des salles de cinéma et – surtout – la diffusion de la télévision câblée a nuancé cette ségrégation. Dans les salons des maisons particulières, l'expérience médiatique est partagée entre générations et sexes, les enfants regardant les films avec leurs parents et parfois leurs grands-parents (plus souvent les mères et les grands-mères, du moment que les hommes mariés de la couche moyenne-inférieure passent une grande partie de leurs journées hors des maisons, au travail ou au bar avec leurs amis). Nous pouvons noter comme Pype (2012 : 295) que la télévision situe l'espace du salon au centre des discussions qui façonnent une sphère publique où les jeunes et les

¹⁰³Ces considérations semblent être également valables pour la consommation de films nigériens au Cameroun. Alors qu'Ajibade (2009) soutient que les fans de Nollywood sont surtout les jeunes, je pense qu'actuellement ce sont surtout les femmes mariées qui regardent avec plus de constance *Nollywood TV*, la chaîne dédiée aux films nigériens doublés en français.

femmes sont les protagonistes, en opposition avec une « culture of outside » qui, selon Jewsiewicki (2003), serait en train de se diffuser dans les métropoles africaines.

6.2 Spectateurs entre imagination et réalité

Le spectateur est souvent nommé dans les discussions entre acteurs, réalisateurs, scénaristes et producteurs. A quel public s'adresser, comment le conquérir, quelles réactions susciter en lui... : ce sont des questions fréquemment discutées par les artistes, qui imaginent de cette façon leur audience. Il ne s'agit pas de simples spéculations mais de véritables pratiques d'« audience-making » (Ganti 2012), puisque ces discours se traduisent par des choix esthétiques et narratifs, qui influencent la consommation des spectateurs réels, la manière dont ces derniers se comportent par rapport aux films et le point de vue avec lequel ils les interprètent. A ce propos, il est utile de rappeler le concept d'« addressivity », tel qu'il a été élaboré par Bakhtin (1986: 99; cf. également Barber 2007 : 138), c'est-à-dire le fait que le texte est orienté vers l'audience la constituant à travers des stratégies rhétoriques, stylistiques et narratives précises.

Comme nous l'avons vu, les producteurs d'histoires de la société visent à créer des films « miroirs de la société » dans lesquels « tout le monde peut se reconnaître », afin de dénoncer les injustices et de corriger les comportements. De cette façon, ils imaginent les spectateurs en tant que membres d'un contexte socio-culturel spécifique, dotés d'une expérience et de compétences sociales communes. En même temps, ils les interpellent en tant que membres d'une communauté morale, les appelant à juger le comportement des personnages à l'écran et à apprendre une leçon, au nom d'un ensemble de valeurs partagées. Cette *addressivity* multiple se manifeste de plusieurs façons.¹⁰⁴

Avant tout, les artistes imaginent des histoires qui exigent que les spectateurs soient familiers de la vie urbaine de Douala et de son milieu (multi)culturel pour être pleinement comprises et appréciées. L'épisode « Les dilemmes » de la série *Le procès* raconte l'histoire d'une riche veuve qui, après la mort de son mari, commence à fréquenter un autre homme, ce qui provoque la colère de ses enfants. La gravité de son comportement n'est pas pleinement compréhensible à ceux qui ne connaissent pas la norme de la « période en blanc », selon laquelle une veuve doit s'abstenir d'avoir des rapports sexuels dans les six mois suivant la mort de son mari, pour éviter des cas de paternité ambiguë. De façon analogue, les références du frère du défunt à la pratique du « lavage » apparaissent obscures au spectateur qui ne possède pas quelques notions de l'univers traditionnel bamiléké, qui impose à une veuve de coucher avec son beau-frère. Et, encore, il sera difficile (sinon

¹⁰⁴Je note entre parenthèses que les séries interpellent parfois les spectateurs en tant que consommateurs. C'est particulièrement évident quand les artistes insèrent dans la trame la promotion de produits, comme par exemple des cosmétiques, des magasins et des services bancaires. Il ne me semble pas toutefois que cela représente la forme d'*address* dominante des séries.

impossible) de se rendre compte qu'il s'agissait d'un mariage inter-ethnique, entre une femme duala et un homme bamiléké, si on n'est pas en mesure de reconnaître les langues locales de certains passages du dialogue. Nous pouvons également citer les comédies qui fondent leur effet comique sur l'expérience urbaine de Douala. Dans *A qui la faute ?* (2008, dir. Enguérran Towa), Kritikos arrête un taxi, donne le nom de la destination et s'exclame « J'ai pièce ! », une expression communément employée à Douala pour indiquer la course de 100 F CFA [0,15 €]. Une fois arrivé, il donne 25 F CFA [0,04 €] au taxi et répond à ses vives protestations, en utilisant le mot *pièce* dans son sens du français standard : « J'ai dit que j'avais une *pièce*, je n'ai pas dit que j'avais 100 F CFA ! ». Clairement, ces double-sens comiques s'adressent à des spectateurs connaissant les habitudes de la ville (des spectateurs qui voyagent dans les taxis collectifs, qui ont l'expérience aussi bien de l'agressivité des taxis que des ruses des passagers de tenter de négocier les prix au rabais), dans la mesure où le rire marque des frontières et des différences socio-culturelles.

Ces exemples montrent que les artistes sollicitent les spectateurs en tant membres d'une couche sociale dans un contexte culturel bien défini. A cet égard, nous pouvons employer le concept de « cultural address » avancé par Vasudevan (2001) en référence à ces films indiens qui imaginent le public comme une « communauté de sens ». Toutefois, alors que les filmmakers de Bollywood assument une vision « objectivée » de la culture, qui les pousse à tenter de mettre en scène « l'essence de l'être indien », pour conquérir un public national hétérogène (Ganti 2002, 2012), les artistes de Douala adoptent une conception plus fluide et relativiste, où l'audience imaginée a des limites floues. En effet, la pleine compréhension des histoires de la part d'un public culturellement compétent conduit à l'extraction d'une « leçon » morale d'une portée universelle, valable pour les habitants de Douala, comme pour tous les Camerounais, les Africains et l'humanité toute entière, potentiellement accessibles grâce à la télévision par satellite, internet et le piratage. En ce sens, les limites de la communauté de sens s'ouvrent et les spectateurs locaux s'insèrent dans une « communauté morale » (Barber 2007 : 166) globale, affranchie des connotations historiques, culturelles et sociales.

Dans ces processus, l'*aesthetic of outrage* et les exagérations comiques qui caractérisent les histoires de la société (cf. chap. § 4.4) jouent un rôle important. Les violations scandaleuses des codes sociaux pratiquées par les personnages visent à stimuler les corps du public par des spasmes de dégoût, construisant les spectateurs comme des sujets moraux au-delà de leur contexte. Pour donner un exemple : il n'est pas nécessaire de disposer de compétences culturelles spécifiques pour s'indigner devant la tentative de Mami ton d'empoisonner le fils de sa co-épouse dans *Foyer polygamique*. Par ailleurs, les personnages caricaturaux – la belle-mère qui réprimande sa bru parce qu'elle ne lui offre pas de cadeaux suffisamment coûteux (*Cercles vicieux*), la mère qui poursuit et frappe maladroitement l'amant de sa fille (*Foyer polygamique*) – sont conçus pour susciter le rire

du public, en transformant le visionnage en un moment d'auto-ironie, où « se regarder au miroir » implique également de « se regarder de l'extérieur », une prise de distance de soi-même et une relativisation de ses propres catégories d'interprétation.

Comment le public répond-il à ces sollicitations ? Dans les prochains paragraphes, je me concentrerai sur les spectateurs qui adoptent les conventions interprétatives suggérées par les videomakers, afin d'analyser comment ils « apportent » les séries et les acteurs dans leurs vies, c'est-à-dire comment ils rencontrent, utilisent, interprètent, jouissent de, pensent et parlent des vidéos dans leur quotidien. En ce sens, je ne m'occuperai pas du « texte [filmique] comme d'un travail accompli », mais d'un autre type de texte « tout aussi important, mais bien plus éluif. Il s'agit du texte qui survit dans les communautés de ses utilisateurs et qui “entre dans la vie” » (Nightingale 1996 : 107). Pour éviter des visions déterministes, on se rappellera que tous les spectateurs n'interprètent pas les films du point de vue suggéré par les artistes.

6.3 « C'est un bon film parce que nous pouvons en tirer beaucoup de leçons ! »

Les spectateurs attribuent une grande valeur aux séries télévisées et considèrent les acteurs comme d'importantes points de repère, en faisant des « éducateurs », des « guides » et des « enseignants ». Ils s'attendent de leur part à des histoires qui traitent les situations d'actualité connues et qui suggèrent des solutions et des comportements pour les affronter, plus qu'une fiction d'évasion permettant de fuir momentanément les difficultés du quotidien. De ce point de vue, un bon acteur est celui qui « te dit les choses qui te servent dans la vie »,¹⁰⁵ à travers les rôles qu'il incarne. Parallèlement, une série est « belle » quand elle est « instructive » et « utile », c'est-à-dire quand elle transmet des « leçons » et des « messages » qui peuvent être appliqués à la vie. Au Douala Bercy, à la fin de la projection d'*Un père de trop*, le présentateur chargé d'introduire le casting sur scène explique au public : « C'est un bon film parce que nous pouvons en tirer beaucoup de leçons ! ».¹⁰⁶ De façon significative, des séries passées les spectateurs se rappellent le « message » qu'ils en tirent plus que la trame, message qu'ils citent souvent sous forme de proverbe. Françoise résume ainsi *Ennemis Intimes* (2010–2012, dir. Edmond Fossito et Ebenezer Kepombia): « L'histoire dont je me rappelle peut se synthétiser par une expression qui dit : “Votre ennemi est sous la plante de vos pieds” ».¹⁰⁷

Sous forme de « message », le texte filmique pénètre dans la vie quotidienne des spectateurs, qui y font référence pour orienter leurs choix et renforcer leurs convictions, exactement comme s'il s'agissait d'un proverbe. A propos de l'épisode “Les dilemmes” de la série *Le procès*, Sidonie tire

105Jovanie, communication personnelle, Douala 25 septembre 2013. L'évaluation morale des personnages qu'incarnent les acteurs est toujours centrale dans le jugement qu'on donne sur ces derniers.

106Observation participante, Douala 27 juillet 2013.

107Françoise, communication personnelle, Douala 21 août 2013.

l'enseignement que « si ton mari ne rentre plus à la maison pour rester avec son amante, il faut divorcer », pour ensuite utiliser cette maxime pour qualifier son existence et conclure : « Moi, j'ai de la chance, parce que mon mari ne m'a jamais fait voir qu'il avait une amante. Mais si un jour il ne rentre plus à la maison, je comprendrai qu'il est devenu le mari de quelqu'un d'autre ». ¹⁰⁸ Dans ces dynamiques, les personnages caricaturaux, privés de profondeur psychologique, jouent un rôle fondamental. Ils représentent des types sociaux plus que des individus dotés de singularité, puisque le stéréotype – précise Barber (1997a : 357) – constitue une stratégie de l'abstraction, une manière de construire des modèles privés de spécificité, des points de contact entre des « modèles de comportement » et des « modèles pour le comportement », qui, un peu comme des « moules », peuvent être appliqués au quotidien des spectateurs. De ce point de vue, les paroles de Caroline, à propos de Tonga – la jeune lycéenne qui tombe enceinte dans *Foyer polygamique* – sont révélatrices dans la mesure où elles montrent que le public utilise les personnages comme des exemples de catégorie sociale : « Tonga représente les adolescentes d'aujourd'hui ». ¹⁰⁹

Bien que tous les sujets regardent les séries pour « apprendre quelque chose », les « leçons » qu'ils en tirent sont différentes. Le cas de *Foyer polygamique* est de ce point de vue de nouveau éclairant. Tout d'abord, une première divergence existe entre l'interprétation de l'auteur et celle du public. Selon Ebenezer (Mitoumba), le scénariste, le « message » du feuilleton est : « Si elle est bien gérée, la polygamie peut conduire au bonheur, si elle est mal gérée, elle peut conduire au pire ». ¹¹⁰ Cette interprétation ne semble pas être partagée par les spectateurs qui affirment de façon unanime que la série montre que « la polygamie n'est pas bien ». Toutefois, ils déclinent cette maxime générale de façon variable. Selon Hubert, un jeune *bendiskineur* célibataire :

« *Foyer polygamique* t'apprend qu'il est mieux de se marier sous le régime polygamique, sans ensuite prendre une deuxième femme. [...] Si ta femme fait tout ce qu'elle veut, si elle ne se comporte pas bien, tu peux la menacer de prendre une deuxième femme ». ¹¹¹

Françoise, une petite commerçante, mariée avec des enfants, est d'une autre opinion : « [Le message] est le suivant : si tu es dans un foyer polygamique, tu dois faire attention à ta co-épouse et tu dois essayer de bien t'entendre avec elle... Il faut se compléter, sinon ça finit mal ». ¹¹² En suivant ces témoignages, nous pouvons affirmer que, quand ils tirent une « leçon », les spectateurs prennent

108Sidonie, communication personnelle, Douala 14 août 2013.

109Caroline, observation participante, Douala 14 septembre 2013.

110Ebenezer, communication personnelle, Douala 18 juillet 2013.

111Hubert, communication personnelle, Douala 3 août 2013.

112Françoise, communication personnelle, Douala 21 août 2013.

exemple sur les histoires des personnages qui correspondent à leur sexe, à leur âge et à leur position sociale. Hubert regarde Mitoumba, le mari du foyer polygamique, pour apprendre quelque chose de son expérience et de ses erreurs, alors que Françoise s'inspire des mésaventures des co-épouses pour en tirer un enseignement qui puisse être valable également dans sa propre vie. En dérivent différentes communautés interprétatives, qui semblent en partie nuancer le concept de « leçon universelle », recherché par les videomakers. Ces fractures émergent avec limpidité durant les projections collectives dans la salle du Douala Bercy, souvent fréquentées par des couples. Alors que les femmes applaudissent et encouragent les personnages féminins, les hommes font la même chose avec les personnages masculins, montrant l'émergence d'une complicité de sexe. Ce style de consommation – que nous pourrions qualifier de proche des « supporters » – apparaît également lors des diffusions dans les maisons particulières, dans les magasins et dans les bars équipés de téléviseurs. Par exemple, une jeune spectatrice célibataire comme Nina ne manquait jamais de critiquer les actions de Kamga, qui, dans *Cercles Vicieux*, trompait sa fiancée, avec des exclamations telles que « Ah, les hommes ! Ce sont tous des menteurs ! ». ¹¹³ Parallèlement, elle prenait la défense d'une jeune femme maltraitée par sa belle-mère (Mami ton) parce qu'elle ne tombait pas enceinte : « Mami ton l'accuse d'être devenue stérile, quand c'est peut-être son fils le problème ! ». ¹¹⁴ Quand le fils prend la défense de sa femme, en s'opposant à sa mère, Nina montre son approbation en applaudissant.

Cette procédure interprétative est loin d'être une singularité de la réception des séries camerounaises. Elle concerne également les autres genres et productions culturelles – comme par exemple le théâtre populaire et la *stand-up comedy* – au Cameroun, comme ailleurs en Afrique. En particulier, les réflexions de Newell sur les pratiques de lecture des romans populaires des jeunes Ghanéens semblent ici pertinentes. L'auteure met l'accent sur la « dimension pragmatique » (Newell 2000 : 33) des pratiques de réception, pendant lesquelles les lecteurs prennent la défense du personnage de leur sexe et de leur position sociale pour en extrapoler des conseils sur leur propre conduite. De façon intéressante, Newell (2000 : 44) conclut que ces procédures interprétatives transforment la consommation de fiction en un processus « édifiant » à travers lequel les lecteurs peuvent s'affirmer comme des sujets sociaux sexués :

« Les lecteurs ne peuvent pas être homologués à l'intérieur d'une unique espèce : durant les processus de réception, émergent des communautés de lecture distinctes et préconstituées, qui extrapolent des opinions du texte et s'identifient dans la narration en tant que sujets sociaux dotés de genre. Dans ce contexte de réception,

113Nina, observation participante, Douala 21 août 2013.

114Nina, observation participante, Douala 21 août 2013.

les narrations populaires assument l'apparence de radeaux [...], qui guident et ramènent à flot la construction de soi-même ».

Ces réflexions peuvent également s'appliquer aux spectateurs de Douala. Ceux-ci donnent forme à leur identité sociale et de genre à travers une consommation médiatique proche des « supporters ».¹¹⁵ En ce sens, la gamme restreinte de personnages-types caractéristiques des séries ou d'autres formes de culture populaire – le fiancé infidèle, le mari polygame, la jeune fille cupide, la femme fidèle, etc. – limite les identifications possibles, canalisant les processus de construction de soi. En particulier – selon Newell (2000 : 37) –, devant les œuvres écrites par des hommes, les consommatrices sont souvent obligées de prendre la défense de la femme dévouée, quand la seule autre femme représentée est la *good-time girl* corrompue. Cependant, il nous semble opportun de souligner que le commentaire moral exprimé par les spectateurs de Douala sur les « types » mis en scène représente également une manière de sonder les frontières des rôles sociaux tout en explorant des marges de manœuvre. Cela est particulièrement évident quand les spectateurs ne se limitent pas à soutenir le parti adverse sur l'écran, mais l'« instruisent » également, en leur suggérant d'autres modes de comportement. Durant la projection de *Cercles Vicieux*, quand Kwedi explique à sa créancière qu'elle ne peut pas encore rembourser sa dette parce qu'elle a eu « des problèmes », Nina s'indigne et la réprimande : « Mais quels problèmes ! Va voir ton fiancé ! »,¹¹⁶ faisant allusion au fait que la jeune fille fait des sacrifices pour éviter de presser son fiancé de lui rendre l'argent qu'elle lui a prêté. En outre, l'éventail de types sociaux mis en scène par les séries camerounaises semble assez varié par rapport à d'autres formes de culture populaire africaine. Par exemple, dans l'épisode « Les dilemmes » de *Le procès*, on associe à la figure féminine de la riche veuve « immorale » celle de la femme trahie et abandonnée qui demande le divorce au lieu d'attendre passivement que le mari revienne éventuellement (comme le voudrait en revanche le modèle classique de la femme dévouée).

Il est facile d'imaginer comment un tel style de consommation typique « des supporters » soulève de vifs débats, qui se prolongent bien après la fin des épisodes (il peut arriver qu'y participent également des personnes qui n'ont pas suivi les téléfilms, mais qui ne renoncent pas à « donner leur opinion »). Les discussions font partie intégrante du plaisir de la vision et sont considérés comme formatrices à leur tour. Comme l'explique Françoise – « certains films doivent être regardés à deux »,¹¹⁷ car c'est le vif échange d'idées entre mari et femme qui active le potentiel générateur (d'exemples, de conseils, de comportements) de l'histoire, en lui donnant pleinement du

115Evidemment, il faut éviter les tentations déterministes, du moment que les séries télévisées ne sont qu'une des nombreuses « techniques de genre » (cf. Garritano 2000) de la société de Douala. Sur les médias et les techniques de soi concurrentes, cf. Abu-Lughod 2002.

116Nina, observation participante, Douala 4 septembre 2013.

117Françoise, communication personnelle, Douala 21 août 2013.

sens. Le format de la série et les scènes finales « disjonctives » induisent des débats entre les spectateurs de sexe et d'âge différents (plus rarement, la différence de condition sociale, étant donnée l'homogénéité qui caractérise – de ce point de vue – les lieux de la consommation médiatique).

Nous pouvons émettre l'hypothèse que les discussions conduisent à la fin – du moins dans certains cas – à un accord provisoire entre les parties, ce qui concrétise l'idée d'une « leçon universelle » promue par les artistes. Toutefois, il est difficile que les jeunes et les femmes aient l'occasion de défier ouvertement l'opinion de leurs aînés sans se montrer irrespectueux (Laburthe-Tolra 1985 ; Warnier 1993). C'est ainsi que, dans le contexte des salons des maisons particulières, ce sont les adultes (de sexe masculin, quand ils sont présents) qui, outre le « contrôle » de la télécommande qui leur assure le choix des programmes, ont le dernier mot quant au sens des images. Ceci dit, dans d'autres contextes, comme dans les magasins et les bars, d'autres points de vue ont plus de probabilités d'être écoutés (et, éventuellement, de s'imposer). Dans son magasin de copies, Nina n'est pas seulement libre de sélectionner la chaîne télévisée à son gré, inondant l'espace public de la rue avec les voix et les musiques de ses émissions préférées, mais elle peut également présenter aux clients de passage les histoires de son point de vue, offrant sa « lecture » personnelle de l'histoire. Parallèlement, dans les nombreux bars de la ville peuvent naître de vives discussions sur les séries transmises sur les téléviseurs omniprésents, impliquant les clients des deux sexes, dans un contexte caractérisé par un faible contrôle social et une certaine liberté d'expression. Même s'ils sont précaires et temporaires, les négociations et les accords qui en dérivent parfois sont significatifs dans une ville comme Douala, qui paraît traversée par de profondes fractures, ayant des morales multiples et tout autant dignes de foi. En ce sens, les films et les séries (avec les autres formes de culture populaire) encouragent le débat sur la « bonne » façon de se comporter, constituant de fait une plateforme où libérer les doutes, les incertitudes, les mécontentements et les revendications, dans un contexte où – dans les paroles de Sidonie – « tout le monde est libre, c'est à chacun de nous de se contrôler et de se juger : ce que je fais, c'est bien ? ». ¹¹⁸

6.4 Séries télévisées et *aesthetic formations*

Les spectateurs soutiennent que les séries peuvent être « instructives » – car elles fournissent des conseils utiles pour la conduite de leur vie – dans la mesure où elles représentent une réalité où il est possible « se retrouver », au lieu d'un monde « fictif », distant de l'expérience quotidienne : « Les séries sont un miroir de la société : tout le monde peut se reconnaître », raconte Simon. ¹¹⁹ Comme

¹¹⁸Sidonie, communication personnelle, Douala 14 août 2013.

¹¹⁹Simon, communication personnelle, Douala 17 août 2013.

ces paroles le montrent, le public reprend le langage des videomakers, reconnaissant dans les téléfilms une réalité collective qui appartient à tous les habitants de Douala, d'une façon ou d'une autre. Cette position semble contraster avec les tensions qui enflamment périodiquement la population locale et la divisent, les Sawas – résidents originaires de la région, mais désormais minoritaires – accusant le groupe numériquement dominant des Bamilékés d'être « étranger » et « allogène », colonisateur d'une terre qui ne lui appartient pas.¹²⁰ Ndjio (2006b) propose la notion d'« intimate strangers » pour décrire les caractéristiques spécifiques de ce contexte, où de profondes divisions et des stratégies de distanciation accompagnent l'exigence quotidienne de collaboration et de partage de l'espace urbain. De son côté, Geschiere (2009) explique les fractures par la « politique d'autochtonie » plus générale du régime de Biya (cf. également Nyamnjoh et Rowlands 1998). Si, dans les années quatre-vingt, le Président Biya avait choisi la continuité avec son prédécesseur Ahidjo, qui voyait dans les identifications ethniques un obstacle au monolithisme du régime, il commence à encourager les mouvements autochtones avec l'avènement du multipartisme. Il se présente comme le défenseur des minorités contre les immigrés (même s'ils sont de nationalité camerounaise, mais provenant d'autres régions) et il exalte dans les discours publics la diversité culturelle du Cameroun, qu'il décrit comme « l'Afrique en miniature », une « mosaïque » de peuples ayant des traditions différentes. Cette stratégie – visant à entretenir la division de l'opposition, selon la logique de diviser pour mieux régner, et à transformer la région d'origine des hommes politiques en un bassin électoral – pénètre également dans la vie quotidienne de la population. Contrairement au passé, l'appartenance devient une question ouvertement débattue, un instrument d'accès à des ressources et à des services qui remet en cause la pertinence du concept de citoyenneté nationale. Fêtes et cérémonies (néo)traditionnelles reprennent de la vigueur et les habitants de Douala participent assidument à la vie culturelle de leurs villages d'origine, façonnant un continuum rural-urbain où l'urbanisation ne représente pas un processus à sens unique.

Dans ce cadre, nous supposons que les vidéos encouragent, en opposition avec la politique d'autochtonie, un certain sens de communion entre les Doualais, en les interpellant au nom d'une expérience sociale et culturelle partagée. De nombreuses recherches ont mis en relief le rôle des médias dans l'articulation des formes d'appartenance, au niveau national, transnational et sub-national.¹²¹ Dans une étude devenue classique, Anderson (2000) montre que la nation, en tant que communauté imaginée, existe dans l'esprit de ses membres grâce au nouveau public de lecteurs qui s'est développé avec le « capitalisme d'imprimerie ». Alors que le roman présente des personnages qui conduisent des vies parallèles, appartenant à la même société mais ignorant leurs existences

120 Sur la migration bamiléké à Douala, cf. Warnier 1993. Selon les données reportées par Konings et Nyamnjoh (2003 : 108), les Bamilékés constituent environ 70% de la population de Douala. Ce chiffre ne peut qu'être approximatif, étant donnée la nature fluide de l'identification ethnique et l'imprécision des données sur le nombre d'habitants de Douala.

121 Cf. en particulier Anderson 2000 ; Appadurai 2007 ; Dávila 2001 ; Ginsburg, Abu-Lughod et Larkin 2002.

respectives, le journal rapporte des événements sans liens entre eux, ayant eu lieu simultanément, à des lecteurs qui le feuilletent pendant le petit-déjeuner et qui savent que des milliers de personnes liront les mêmes nouvelles au même moment. De cette façon, ces médias permettent à une masse anonyme de consommateurs d'imaginer qu'ils sont interconnectés et qu'ils font partie d'une même collectivité, même en l'absence de relations *de visu*. Dans cette acception, une communauté n'est pas une entité donnée qui s'exprime à travers une série définie de symboles, mais une formation, toujours incomplète, qui se révèle à travers la circulation et l'utilisation de formes culturelles partagées.

Meyer (2006b, 2008, 2009) a récemment enrichi ces réflexions, en rapportant au premier plan la dimension corporelle de l'expérience médiatique. L'auteure reprend la notion aristotélicienne d'esthétique – l'« expérience sensorielle du monde et [...] sa connaissance à travers les sens » (Meyer et Verripis 2008 : 21) – pour accentuer le pouvoir « affectif » des images, qui stimulent les corps ainsi que les esprits. Des concepts comme « corpothetics » (Pinney 2003), « somaesthetics » (Hirschkind 2006) et « cinesthetic subject » (Sobchack 2004) permettent de dépasser la compréhension purement symbolique des médias vus comme des textes dont il faut faire la décodification, pour aborder une conception « plus viscérale et matérielle » de leur pouvoir de « lier » les personnes (Meyer 2009 : 7). En ce sens, les communautés imaginées représentent des « aesthetic formations », où le partage des émotions et des réactions corporelles, plus que la consonance d'interprétations, joue un rôle fondamental dans la promotion des ressemblances et de l'appartenance chez les consommateurs.

Les réflexions d'Anderson comme celles de Meyer semblent pertinentes pour le cas de Douala. Les fans des séries télévisées accordent une grande importance au « bon » décodage des films, considérant que la réception est une activité cérébrale complexe, de type « intellectuel », qui demande un engagement important. Ces « efforts » de l'interprétation font partie du plaisir de la vision et sont exprimés par les spectateurs, à travers des styles de consommation particuliers, que nous pouvons appeler « anticipation » et « reportage télévisé », en reprenant les expressions proposées par Barber pour le théâtre itinérant yoruba (Barber 2000 : 214).¹²² Les commentaires d'Olivier sur *Cercles vicieux* peuvent constituer un bon exemple d'« anticipation ». Quand le personnage de Kwedi interrompt son activité commerciale, parce qu'elle n'a plus d'argent pour acheter de nouvelles marchandises à cause de son fiancé sans le sou, Olivier imagine que « la mère interviendra ! », pour ensuite s'exclamer d'un air satisfait « je l'avais dit ! ».¹²³ Il poursuit ensuite avec un « reportage télévisé » de la scène dans laquelle un homme d'affaires – qui s'est enrichi grâce à un esprit qui demande des sacrifices humains en échange d'argent – essaie d'empêcher son

¹²²Les styles de réception de type « anticipation » et « reportage » se retrouvent également dans les spectacles d'humour camerounais (cf. § 2.4).

¹²³Olivier, observation participante, Douala 24 août 2013.

amante de partir, par peur que ses secrets sanguinaires ne soient révélés. Devant l'apparente soumission de la femme qui accepte un chèque en échange de sa fidélité, Olivier commente : « Elle prend le chèque avec des pinces », puis ajoute ensuite, quand l'amante recommence à se rebeller et est enlevée pour cette raison : « Voilà ! Ils la prennent avec la force ! ». Enfin, il explicite la justification du sorcier – selon laquelle dans la secte on peut entrer, mais pas en sortir – par une sorte d'exégèse du titre du téléfilm : « *Cercles vicieux* ! C'est ça qui définit le titre de la série ». ¹²⁴

Ces pratiques – qui exaltent la dimension cognitive de la consommation médiatique – rappellent les réflexions d'Anderson (2000), même en l'absence d'un cadre national. Comme les lecteurs de journaux que ce dernier a décrits, chaque semaine les spectateurs de Douala regardent les séries télévisées, conscients de prendre part à un rituel collectif, dans lequel des milliers de personnes sont occupées à interpréter simultanément les mêmes histoires, en faisant levier sur les mêmes compétences culturelles et sociales. Cette sensation de partage devient particulièrement évidente quand Olivier – qui n'arrivait pas à se rappeler le titre de certaines séries dont il voulait me parler – appelle ses voisins pour leur demander conseil, conscient du fait qu'ils disposent du même « savoir » médiatique. Les murs fins (souvent de simples tissus en nylon) et le fait que les portes des maisons du quartier sont toujours ouvertes contribuent à la diffusion du son des téléviseurs d'une habitation à l'autre, accentuant l'impression de participer à un même monde social et culturel quand la musique des génériques des séries retentit à l'unisson dans les rues.

Ces connaissances partagées – que les vidéos semblent promouvoir au moment même où elles les présupposent – prennent la forme d'une mémoire collective. Avec leurs centaines d'épisodes diffusés, année après année, par les téléviseurs des maisons particulières, tout comme par les bars, les restaurants et les magasins, des séries comme *Foyer polygamique*, *Balade dans la cité*, *Ennemis Intimes*, *Le procès* et *Cercles vicieux* sont entrées de plein pied dans la culture publique de Douala. Il n'est pas hasardeux de soutenir que tous les habitants les connaissent, non seulement les spectateurs passionnés, qui les ont suivies assidument toutes les semaines, mais également les spectateurs occasionnels, qui sont tombés, bon gré mal gré, sur leur diffusion à la télévision et ont assisté (et participé) aux discussions sur leurs trames dans les bars et les magasins. En ce sens, elles représentent un répertoire de références transversales de la population, dans un contexte où les ancrages culturels communs semblent en revanche se raréfier. ¹²⁵ Cela émerge particulièrement dans le fameux « TV talk » (Gillespie 1995), c'est-à-dire ces discussions de la vie

124Olivier, observation participante, Douala 31 août 2013.

125Evidemment, ceci est également vrai pour d'autres formes de culture populaire, comme la musique et le théâtre. En outre, même l'ONG locale *doual'art* est engagée dans la reconstruction d'une mémoire collective, dépourvue de références ethniques, comme le montrent les panneaux qu'elle a installés dans le quartier historique de Bonanjo, dans l'intention d'informer la population sur l'histoire de cette partie de la ville. Toutefois, les séries, la musique et le théâtre prévoient un rôle actif des consommateurs dans la construction de ce bagage de connaissances partagées – articulé à plusieurs voix et sans cesse revu et remis en cause par la production de nouvelles œuvres – alors que les panneaux « rigides » de *doual'art* fournissent une reconstruction plus statique et objectivée.

quotidienne, ayant lieu après la diffusion télévisée, pendant lesquelles les personnes citent des épisodes et des personnages, pour interpréter la réalité autour d'eux. Dans ces discussions, différents téléfilms fusionnent en une sorte de macro-narration, dans laquelle certaines « parties » d'une série sont évoquées pour en comprendre une autre, les personnages de la première étant mis en relation avec la deuxième.

Les téléfilms ne stimulent pas simplement l'« esprit » du public, ils impliquent également le corps. Durant la vision, les spectateurs rient, exultent, applaudissent, s'indignent et se mettent en colère, mettant en relief la dimension « plus viscérale » de l'expérience médiatique, où c'est le partage des émotions et des réactions physiques plus que la consonance des interprétations et des savoirs qui lie les personnes les unes aux autres. Simon et son ami Oscar rient aux éclats devant la scène de *Le procès* dans laquelle la veuve – interrogée par l'avocat sur sa relation clandestine – raconte que son amant était un ami cher de son défunt mari. Même quand, à la fin des épisodes, ils partagent avec moi l'expérience du visionnage, ils accentuent la dimension émotionnelle de la réception, en se définissant comme « en colère », « inquiets » ou « amusés »... A l'instar des réflexions de Meyer (2006b, 2008, 2009) sur l'expérience corporelle de la consommation médiatique, nous pouvons affirmer que le style des séries – avec ses exagérations comiques et son *aesthetic of outrage* – stimule émotionnellement le public et façonne, un épisode après l'autre, « une commune expérience sensorielle du monde » (Meyer 2006b : 7). En dérive une sensation de partage et de participation, dans laquelle la consonance des réactions est moins considérée comme la cause que comme la conséquence d'une même appartenance. Dans cette optique, les séries ne favorisent pas simplement un « know-that », mais également un « know-how » transversal, qui forme esthétiquement le public (dans le sens aristotélicien du terme spécifié plus haut). Ces considérations évoquent le concept d'« habitus » de Bourdieu (2003), du moment que la réception médiatique encourage une connaissance incorporée, un ensemble de comportements psychophysiques à travers lequel les habitants de Douala « sont dans le monde ».

Ainsi, on peut donc affirmer que les vidéos constituent une plateforme à partir de laquelle les spectateurs peuvent structurer un sentiment d'appartenance commune, en s'imaginant qu'ils font partie d'un même « pays rhétorique », selon l'acception proposée par Vincent Descombes (1987 : 179) :

« Le pays rhétorique d'un personnage trouve une limite quand ses interlocuteurs ne comprennent plus les explications qu'il fournit lui-même de ses actions et de ses gestes, ni des ressentiments qu'il éprouve ou de l'admiration qu'il manifeste. Une difficulté de communication rhétorique marque le passage d'une frontière, qui doit être évidemment pensée comme une zone de frontière, un dénivelé, et non

pas comme une ligne clairement tracée ».

6.5 Conclusion

En montrant la façon dont les spectateurs « apportent » les histoires des séries camerounaises dans leurs vies, ce chapitre rappelle que le « local » – source d’inspiration des producteurs des histoires de la société – n’est pas un monde « là-bas », qui, indépendamment des narrations des videomakers, est représenté par ces derniers. Les artistes ne font pas appel à une réalité sociale et culturelle qui constitue une entité donnée et fixe, préexistante de la vision, mais invoquent plutôt un processus collaboratif de co-construction d’un savoir (entendu comme « know that » et « know how ») commun, auquel le public participe activement grâce à ses pratiques de réception. En tirant des leçons à appliquer à leur situation personnelle, en comblant les lacunes et les sous-entendus des textes filmiques et en se laissant impliquer émotionnellement par les histoires, les spectateurs modèlent leurs vies et leurs corps à la lumière de la réalité sur l’écran. En ce sens, « se refléter » dans les séries camerounaises ne renvoie pas à la possession de traits préexistants, mais fait plutôt allusion à ce processus actif de constitution de soi à travers la consommation médiatique, car regarder un épisode représente également une façon pour réfléchir sur sa propre situation et la juger, c’est-à-dire un acte de prise en main de sa propre vie.

Chapitre 7 – Conclusion

7.1 Au rythme du désir : expériences vidéo à Douala

Le souvenir d’une journée de tournage du téléfilm *Balade dans la cité*, passée avec la troupe *Les grands compagnons de Douala*, m’a accompagnée tout au long de la rédaction de cette thèse. Nous étions au mois de décembre, au milieu de la saison sèche, la période la plus chaude de l’année. Tôt le matin, Aimé, le responsable du groupe, passe me prendre chez moi en automobile, pour aller tourner une scène avec les autres acteurs à l’aéroport, dans la zone périphérique de Village. Après une longue négociation avec la police, nous obtenons l’autorisation de faire le tournage dans le parking de l’aéroport, une étendue d’asphalte brûlant, sans zones d’ombre pour se cacher du soleil. Puisque nous n’avons pas de véritable scénario mais seulement un canevas, nous mettons plusieurs heures avant de réussir à structurer les dialogues et les mouvements des personnages. Vers midi, nous nous déplaçons vers le quartier résidentiel de Bonapriso, où nous tournons en revanche une scène dans un marché de souvenirs et de sculptures en bois avec la participation de certains commerçants locaux. Leur rôle n’étant pas prévu – il s’agit d’une « faveur » que nous leur faisons en échange de l’autorisation de filmer les marchandises exposées sur les « stands » –, le responsable

est obligé d'imaginer sur le moment répliques et personnages, modifiant ainsi partiellement la trame de l'épisode. Vers la fin de la journée, Aimé communique à la troupe que nous allons encore nous rendre dans une maison du quartier de New Bell pour tourner une scène d'intérieur, et personne ne proteste. Du fait de son toit en tôle, la maison est suffocante et le ventilateur, bien qu'il soit présent, ne peut pas rester allumé en raison de son bruit qui dérangerait le tournage. Il est plus de neuf heures et je décide que ma journée est finie : je suis fatiguée, j'ai faim et j'ai hâte de pouvoir me reposer. Mes compagnons, au contraire, me saluent et se dirigent joyeusement vers la zone d'Akwa, pour tourner une dernière scène dans une boîte de nuit. La fatigue, la chaleur et la faim ne semblent pas avoir de prise sur leur envie de faire, sur leur « amour du cinéma », pour reprendre une expression que j'ai souvent entendue sur les sets.

D'où tirent-ils cet enthousiasme ? *L'argent de taxi* reçu à la fin de la journée est-il suffisant à expliquer l'engagement et le dévouement réservés à la réalisation de la série *Balade dans la cité* ? Papa Moussango – un des *Grands compagnons de Douala* – est tailleur de profession, il passe sa vie à coudre dans le petit salon de sa maison dans la zone la plus pauvre du quartier d'Akwa. Quand c'est jour de tournage, il est obligé d'interrompre son activité, perdant ainsi les gains de la journée et retardant la remise aux clients des vêtements qu'il a confectionnés. Les quelques sous (2000 F CFA [3 € environ]) qu'Aimé lui offre comme remboursement de ses frais ne constituent pas un juste paiement. Il les accepte toujours avec une certaine rage, mais sans pour autant perdre son intérêt pour le cinéma. Pour reprendre les questions posées dans *l'Introduction*, qu'est-ce qui motive Papa Moussango et ses compagnons à consacrer du temps et de l'énergie à la production vidéo, quand celle-ci n'offre ni célébrité ni richesse ? S'agit-il de l'espoir de « percer » un jour ou d'autres facteurs entrent-ils en jeu, d'autres sources de satisfaction et de plaisir ?

Ma thèse a tenté de répondre à ces questions, en retraçant la valeur « cachée » de l'expérience vidéo de Douala, au-delà de la dimension économique, qui caractérise pourtant cette forme de cinéma populaire dont la vocation commerciale est prononcée. J'ai d'abord reconstruit les multiples aspects du *mediascape* camerounais, afin d'historiciser et de contextualiser la vidéographie locale, en montrant l'imaginaire complexe sur lequel les artistes s'appuient pour façonner leurs œuvres. Il ne s'agit pas seulement d'imiter les productions à succès auprès du public, mais également de « s'approprier » stratégiquement ces traits de culture populaire autochtone et globale, utiles à la réalisation de projets narratifs et esthétiques. En dérivent des films et des séries stylistiquement variés, dans lesquels les videomakers « jouent » avec le matériel culturel à leur disposition, en créant des tendances et des langages personnels. Sur cet arrière-plan, j'ai analysé la naissance de la production vidéo au début des années deux mille, lié à la libéralisation du secteur audiovisuel – qui permet l'ouverture de chaînes télévisées privées – et à la tradition locale humoristique et théâtrale populaire. J'ai souligné que la forte vocation commerciale est minée par

les limites de la plateforme distributive, dominée par le piratage des DVD/VCD et par les stations télévisées qui tendent à diffuser des séries et des films gratuitement, laissant les videomakers sans les ressources nécessaires pour lancer une production de type industriel. Les gains dérivés de la distribution sont tellement incertains et différés dans le temps qu'ils ne permettent pas de financer les œuvres successives, réalisées grâce à l'aide économique de *sponsors* (parents et connaissances riches) et aux revenus d'autres activités professionnelles, que les artistes effectuent à côté. Ainsi, à Douala, à la différence de Lagos, on ne trouve pas de videomakers de profession. Le cinéma représente seulement un des nombreux *petits jobs* effectués *pour se débrouiller*, une situation qui nuance l'enthousiasme des études sur le boom-vidéo africain qui ont vu la *straight-to-video distribution* comme la possibilité de dépasser les limites des infrastructures du continent.

D'autre part, les acteurs et les réalisateurs eux-mêmes répètent que « si c'était l'argent qu'ils cherchaient, ils auraient déjà arrêté le cinéma », suggérant la présence de dimensions supplémentaires à la dimension économique. Les producteurs d'histoires du quotidien voient dans leur activité artistique un instrument pour modifier les habitudes des spectateurs et lancer une réforme morale de la société. Ils se présentent moins en tant qu'« entrepreneurs médiatiques » qu'en tant que « guides », « enseignants » et « éducateurs » qui transmettent des « leçons » et des « messages » utiles pour s'orienter dans la vie, grâce à des histoires « miroir » de la réalité. Dans une ville « chaotiquement pluraliste » comme celle de Douala, caractérisée par des morales et des mémoires contrastantes, leur œuvre représente une plateforme pour donner libre cours au mécontentement et réfléchir sur l'existence collective, en imaginant des horizons partagés, au-delà des itinéraires divergents des vies. En ce sens, cela constitue également une volonté de visualiser des régularités, exprimant le désir d'habiter dans un milieu prévisible, dépassant l'improvisation comme tactique de survie typique des métropoles post-coloniales.

Ces dernières années, une nouvelle génération de videomakers – celle qu'on appelle les « professionnels » – a transformé radicalement la pratique vidéo locale, en ajoutant d'autres couches de sens. Avec la réalisation de films qui citent explicitement des productions étrangères – en particulier les telenovelas sud-américaines, Hollywood et les films de kung-fu asiatiques – les artistes prennent les distances des producteurs d'histoires de la société pour s'apparenter stylistiquement au monde du cinéma global. Ce geste ne représente pas seulement la tentative de conquérir un public étranger, aux limites géographiques et culturelles vagues et hétérogènes, éventuellement plus rentable du public camerounais. Les jeunes videomakers – en général sous-employés, « coincés » dans une multitude de *petits jobs*, ayant de faibles gratifications professionnelles et peu de possibilités d'évolution – utilisent également ces stratégies esthétiques pour s'évader de façon imaginaire hors des limites du quotidien et se sentir un instant en contact avec le monde scintillant du cinéma global, caractérisé par ses opportunités infinies. C'est dans

cette optique que la production vidéo devient une forme de “débanalisation du quotidien” qui ouvre la vie à un certain sens de liberté et de possibilités, qui se reflète d’ailleurs parfois dans l’atmosphère ludique et ouverte à l’expérimentation qu’on trouve sur les sets.

Les spectateurs locaux ne sont pas étrangers à ces dynamiques, au contraire ils participent activement à la composition du sens des histoires et, plus en général, au sens de l’expérience vidéo à Douala. Ils considèrent les acteurs comme des « guides » et des « enseignants », utiles à la résolution des problèmes de la vie de tous les jours, grâce à la mise en scène d’histoires centrées sur le « quotidien ». Quand ils les rencontrent dans la rue et sur les lieux de travail, ils leur rendent de petits ou de grands services, en reconnaissance de l’importance du rôle social des artistes. Parallèlement, ils se laissent stimuler intellectuellement et émotionnellement par les trames et par les personnages, modelant leurs vies et leurs corps à la lumière de la réalité qu’ils voient à l’écran. De cette façon, les histoires se greffent sur le quotidien et génèrent de nouvelles expériences, qui peuvent inspirer l’imagination des artistes, en une sorte d’échange incessant entre fiction et vie réelle, où producteurs et consommateurs contribuent graduellement à tisser le monde commun qui les entoure.

Chapitre après chapitre, j’ai reconstruit les sens multiples de l’expérience vidéo à Douala. En conclusion de cette thèse, je propose alors quelques considérations d’ordre général. Puisque la production de séries ne peut être comprise uniquement dans sa dimension économique, celle-ci assume les traits de la « consommation » d’énergie, de ressources et de temps, au-delà des façons d’agir « froides » et « calculatrices ». Ainsi que me l’ont souvent répété mes interlocuteurs, « le cinéma, c’est du sacrifice », comme pour souligner un certain usage improductif des ressources qui sous-tend (du moins en partie) le sens de l’expérience vidéo locale.

Aux côtés d’un fort ethos de l’argent, la société camerounaise n’est pas étrangère à des pratiques de *dépense* (Bataille 1949), selon la logique locale de la « *politique du ventre* » (Bayart 2009). Il suffit de penser aux banquets et aux pratiques sexuelles libres qui caractérisaient les cérémonies béti (Laburthe-Tolra 1985) ; ou à l’ostentation des consommations des Bamilékés qui se sont enrichis en ville, loin de l’austérité qui les caractérisaient au village (Ndjio 2001). A ce propos, l’interprétation proposée par Ndjio (2006 ; cf. également Ndjio 2005) des fêtes – à base de bière, de danses et de sexe – qui animent les nuits de Douala, dans les fameux *carrefours de la joie*, est particulièrement éclairante. Nous y retrouvons ici aussi l’exubérance d’une consommation inconsciente, pratiquées par les *bendskineurs*, les taxis, les vendeurs ambulants et les ex-fonctionnaires publics, d’habitude attentifs à chaque franc gagné et dépensé. Dans cette sorte d’« économie de l’éjaculation » (de Boeck 1998), menée par les *petits* plus que par les *grands*, Ndjio entrevoit l’essence vitale des habitants de Douala qui transforment la *necropolis* – caractérisée par une carence chronique d’argent, d’infrastructures, de logements, de médecine, etc. – en une

hedonopolis, qui bouge au « rythme du désir » (Ndjio 2006 : 115). De ce point de vue, la fête de rue incarne « la tentative d’imaginer un espace de liberté qui permette aux sujets nécropolitains de s’émanciper de la tyrannie de la mort et de la tragédie » (Ndjio 2006 : 116).

Ma thèse a démontré que, de façon analogue, la production vidéo – comme une forme de fête de rue *sui generis* – permet aux Doualais de s’affranchir temporairement des problèmes et des besoins qui tenaillent le quotidien, pour vivre un instant « au rythme du désir ». Elle constitue une pratique urbaine qui articule une poétique alternative et – en injectant dans l’espace de nouveaux sens, intérêts et sensations – fêlé l’expérience totalisante de la *necropolis*. En ce sens, elle représente un « moment de liberté » (Fabian 1998), dans lequel les sujets peuvent faire l’expérience du luxe d’habiter la ville au nom du plaisir, au-delà de la logique utilitariste et de la consommation calculée. Que ce soit dans la fête hallucinée des *carrefours de la joie*, ou dans la *dépense* alliée au travail, à l’engagement social et à la discipline de la production vidéo, l’expérience esthétique ne constitue pas un simple « ornement » de l’existence, mais une véritable force, qui donne de l’énergie et une forme à la vie (cf. Taussig 2012 : 2). C’est pour cette raison que l’« amour pour le cinéma » peut cohabiter avec la frustration des pertes de gain, les tensions entre les acteurs et les *responsables* pour la distribution des faibles revenus et la recherche incessante de stratégies distributives plus efficaces.

Ces dynamiques – où l’imagination et le désir jouent un rôle central dans l’articulation de la subjectivité et de l’agency – peuvent être ultérieurement approfondies, à travers des recherches qui s’intéressent au *cellphilmaking* (Bisschoff et Overbergh 2012 ; Dockney 2009), c’est-à-dire à la réalisation de vidéos avec le portable, échangés entre amis et chargés sur internet, plus que commercialisés. Vers la fin de mon étude de terrain en effet, les smartphones commençaient à se diffuser rapidement chez les jeunes des couches urbaines moyennes-basses, dessinant un nouveau secteur d’enquête encore inexploré.

7.2 Vidéos, afro-modernité et vie urbaine

J’ai interprété la production vidéo comme une forme de fête de rue, me laissant librement inspirer par les réflexions de Ndjio. Ce n’est pas pour cette raison que je soutiens une sorte de « traditionalisation » de la technologie numérique en Afrique, selon la représentation stéréotypée de type colonial du continent « cœur des ténèbres ». Au contraire, cette réflexion rappelle la sensibilité post-moderne liée aux aspects de l’imagination et du désir que Harrow (2007) voit dans le récent cinéma africain d’auteur. Ma thèse a moins l’ambition de reconduire la production de Douala au temps sans temps de la tradition, que de reconstruire effectivement le « sens du contemporain » qui prend forme dans les vidéos camerounaises, nuancant et enrichissant la compréhension des façons d’habiter et de conceptualiser le présent sous-tendu par le cinéma numérique africain.

A propos de Nollywood (et Ghallywood), plusieurs auteurs (Larkin 2008 : 180 ; McCall 2002 : 81 ; Meyer 1995, 1998 ; Wendl 2007 : 12) soulignent l'articulation d'une modernité africaine ayant l'apparence du « capitalisme millénariste » (Comaroff et Comaroff 2001), où les visions unilinéaires et les structurations binaires propres au paradigme moderniste de type occidental – primitivité-modernité, symbolisme-rationalité, coutumes-calcul, culture-raison, ritualisme-utilitarisme, passé-présent – perdent du sens et se dissolvent. Dans les nombreuses histoires de personnages devenus riches grâce à des sacrifices humains aux esprits, les chercheurs voient la transfiguration populaire des paradoxes du néolibéralisme actuel – qui semble tirer sa richesse de la consommation plus que de la production – en « économies occultes », c'est-à-dire des techniques mystiques pour s'enrichir à travers la destruction d'êtres humains et de leur capacité de créer de la valeur (Comaroff et Comaroff 1999 : 297). Magie et modernité ne sont plus opposées, mais entremêlées, comme deux faces inséparables de la même médaille.

Les films camerounais compliquent cette vision, en ajoutant de nouveaux aspects. Les histoires de la société tournées dans les quartiers populaires de Douala rentrent dans la pauvreté d'une métropole post-coloniale pour découvrir les restes du rêve moderniste. Par le biais de la camera, elles actualisent la dégradation de Douala et l'incluent dans la contemporanéité. Elles montrent la vie qui se cache dans les rues et les sentiers de terre, au-delà des allées à forte circulation, vie invisible à ceux qui traversent la ville en automobile et habitent dans les zones résidentielles riches. L'existence *in down kwata* (« dans le sous-quartier », une expression en *parlé camerounais*, qui donne son nom à une série) émerge dans toute sa consistance et sa complexité, puisque les spectateurs peuvent en observer non seulement la dureté et la violence, mais également les moments de vitalité et d'insouciance grâce à la forte veine comique des histoires. Les tentatives que Kritikos met en acte pour tromper un taxi, dans *A qui la faute*, les stratagèmes mis en œuvre par Tonga pour « sécher » l'école et rencontrer son amant, dans *Foyer polygamique*, les avances du pasteur Big Mop aux fidèles de son église, dans *Ennemis Intimes*, sont aussi bien des dramatisations caricaturales des abus et des injustices que des épisodes hilarants de vie quotidienne.

En outre, les vidéos dénoncent également les inégalités qui agissent dans le temps partagé de la contemporanéité, où seuls quelques-uns ont accès aux conditions politiques et économiques propres à ce qu'on qualifie normalement de moderne. En particulier, les films « professionnels » qui transfigurent l'espace urbain de façon imaginaire – Douala devenant tour à tour une métropole bourgeoise (*Inconstant*) ou une scène pour des combats à la Bruce Lee (*Frères d'armes*) – visualisent les potentialités de la ville et de ses habitants, tout comme la matérialisation du rêve d'une vie ailleurs. L'ironie voilée, qui – comme nous l'avons dit – colorie les trames, évoque de façon éclatante le fossé entre ce qu'est Douala et ce qu'elle pourrait (et devrait) être, si les habitants avaient la possibilité d'utiliser librement leurs énergies et leurs capacités au-delà de la sphère de

l'imagination, affranchis de la kleptocratie qui gouverne le pays et absorbe toutes ses ressources. D'autre part, les responsabilités politiques de cette situation de dégradation – jamais clairement exprimées dans les films – sont également laissées à l'imagination, dans l'attente d'une véritable démocratie au Cameroun.

7.3 Séries camerounaises et au-delà : médias, globalisation culturelle et production de la localité

En conclusion de ce travail, nous pouvons encore réfléchir sur la valeur des résultats de ma recherche, au-delà des frontières du cas camerounais. Horst et Miller (2012a) ont récemment affirmé que le numérique représente un terrain d'étude privilégié pour le renouvellement de la compréhension des complexes dynamiques de la globalisation culturelle et de la production de la localité. A la thèse de l'impérialisme culturel – qui voit dans les médias (occidentaux) un instrument d'homogénéisation – s'oppose une position théorique plus nuancée, qui attribue aux cultures indigènes la capacité de réagir aux influences externes. Ces deux points de vue font référence à une réalité pré-médiatique, plus ou moins dotée de la force de répondre de façon créative à l'impact des mass médias. Etant donné l'accent posé sur la dimension artificielle de l'existence, l'anthropologie qui s'occupe du numérique dépasse cette conception, révélant que les processus de médiation sont intrinsèques à toutes les formes culturelles. Bien que l'invasion globale des nouveaux moyens de communication ait radicalement changé les dynamiques sociales (Appadurai 2007), cette transformation n'a pas lieu sur l'arrière-plan d'une précédente existence « authentique », dans laquelle les sujets entraient en relation directe les uns avec les autres et avec la réalité environnante. Une conception plus ample des médias – qui prend en compte les corps, la langue, les rituels, etc. – met en lumière que les cultures ont toujours utilisé des supports pour se générer et se régénérer. Dans ces processus de construction de « mondes communs », les objets, les personnes, les technologies, etc. ne transmettent pas simplement les messages, mais les « traduisent », remodelant l'univers en fonction de leurs propriétés formelles, sociales et esthétiques. La sensation d'authenticité – l'illusion de vivre dans une réalité « transparente » – dérive de l'usage répété et routinier qui rend progressivement invisible la médiation. De là la centralité de l'introduction d'un nouveau média, qui fissure temporairement ces processus opaques, en traçant de précaires espaces de conscience et de manœuvre (Horst et Miller 2012a ; Mazzarella 2004 ; Meyer 2013).

Ma recherche à Douala a contribué à la compréhension de ces dynamiques, en montrant les façons complexes à travers lesquelles les médias participent à la construction de « mondes communs », outre l'illusion d'une vie passée « authentique », faite de relations directes. Les séries camerounaises ne sont ni une conséquence de l'impérialisme culturel explosif, ni simplement une réponse indigène aux flux d'images globales, mais une pratique de médiation avec laquelle les

habitants de Douala réfléchissent sur eux-mêmes et traduisent leurs expériences en de nouvelles formes. En ce sens, ma recherche a offert du matériel original pour la compréhension des processus d'appropriation des nouvelles technologies dans une perspective de longue durée, sans envisager de « ruptures » nettes avec le passé, tout en mettant simultanément en évidence les mécanismes spécifiques de production de la localité dans le monde contemporain.

1.

INTRODUZIONE

1.1 La definizione dell'oggetto di ricerca

Arrivai per la prima volta a Douala nell'estate del 2012, per svolgere una ricerca etnografica sul consumo di film nigeriani (il cosiddetto cinema Nollywood) fra i giovani camerunesi, nell'ambito del mio Dottorato in Antropologia della Contemporaneità (all'Università di Milano Bicocca) e Antropologia Sociale ed Etnologia (all'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi). Ai tempi, mi sembrava un'idea originale che, prendendo in considerazione flussi di immagini Sud-Sud, mi consentiva di esplorare nuove forme di globalizzazione culturale (Appadurai 2007 [1996]) e modernità parallele (Larkin 1997), dove l'Occidente si trova alla periferia invece che al centro. Inoltre, si trattava della continuazione ideale della ricerca che avevo condotto per la tesi di Laurea Magistrale, sul consumo di Nollywood fra gli immigrati nigeriani a Torino (cfr. Santanera 2013; Ugor e Santanera 2012), un approfondimento che andava a illuminare nuove dimensioni transnazionali di questa giovane industria cinematografica. Quando sbarcai all'aeroporto, avevo impresse nella mente le fervide descrizioni che Ajibade (2007, 2009) offre dei video club e delle case private dotate di televisore, dove i camerunesi francofoni si affollano per seguire le ultime uscite nigeriane, nonostante non ne comprendano i dialoghi in inglese. Immaginavo che la mia ricerca sarebbe stata accolta con entusiasmo, poiché radicata negli interessi locali.

Eppure, i giorni trascorrevano e io non riuscivo a “scovare” quella realtà che mi ero prefigurata con tanta chiarezza. Dov'erano i video club, questi “mitici” cinema informali, nei quali gli abitanti dei quartieri popolari si accalcano per guardare i film sul piccolo schermo televisivo? E soprattutto, dove si nascondevano quei giovani spettatori che amano Nollywood a tal punto da preferirlo a Hollywood? Dopo più di un mese di permanenza, l'unica fan sfegatata che avevo incrociato era un'anziana signora originaria di Kumba (Camerun anglofono), evocativamente soprannominata “*Madame AfricaMagic*”.¹²⁶ Inoltre, avevo visto *Blood Sisters* (2003, dir. Tchidi Chikere)¹²⁷ insieme a Stéphane – il fratello di uno studente camerunese conosciuto a Torino, prima di partire – che, tuttavia, desiderava più aiutarmi con la tesi, di quanto fosse interessato al film. Al di

¹²⁶*AfricaMagic* è un canale satellitare dedicato a Nollywood, di proprietà della compagnia sud-africana *Multichoice*.

¹²⁷Anno di produzione e regista sono indicati nel testo solo la prima volta che il film viene citato. Per i dati completi, si rimanda alla filmografia.

là di questi sporadici incontri, le persone nelle quali mi imbattevo conoscevano i film di Nollywood, di tanto in tanto li guardavano (in particolare, doppiati in francese sul canale satellitare *Nollywood TV*), ma non ne erano certo appassionati. Tanto meno ne parlavano con particolare entusiasmo, ripetendomi, piuttosto, che «Nollywood andava forte qualche anno fa, ora è passato un po' di moda [*c'est dépassé*]».

Nonostante l'impossibilità di conciliare quanto avevo trovato nella letteratura con la realtà sul campo, non mi rassegnavo all'idea di “perdere” il mio oggetto di indagine, quell'oggetto sul quale lavoravo da anni e al quale avevo dedicato tempo, fatica e cura. E' così che, senza rendermene conto, stavo venendo meno al senso stesso della ricerca etnografica, dimenticando le parole di Malinowski:

«[s]e un individuo parte per una spedizione deciso a provare certe ipotesi e non è capace di cambiare costantemente le sue opinioni e di rigettarle sotto l'evidenza schiacciante, è inutile dire che il suo lavoro sarà privo di valore» (Malinowski 1973: 35 [1922]).¹²⁸

Per cogliere il senso del viaggio antropologico e la necessità di abbandonare categorie e concetti rigidi e prestabiliti, Remotti ricorre alla metafora del disordine:

«Il viaggio è il disordine che minaccia l'ordine costruito dal pensiero, anche se rappresenta d'altro lato la possibilità di nuovi ordinamenti, la ricchezza nascosta di potenzialità non ancora esperite, il fascino della trasgressione dell'ordine costituito, il richiamo di ciò che il caso, l'ignoranza o le scelte preventive hanno messo fuori dalla nostra portata» (Remotti 1990: 47).

Alla luce di queste parole, l'ansia e l'ostinazione con le quali continuavo a perseguire un oggetto di ricerca deciso “a tavolino” rappresentano una resistenza a lasciare gli ormeggi per accogliere il disordine e il flusso, l'angoscia che – secondo Devereux (1984 [1967]) – l'antropologo tenta di placare appellandosi alle conoscenze pregresse, acquisite nei libri. In una città sconosciuta e caotica, immersa in un ambiente che mi appariva completamente al di fuori del mio controllo, dove ancora non avevo amici e punti di riferimento, un progetto di ricerca ben strutturato preventivamente mi sembrava l'unica bussola possibile per navigare quelle acque agitate, per dare un senso al mio

¹²⁸Le traduzioni dei testi originali in inglese e francese citati in questa tesi sono sempre a opera dell'autore, qualora non esista un'edizione italiana.

“essere là”. E a questo mi aggrappavo con tutte le forze, anche a costo di rendermi sorda agli stimoli esterni. D'altro canto, sempre Remotti individua anche i rischi insiti nell'abbandono delle categorie e dei concetti di partenza, siccome scardinare le griglie del pensiero può tradursi sia in «saggezza» – ovvero, in un nuovo e più fecondo ordine – sia in «follia» (Remotti 1990: 61).

Le etnografie abbondano di resoconti del momento in cui la ricerca si “sblocca” e inizia a “fluire”. Per citare un esempio classico, Geertz racconta che inizialmente i balinesi lo ignoravano, suscitandogli la fastidiosa sensazione di essere invisibile, una sorta di “spettro” (Geertz 1998: 383 [1973]). Nessuno lo salutava e gli rivolgeva lo sguardo, nonostante si sforzasse di piacere e farsi accettare. La sua frustrazione ha fine all'improvviso, quando egli fugge dalla polizia che ha fatto irruzione in uno spettacolo di combattimento di galli, comportandosi come tutti gli altri spettatori locali, invece di mostrare i documenti e sfruttare lo status di “straniero”. «Il giorno dopo – scrive – il villaggio era per noi [lui e sua moglie] un mondo completamente diverso. [...] Fu il punto di svolta per quanto riguardava il nostro rapporto con la comunità [...] L'intero villaggio ci spalancò le porte» (Geertz 1998: 387–388).

Il mio particolare “punto di svolta” arrivò quando venni a sapere che Théophile – uno studente camerunese al *Conservatoire d'écriture audiovisuelle* di Parigi – si trovava a Douala per tenere un breve atelier sulla scrittura di sceneggiature cinematografiche, nell'ambito del festival *La nuit du court métrage*. Senza rifletterci molto – alla ricerca di un escamotage contro la noia e la sensazione di “perdere tempo” – pagai la quota (5000 F CFA [7,60 €]) e mi iscrissi al corso. I miei compagni – donne e uomini fra i quindici e i trentacinque anni – recitavano in quelle che chiamavano “*les séries*”, giravano cortometraggi con i loro amici e, nel tempo libero, preparavano sinopsi e copioni che speravano, un giorno, di riuscire a mettere in scena. Con stupore, mi accorsi anche che alcuni di loro – ai miei occhi persone del tutto ordinarie – erano riconosciuti e salutati dai passanti per la strada, perché – mi spiegarono – “erano artisti”. Chi erano questi artisti che realizzavano video, al di fuori dei circuiti ufficiali? In risposta alle mie domande, i miei compagni mi hanno offerto in vendita i DVD delle loro opere, impacchettati in copertine colorate, che tenevano a portata di mano in borsa. Quando ne ho guardato uno, ho scoperto che si trattava dell'episodio di una serie in *parlé camerounais*¹²⁹, ambientata in un quartiere popolare della città. Sebbene i personaggi – in particolare, la *good-time girl* e lo *sugar daddy*¹³⁰ – ricordassero quelli dei film nigeriani e di altre produzioni culturali africane, come i romanzi e le canzoni popolari (cfr. Newell 2002: 6–7), l'impressione generale non era quella di una “copia” di Nollywood, quanto di

129Il francese, misto a espressioni in inglese, pidgin e altre lingue locali, parlato quotidianamente a Douala (cfr. §2.4).

130Nella rappresentazione più comune, la *good-time girl* è una giovane ragazza che – abbagliata dalla vita di città – sfrutta la sua bellezza per ottenere denaro e favori dagli *sugar daddies*, uomini ricchi, più anziani di lei, che la conducono alla rovina (morale e fisica).

una forma estetica originale. Volendo saperne di più, chiesi aiuto a Théophile, che mi invitò a partecipare a quella che chiamò «la discesa nei quartieri per conoscere le truppe». ¹³¹

Un nuovo oggetto di ricerca stava prendendo consistenza davanti ai miei occhi, dettato da quanto incontrato sul “campo”, oltre che dalla letteratura. Mi resi infatti conto dell'esistenza di una vivace produzione video, a orientamento commerciale, distribuita tramite la vendita al dettaglio di DVD e VCD¹³², la diffusione sui canali televisivi privati e le proiezioni collettive in cinema “informali”. Essa è discussa dalla gente nelle case, nei bar, in ristoranti e negozi, è celebrata annualmente dal festival *Canal 2'or* (organizzato a Yaounde) e, soprattutto, coinvolge, in un modo o nell'altro, gran parte della popolazione. A Douala non è affatto raro incontrare attori, sceneggiatori, registi e aspiranti tali, in quanto la produzione audio-visiva è entrata a fare parte dell'orizzonte di possibilità delle persone comuni, grazie alla diffusione della tecnologia digitale, low-cost e facile da usare.

I camerunesi si riferiscono a tale filmografia con le espressioni “*cinéma*”, “*film*”, “*cinéma de quartier*”, “*feuilleton*” e “*série camerounaise*” (più raramente, “*bouffonnerie*”, “*humour*” e “*théâtre filmé*”). Da parte mia, oltre a questo “vocabolario” locale, utilizzerò anche i termini più ampi di “arte” e “video”, una scelta tutt'altro che scontata, che necessita una giustificazione.

La nozione di “arte” appare utile a cogliere la ricerca estetica e la valenza sociale dei video, senza ridurli a mere merci, limitati a una dimensione economica. Inserire un'opera nel campo semantico dell'arte – sottraendola alla dimensione dell'ordinario – comporta infatti riconoscere la sua elaborazione formale e una particolare capacità di articolare l'esperienza, di produrre e comunicare significati facendo leva sulla dimensione sensoriale, per rendere il mondo un luogo pensabile e abitabile (Bargna 2003: 8). Come approfondirò nel prossimo capitolo, è in questo senso che la recente letteratura sul cinema digitale africano ha impiegato il concetto di “arte popolare” di Barber (1987), evidenziando la creatività e la rilevanza sociale dei film, al di là dell'orientamento commerciale (cfr., in particolare, Bisschoff e Overbergh 2012; Haynes 2000; Haynes e Okome 1998). Tale posizione è anche in sintonia con le sensibilità locali, laddove – come abbiamo accennato – gli spettatori non esitano a riconoscere nei videomaker degli “artisti”. La categoria di “arte”, culturalmente radicata in Occidente, si è infatti progressivamente globalizzata, diventando un po' ovunque nel mondo uno strumento per attribuire valore, incisività e visibilità a un'opera (Bargna 2011: 75). In Africa, essa si innesta sulla pre-esistente distinzione (fluida) fra oggetti ordinari e creazioni formalmente ricercate che, proprio in virtù della loro qualità estetica, erano considerate dotate del potere di trasformare i comportamenti e agire sulla realtà: più che per la

¹³¹Théophile, Douala 23 Agosto 2012.

¹³²VCD è l'acronimo di *Video Compact Disc*, in Africa spesso utilizzato al posto del *Digital Compact Disc* (DVD), in quanto facile da registrare e più economico. La tecnologia è di origine cinese.

contemplazione, esse erano prodotte per “fare” e “far fare” cose (Bargna 2003: 40–41). In Camerun, queste interazioni fra piani di significato sono evidenti qualora si consideri l'inserimento nel “mondo dell'arte” (Becker 2004 [1982]) globale delle sculture che tradizionalmente marcavano (e attivavano) il potere del *fo* (capo politico-religioso tradizionale), nelle chefferie bamileke. La loro esposizione in musei e mostre non aumenta semplicemente il valore economico, ma offre anche nuove risorse simboliche per la legittimazione e l'articolazione dei rapporti di forza a livello locale (Bargna 2006). E' su questo sfondo storicamente complesso che gli spettatori e i videomaker attribuiscono lo statuto di “arte” ai film di Douala, per sottolinearne il valore e la capacità di trasformare e interagire con la realtà sociale.

A differenza della nozione di “arte”, il concetto di “video” appare estraneo al contesto locale. Mai impiegato dai miei interlocutori per definire la loro opera e assente nei discorsi del pubblico, lo si ritrova invece nella letteratura sul digitale in Africa. Un po' come i «concetti lontani dall'esperienza» di cui parla Geertz (1988 [1983]: 73), risulta utile per inserire la produzione di Douala all'interno di un panorama più vasto, sfuggendo al rischio di perdersi nel caso specifico. Innanzitutto, connette le *séries cameorunaises* al più generale «video-boom» (Haynes 2002) che ha attraversato l'Africa, in seguito alla liberalizzazione dei settori audio-visivi e alla diffusione della tecnologia digitale, portando alla nascita di una varietà enorme di forme estetiche, come i lungometraggi nollywoodiani, i *video-diaries* sud-africani (documentari televisivi che esplorano l'esperienza intima e personale dei registi) e il *cellphilmaking*¹³³ congolese (sketch realizzati con il cellulare, da guardare online) (Bisschoff e Overbergh 2012). Più in generale, inserisce i film di Douala nelle dinamiche della globalizzazione culturale, nelle quali le nuove tecnologie digitali svolgono un ruolo cruciale. Come mostra Appadurai (2007), i flussi transnazionali di immagini (e persone) sempre più intensi hanno trasformato le abilità immaginative, non più prerogativa esclusiva di individui carismatici, dotati di qualità speciali, ma diffuse fra la popolazione, ora in grado di figurarsi mondi alternativi. Le storie, i modelli e le narrazioni trasmessi dai mass-media diventano i “mattoni” grazie ai quali costruire e ridisegnare la vita sociale, entrando a fare parte della logica della vita ordinaria di persone comuni. In tale ottica, è possibile considerare la produzione video camerunese come un'espressione della nuova forma di immaginazione collettiva, con gli artisti che creano sceneggiature di biografie da performare nei film, così come nella vita fuori dal set. Non si tratta semplicemente di connettere la particolarità del caso locale con le problematiche di ordine globale, ma di mostrare anche come locale e globale si compenetrano, poiché la località si costruisce nella partecipazione a dinamiche economiche, sociali, politiche e culturali più ampie (cfr. anche Geschiere e Meyer 1999; Hannerz 1998 [1992]).

133Il termine si ritrova in Dockney (2009).

1.2 Qualche considerazione di ordine metodologico

La mia ricerca sulla produzione video di Douala si pone nel campo dell'antropologia dei media, un ambito storicamente “problematico” per la disciplina, in particolare dal punto di vista metodologico, dal momento che l'osservazione partecipante – la tecnica classica dell'antropologia, nata dallo studio di piccole comunità come le isole Trobriand – non sembrava adatta all'analisi di entità mobili e difficili da localizzare, come i media (Spitulnik 1993). Oggi, il confronto con la dinamicità del mondo moderno è diventato inevitabile, in quanto un po' ovunque i mezzi di comunicazione sono entrati nel cuore dell'immaginazione collettiva e i crescenti flussi globali di immagini, persone, tecnologie, denaro e merci hanno dissolto l'illusione di luoghi stabili e isolati (Appadurai 2007: 16 e segg.). Basti pensare che nelle cerimonie sacre dei villaggi del Camerun occidentale, hanno fatto ingresso le maschere di carnevale in plastica dei film *Scream* (1996/1997/2000/2011, dir. Wes Craven) e *Il signore degli anelli* (2001/2002/2003 dir. Peter Jackson), che ora danzano accanto a quelle tradizionali in legno (Bargna 2012: 124–125). I nuovi scenari – caratterizzati dalla centralità di media e tecnologie – incentivano un profondo rinnovamento dei metodi di ricerca e la ridefinizione del concetto di “campo”, per sfuggire al rischio di tramutare l'antropologia in una «scienza pelle di zigrino di bastioni minoritari in via di estinzione» (Augé 1997: 118. Cfr. anche Appadurai 2007; Clifford 2008 [1997]; Gupta e Ferguson 1992). In questo senso, Marcus (1995) e Hannerz (2003) propongono la nozione di «etnografia multi-situata» e invitano i ricercatori a “seguire” i loro oggetti di studio in movimento, tracciando relazioni fra ambienti socio-culturali e luoghi, lontani nel tempo e nello spazio. Ne derivano analisi congiunte dei siti di creazione e ricezione mediatica, al di là della dicotomia produttori/consumatori, e lavori che mappano i circuiti informali nei quali le immagini e i suoni “viaggiano” a livello regionale e transnazionale (cfr. Ginsburg, Abu-Lughod, Larkin 2002; Himpele 2007; Spitulnik 1993).

A tale pratica di ricerca dispersa e itinerante corrisponde una minore enfasi sulle relazioni faccia a faccia e di lunga data con gli informatori. I recenti sviluppi dell'antropologia digitale (Horst, Miller 2012b) mostrano che è possibile condurre *fieldwork* anche senza incontrare i propri interlocutori, attraverso quella che Postill e Pink (2012) chiamano «*digital sociality*». Parallelamente, coltivare numerosi “legami deboli”, con scarso investimento di tempo, appare altrettanto cruciale che instaurare rapporti duraturi e regolari. L'etnografia del mondo virtuale *Second Life* che Boellstorff (2008) realizza interagendo con gli altri giocatori mediante il suo *avatar* costituisce un buon esempio di questa nuova modalità di costruzione del sapere antropologico, che si coniuga all'ideale classico della *thick description* di angoli di mondo più che sostituirlo. Essa non

“rompe” nettamente con le concezioni passate, ma individua nuovi punti di equilibrio fra pratiche istituzionalizzate del risiedere e viaggiare (Abu-Lughod 1997).

Infine, la veloce incorporazione nelle routine quotidiane delle nuove tecnologie rinnova l'attenzione dell'antropologia verso la dimensione estetica dell'esperienza, tanto che Pink (2015) parla di *sensorial turn* nelle scienze sociali contemporanee. L'accento sul carattere emozionale dei media – intesi come esperienze più che come testi – riporta in evidenza l'importanza di approcci etnografici che sappiano recepire gli aspetti corporei della vita, oltre una comprensione logocentrica della realtà. In anticipo sui tempi, Jean Rouch aveva elaborato il concetto di *ciné-transe* per studiare il medium (“tradizionale”) della possessione spiritica songhai. Nel documentario *Les maîtres fous* (1955), con la cinepresa in spalla si immerge nel mezzo del violento rituale haukà, offrendo agli spettatori una conoscenza sensuale del fenomeno, che permette ai suoni e soprattutto alle immagini mosse, ravvicinate, di stimolare reazioni fisiche variegata (come il disgusto) (cfr., in particolare, Colley 2005, 2009; Stoller 1992).

Parte dell'antropologia contemporanea ha iniziato a cercare nell'arte i mezzi per accogliere la dimensione estetica dell'esperienza, al di là della centralità della parola e della vista del metodo classico di derivazione malinowskiana (Schneider e Wright 2006). In Camerun, per esempio, l'antropologo Ivan Bargna ha esplorato il tema della paura insieme al collettivo artistico Alterazioni Video¹³⁴, attraverso una tecnica ibrida e contaminata, nella quale pratica artistica e osservazione partecipante interagiscono creativamente. Ne è derivata la produzione di un film horror con la popolazione locale, documentata attraverso un video (una sorta di film nel film), dove set e backstage sono al contempo parte del campo etnografico e dell'intervento artistico. La tensione fra realtà e fiction, emozioni ed esibizione attraversa (e interroga) l'intera opera, che non approda a un risultato ma piuttosto a un'apertura polisemica. Gli strati di significato e le connessioni plurime le permettono di dialogare sia con il mondo dell'arte sia con quello dell'antropologia (Bargna 2009, 2012).

Sullo sfondo di queste riflessioni, ho condotto una ricerca etnografica di nove mesi – fra il 2012 e il 2013 – a Douala, nella quale ho provato a coniugare sapientemente «pratiche [...] del risiedere e viaggiare» (Clifford 2008: 86). Il metodo che ne è derivato si è trasformato nel corso del tempo, con un graduale slittamento dall'intervista all'osservazione partecipante, dalla conoscenza attraverso il dialogo a quella mediata dal corpo, dal *know-that* al *know-how*. Seppure, come altri ricercatori prima di me, abbia proceduto grazie a «colpi di intuizione, improvvisazione e bricolage» (Olivier de Sardan 1995: 73), è possibile ricostruire alcuni aspetti del mio accidentato “percorso”

134Il collettivo Alterazioni Video è composto da Paolo Luca Barbieri Marco, Alberto Caffarelli, Matteo Erenbourg, Andrea Masu e Giacomo Porfiri. Cfr. www.alterazionivideo.com

metodologico.¹³⁵

La produzione video camerunese è un oggetto particolarmente “scivoloso”, difficile da inquadrare – fra legale e illegale, formale e informale, popolare e intellettuale, locale e globale – che richiede una tecnica di studio in grado di cogliere le sfumature e le diramazioni multiple. Per questo – a differenza di altri antropologi che hanno esplorato temi simili (cfr., per esempio, Barber 2000 e Pype 2012) – non ho concentrato la mia ricerca su un'unica compagnia di artisti (troupe), ma ho provato a entrare in relazione con una varietà di figure, caratterizzate da differenti gradi di successo, maniere di organizzare il lavoro, disponibilità economiche, orientamenti estetico-narrativi, ambizioni per il futuro e sogni. Invece di limitare la mia interazione alle “star”, che trasmettono le loro opere sui canali televisivi più seguiti localmente, mi sono avvicinata anche a soggetti che lavorano in maggiore “solitudine”, conservando le loro sceneggiature “nel cassetto”, nella speranza di trovare i mezzi per realizzarle, un giorno. Con alcuni ho stretto relazioni profonde e durature nel tempo, con altri ho avuto incontri sporadici e occasionali. In certi casi non ho intrattenuto rapporti faccia a faccia, ma una conoscenza mediata dai social network, dove ho seguito opere e attività “virtualmente”, su Facebook. Questa impostazione mi ha permesso di sfuggire a quello che Olivier de Sardan chiama «*enclichage*», ovvero rimanere “imprigionati” all'interno di una rete sociale densa, estendendo la cultura della *clique* alla «cultura degli X» (Olivier de Sardan 1995: 101).

All'interno di tale quadro, alcuni interlocutori hanno svolto un ruolo più importante di altri, diventando i miei principali informatori. Si tratta di sceneggiatori-registi che lavorano in maniera individuale – in particolare Marcel Momo e Enguérran Towa – e delle troupe *Africaanstone*, *Les grands compagnons de Douala* e *Ridendo mores*. Al momento della mia ricerca sul campo, *Africaanstone* aveva da poco venduto la prima stagione della serie *Au-delà de tout soupçon* (2011–, dir. Ghislain Fotso) al canale televisivo *TV5 Monde Afrique* ed era improvvisamente diventata la troupe più ambita dagli attori di Douala, che accorrevano in massa per fare i provini e partecipare alla realizzazione del sequel. A differenza di altri gruppi, disponeva di una buona attrezzatura e utilizzava una sceneggiatura scritta, commissionata a un professore di liceo di filosofia. *Les grands compagnons de Douala* operava invece con mezzi più scarsi e in maniera meno strutturata (per esempio, i copioni lasciavano generalmente spazio all'improvvisazione), ma era più nota fra gli spettatori locali, che da anni guardavano il suo telefilm *Balade dans la cité* (2006–, dir. Aimé Wafo

135Olivier de Sardan sottolinea che i metodi della ricerca sul campo si imparano strada facendo: «Bisogna avere condotto personalmente delle interviste con una traccia prefabbricata di domande per rendersi conto di quanto gli interlocutori restino inibiti da un quadro troppo stretto o troppo unidirezionale. Bisogna essersi confrontati con numerosi malintesi tra chi fa l'indagine e chi ne è oggetto per essere capaci di individuare i controsensi che cospargono ogni conversazione di ricerca. Bisogna avere imparato a padroneggiare i codici locali di cortesia e buona creanza per sentirsi infine a proprio agio nella chiacchierate e conversazioni improvvisate, che sono spesso le più ricche di informazioni» (Olivier de Sardan 1995: 74).

Kamga), su *Equinoxe télévision*. Seguire le sue attività mi ha permesso di osservare una troupe in evoluzione, che tenta di migliorare la qualità tecnica e l'organizzazione del lavoro per accedere al mercato internazionale, sulla scia del successo dei colleghi di *Africaanstone*. Infine, *Ridendo mores* mi ha offerto l'occasione di confrontarmi con quegli artisti che non riescono a fare breccia, nonostante dedichino tempo e passione alla produzione video e si impegnino per massimizzare la loro visibilità. Ho scelto di collaborare con queste troupe – molto diverse fra loro – per esplorare l'eterogeneità dell'ambiente video di Douala.

In tutti i casi, si tratta di gruppi ampi, dai confini labili e sfumati, con attori che arrivano, partono, si prendono “pause”, per via di viaggi (spesso ai villaggi di origine) e altri impegni lavorativi. In questo contesto dispersivo, ho selezionato alcuni soggetti con i quali instaurare rapporti più stabili, approfonditi e duraturi nel tempo: il regista Ghislain e la sua fidanzata Esther, attrice e montatrice (nonché sceneggiatrice “ufficiosa”, che integrava – più o meno di nascosto – i copioni, aggiungendo scene e modificando i dialoghi, a proprio piacimento), di *Africaanstone*; il regista-scenarista-attore Aimé (in arte Makalapati), gli attori Simon (in arte Papa Moussango), Dorcas (in arte Mouchoualala), Julie (in arte Adja) e Joseph (in arte Papa Massayo), di *Les grands compagnons de Douala*; il regista-scenarista Simplicie, gli attori Emilie (in arte Princesse) e Robert (in arte Bob le Gabonais), di *Ridendo mores*. Con loro, in un primo momento ho condotto interviste qualitative, per raccogliere informazioni sulla vita privata e professionale e, più in generale, la biografia. Pur seguendo una traccia con l'elenco degli argomenti da toccare, esse erano aperte alle divagazioni e ai suggerimenti che di volta in volta venivano proposti. Nell'incontro iniziale ho fatto ricorso al registratore e a domande scritte, mentre in quelli successivi ho preferito una conversazione più “sciolta”, che non inibisse considerazioni personali. In secondo luogo, ho guardato e discusso i video, raccogliendo i commenti e le interpretazioni delle storie. Infine, tramite l'osservazione partecipante, ho assistito ai tournages, alle prove e al montaggio, così come ad altre attività della loro vita di tutti i giorni. Per esempio, ho frequentato le riunioni familiari di Emilie, il *salon de coiffure* di Julie, il negozio di tenute da lavoro e la *tontine* di Joseph, la sartoria di Simon e la *tontine* di sua moglie. Le chiacchiere “libere” scambiate in queste circostanze hanno costituito un contributo essenziale al mio lavoro, aiutandomi a cogliere come la pratica video si innesta nella (e interagisce con) la quotidianità degli artisti.

Probabilmente, la tecnica di ricerca più feconda è stata la partecipazione alle troupe *Africaanstone* e *Les grands compagnons de Douala*, nelle vesti di attrice.¹³⁶ In *Au-delà de tout*

136Anche altri antropologi che hanno condotto ricerche sulla produzione culturale africana hanno adottato un metodo simile, partecipando come attori a spettacoli teatrali (Barber 2000) e film (McCain 2010, 2013a, 2013b; Pype 2012). Io stessa, durante la mia ricerca di laurea magistrale su Nollywood fra gli immigrati nigeriani a Torino, ho svolto il ruolo di *continuity girl*, nella produzione di una web-serie (Santanera 2013; Ugor e Santanera 2012). Per un esempio al di là del contesto africano, cfr. Ganti (2012), che ha lavorato come assistente alla regia in alcuni film di Bollywood.

souçon ho interpretato un'italiana che fingeva di essere il capo di una setta satanica, per poi essere smascherata e, infine, uccisa; in *Balade dans la cité* ho impersonato la moglie straniera di un mercante d'arte, che si scontra con una rivale in amore camerunese. Questa particolare forma di osservazione partecipante non mi ha semplicemente offerto l'opportunità di coltivare rapporti d'intimità con gli altri membri, prendendo confidenza con le dinamiche relazionali interne alle truppe. Essa mi ha anche permesso di accedere a quella conoscenza incorporata propria del sapere antropologico, laddove imparare a recitare (e dunque a muovermi e parlare) secondo i canoni estetici locali, sperimentare la fatica, il calore, la fame e la sete delle lunghe giornate di ripresa open-air e provare emozione davanti alla telecamera costituiscono un "sentire-pensare", una maniera di afferrare non i discorsi, ma quegli «aspetti di essere nel mondo e di agire nel mondo, attraverso i quali solamente i concetti nascono vivi» (Wikan 1992: 471). In questo senso, possiamo richiamare la nozione di «*keneh*» (espressione balinese, traducibile con "risonanza") che – secondo Wikan (1992) – è al cuore della conoscenza etnografica, ovvero un'abilità di "agganciare" l'esperienza degli altri e assumerla con coinvolgimento.¹³⁷

Al di là dei rapporti più profondi e duraturi, anche gli incontri occasionali, avvenuti nei luoghi di ritrovo, hanno svolto un ruolo importante per familiarizzarmi con le speranze, i sogni, le frustrazioni e le paure degli artisti. Durante la stagione delle piogge – quando la maggior parte dei tournage viene sospesa – ho trascorso le giornate ai tavoli della terrazza del bar-ristorante del canale televisivo *Canal 2 International* e sul divano della casa di produzione di *Africanstone* a guardare la televisione e chiacchierare con le persone di passaggio, scoprendo pettegolezzi, dicerie e modi dello stare insieme. E' questa la tecnica dell'«indugiare» di cui parla Piasere (2007: 157), un abbandonarsi al ritmo di vita dei propri interlocutori che lentamente permette di acquisire il sistema di senso locale, in maniera quasi inconscia. Come ricorda anche Olivier de Sardan: «Bisogna, sul terreno, avere perduto tempo, tanto tempo, una quantità enorme di tempo, per capire che questi tempi morti erano tempi necessari» (Olivier de Sardan 1995: 74).

Infine, è importante sottolineare che non ho confinato la mia ricerca all'interno dell'universo della produzione, come se questa costituisse una "bolla" isolata dalla società più ampia. Innanzitutto, ho dedicato parte del fieldwork allo studio della ricezione, fra il pubblico locale – nella consapevolezza che creazione e consumo sono «momenti in un ciclo», più che poli opposti di un processo (Barber 1997a: 358) – per ricostruire come le storie circolano e si innestano nella realtà quotidiana, contribuendo a dare forma alla vita urbana. Leggere i commenti degli spettatori sulle

¹³⁷Come riconosce anche Wikan (1992: 479), tale maniera di procedere trascina con sé il rischio che l'antropologo attribuisca il suo pensiero agli altri, in maniera troppo semplicistica. Di qui l'importanza di non accantonare altri metodi di ricerca più "strutturati", come l'intervista, per sfuggire ai rischi di "misrisonanze". In proposito, cfr. anche Piasere 2007: 155. Recitare nei telefilm non mi ha invece aiutato a cogliere la relazione attore-pubblico e il significato locale della celebrità, in quanto il mio soggiorno a Douala è terminato prima che le mie scene venissero trasmesse in televisione o vendute in VCD/DVD.

pagine Facebook degli artisti ha inoltre acuito la mia sensibilità verso la pluralità di voci che partecipa all'articolazione delle trame.¹³⁸

In secondo luogo, ho esplorato altre realtà artistiche locali. In particolare, ho frequentato gli spettacoli del teatro popolare e della *stand-up comedy*, nei cosiddetti *cabarets*, per cogliere scambi e prestiti fra forme estetiche diverse, d'altro canto suggeriti dalle espressioni “*bouffonnerie*”, “*humour*” e “*théâtre filmé*”, talvolta impiegate per indicare la videografia locale. Assistere alle cerimonie (neo)tradizionali dei villaggi – per esempio, la festa dello Nguon a Fouban – mi ha invece chiarito il continuum urbano-rurale, laddove i condizionamenti e gli influssi sono a doppio senso, senza un primato della cultura della città su quella del villaggio.

Da ultimo, come contrappunto indispensabile all'intero lavoro, ho partecipato alle chiacchiere e alle conversazioni occasionali nei “taxi collettivi”,¹³⁹ nei bar e per le strade della città, ovvero i luoghi privilegiati della trasmissione informale di informazioni e *rumours*, senza frequentare i quali è difficile comprendere il significato e il “sapore” della vita a Douala.

Al termine di questa riflessione metodologica, è ancora opportuno spendere qualche parola sul mio posizionamento sul campo. I risultati delle indagini antropologiche sono condizionati dalla presenza del ricercatore, dalle sue caratteristiche e inclinazioni individuali (cfr. in particolare Clifford e Marcus 2005 [1986]). Di qui la necessità di esplicitare tali aspetti, per riconoscere la variabilità dei percorsi, attribuendo all'antropologia lo statuto di scienza morale delle possibilità, ovvero un sapere che prende forma dalla consapevolezza che esistono altre interpretazioni, costruite attraverso l'interazione e il riconoscimento del valore dell'altro, contro ogni racconto univoco e definitivo della realtà (Carrithers 2005).

Le mie caratteristiche ascritte di giovane single italiana hanno fortemente condizionato il mio lavoro. Come Kinshasa (De Boeck 2004: 241), anche Douala può essere metaforicamente rappresentata quale corpo femminile penetrato dallo sguardo maschile. Le ragazze – eleganti e appariscenti, secondo un'estetica locale esibizionista – sono continuamente interpellate da conoscenti ed estranei, che chiedono loro il numero di telefono, invitandole a uscire. Nonostante il mio look in jeans e maglietta – poco in sintonia con gli stili locali – mi allontanasse da tale dinamica, la mia pratica di campo, invece, mi riavvicinava, quando accettavo i contatti e le proposte dei registi e degli attori che via via incontravo, suscitando numerosi malintesi. E' in questo modo che il genere femminile ha influenzato la composizione della mia rete sociale locale, portandomi a frequentare più assiduamente ragazze e uomini sposati (spesso con figli) – i cosiddetti *responsables* e *papas* – più che giovani single. Il fatto che i “capi” delle truppe con le quali ho collaborato in

138Per una descrizione più dettagliata del metodo di ricerca che ho impiegato per lo studio della ricezione, cfr. cap. 6.

139A Douala, la maggior parte della popolazione non può permettersi né un'automobile né corse private in taxi. Data la carenza di trasporti pubblici, i taxisti hanno iniziato a caricare più passeggeri diretti nella stessa direzione (fino a cinque), a 200 F CFA l'uno [0,30 €] (in media).

maniera più assidua avessero tutti una relazione stabile (Aimé e Simplicie erano padri di famiglia, mentre Ghislain era ufficialmente fidanzato con una delle attrici) non è casuale, da questo punto di vista.

In risonanza con le rappresentazioni locali del “bianco”(Nyamnjoh e Page 2002), anche la mia origine europea ha influenzato il mio posizionamento sul campo. Alcuni artisti mi hanno reputato una possibile ambasciatrice del loro cinema all'estero. Mi hanno coinvolto nelle loro iniziative e hanno risposto alle mie innumerevoli domande, affinché svolgessi una buona ricerca e scrivessi una tesi e degli articoli letti da un pubblico internazionale. Questa è stata la ragione che ha indotto Ghislain, Aimé e Simplicie ad accogliermi nelle loro troupe, laddove la loro estrema disponibilità rileva che ero considerata una sorta di ospite speciale, da trattare con rispetto e riguardo, più che un membro effettivo del gruppo (per esempio, Aimé mi accompagnava a casa con la sua automobile, mentre Ghislain si è consultato con me su una delicata diatriba legale, cose che non avrebbero fatto, se fossi stata una giovane camerunese). D'altro canto, le loro premure hanno facilitato i miei rapporti con i ragazzi single delle troupe, con i quali ho potuto entrare in confidenza e stringere amicizie libere da malintesi, anche perché vedevano in me una “protetta” del capo.

La mia origine italiana ha talvolta ostacolato l'accesso a certi ambienti e soggetti. In particolare, alcuni artisti hanno pensato che fossi una sorta di «portafoglio ambulante» (Nyamnjoh e Page 2002: 612) e hanno interrotto la partecipazione alla mia ricerca, quando si sono accorti che non potevo finanziare le loro produzioni o offrire compensi per le loro informazioni. Presentarmi come “studentessa” – una figura che, seppure rispettata, è ritenuta “squattrinata”, alla base della gerarchia sociale – mi ha permesso di smorzare le richieste economiche, senza venire meno alla mia posizione di ricercatrice.

Il ruolo di attrice che *Africaanstone* e *Les grands compagnons de Douala* mi hanno assegnato riassume bene i molteplici aspetti del mio posizionamento sul campo, oggetto di continue negoziazioni. Per certi versi, si tratta dell'esito “normale” della mia frequentazione delle troupe, che costituiscono gruppi aperti, dai confini fluidi, dove non è raro che vengano offerte “parti” a conoscenti interessati al cinema. Quando ha incontrato la mia amica Caroline, Aimé le ha subito proposto di recitare in un episodio di *Balade dans la cité*, spiegandole che stava già “pensando a un ruolo per lei”. Al contempo, la mia integrazione ha marcato anche una certa discontinuità, rappresentando una novità da enfatizzare e, allo stesso tempo, smorzare. Unica attrice “bianca” nella produzione video di Douala, sono stata accolta in quanto “stranezza”, in linea con un'estetica locale che premia l'innovazione e il mutamento (cfr. cap. 2). I ruoli che ho interpretato – la strega, l’“Altro” per eccellenza nell'immaginario autoctono, e la fidanzata europea, in lotta con la rivale in amore camerunese – esaltavano il mio status di outsider. Tuttavia, il mio “esotismo” ha anche

richiesto un certo “addomesticamento”, dal momento che la mia corporatura esile e il mio aspetto poco appariscente mal si adattavano ai modelli di femminilità locali, che i miei personaggi – per quanto stranieri – dovevano incarnare, per venire compresi dal pubblico. Ne è derivata una lunga negoziazione, nella quale io e le altre attrici di *Africanstone* abbiamo concordato i vestiti, il trucco e la pettinatura di Fiona, la strega che impersonavo.

Altri antropologi che hanno partecipato a serie televisive e film africani hanno sperimentato ambivalenze analoghe, dove i ruoli che hanno recitato marcavano la loro posizione di frontiera, fra inclusione ed esclusione. Posso allora concludere con le parole di Pype, che ha collaborato con un *drama-group* di Kinshasa:

«Mentre ero ora una sorta di membro del gruppo [...], nondimeno gli attori approfittavano del mio status di outsider. Alcune volte il leader della troupe mi chiedeva di parlare inglese o addirittura la mia lingua natale, il fiammingo. Generalmente mi chiedevano di non parlare lingala. Sebbene fossi un membro del gruppo [...], non mi permisero mai di interpretare un personaggio che mi avrebbe resa una di loro» (Pype 2012: 21–22).

1.3 La definizione di una prospettiva di ricerca

Garritano (2013: 8) individua la ricorrenza di due metodi d'analisi nello studio della produzione filmica africana. Gli approcci antropologici tendono ad adottare la prospettiva del «*contextual criticism*» e indagano la «dinamica di influenze reciproche fra il film, la struttura organizzativa nel quale è prodotto, la struttura organizzativa nel quale è consumato e il più ampio contesto sociale» (Burton 1997: 170). A tale fine, prendono in considerazione la relazione dialettica fra testo e società ed esplorano come il contesto condizioni il film (i suoi linguaggi e contenuti) e come, a sua volta, il film abbia un impatto sul contesto, mediante la ricezione. Questo metodo d'analisi rappresenta una presa di distanza dal cosiddetto «*immanent criticism*» (Burton 1997: 167), invece tipico dei *Film Studies*, che privilegiano l'analisi formale dell'opera di singoli registi, così reificata e sottratta al flusso storico e alle forze sociali (cfr. anche Dovey 2015: 10).

Il lavoro sul “campo” mi ha parzialmente allontanato da entrambi gli approcci. Come ho mostrato nel paragrafo precedente, dopo la “discesa nei quartieri per conoscere le troupe”, sono stata progressivamente integrata nei gruppi di lavoro degli artisti, ho partecipato alle prove e alle riprese dei film, così come alle sessioni di montaggio. Con il tempo, ho stretto legami di amicizia con alcuni artisti e ho partecipato a pranzi, uscite serali e riunioni di famiglia. Davanti a miei occhi,

non avevo i video terminati, “pronti” per essere consumati dagli spettatori (o analizzati dagli studiosi), ma i processi che portavano progressivamente – con battute d'arresto, errori e conflitti – al loro confezionamento. In questo senso, ho adottato una prospettiva non troppo lontana dall'*Actor-Network-Theory*, in quanto – alla maniera di una ANT (acronimo di *Actor-Network-Theory*, ma anche “formica”, in inglese) – ho «seguito» i miei interlocutori in modo ravvicinato, sommersa dai dettagli e dalla concretezza della vita quotidiana, per cogliere la creazione artistica «*in the making*» (Latour 2003 [1987]). Giorno dopo giorno, ho osservato artisti, spettatori, tecnologie, luoghi, oggetti e idee entrare in relazione e lentamente trasformarsi e associarsi per dare forma a un mondo condiviso, che conduce al film. Per questo, nella mia analisi concepisco i video non solo come «scatole nere» chiuse, da studiare nella loro compiutezza e coerenza, ma anche come «vasi di Pandora» aperti, che rivelano l'eterogeneo materiale sociale del quale sono composti (Latour 1999). Per tenere insieme queste dimensioni, adotto uno sguardo “strabico”, che continuamente oscilla: «dal prodotto finito alla produzione, da oggetti “freddi” e stabili a oggetti “caldi” e instabili» (Latour 2003: 21), laddove la possibilità di completare un film dipende da una serie di mosse, contro-mosse, incidenti, errori, casualità, contrapposizioni e compromessi, che gradualmente si addensano in forme materiali ed estetiche.

Nel contesto camerunese, un approccio per certi versi simile, attento al processo oltre che al prodotto artistico, è stato adottato da Bargna (2007), nella sua analisi ravvicinata della (ri)costruzione del *nemo*, la “casa del popolo” della chefferie bamileke di Bandjoun. Secondo una concezione relazionale e disseminata del potere (Foucault 1978 [1976], 1977), l'autore mostra che la forma finale è solo in parte riconducibile ai progetti del conservatore del museo locale che, come capo della realizzazione, tenta di imporre agli scultori un linguaggio naturalista e temi tratti dalla storia e dalla vita quotidiana della regione. Ruolo fondamentale hanno anche le piccole astuzie adottate dagli artisti che sfruttano ogni occasione per “crepare” il piano “dall'alto” e inserire variazioni tematiche e stilistiche, atte alla valorizzazione individuale. D'altro canto, anche il caso e l'imperizia svolgono una parte importante, dal momento che non sempre essi riescono a dare forma concreta alle loro intenzioni. Tale approccio integra utilmente l'impostazione ANT, in quanto riporta in primo piano la dimensione del potere, laddove attori, registi, sceneggiatori, spettatori, tecnologie e oggetti contribuiscono alla graduale composizione dei video con gradi diversi di incisività.

In questo quadro, l'analisi dei video di Douala *in the making* presenta alcuni importanti vantaggi. Innanzitutto, un po' come nel caso del *nemo*, evidenzia la natura conflittuale e negoziata dei processi di produzione culturale. Per esempio, rende visibili le diverse “mani” che partecipano alla scrittura delle sceneggiature e le discussioni sulla “giusta” maniera di impersonare un ruolo o rappresentare una situazione. Rileva l'esistenza di una pluralità di interessi individuali – le tattiche degli attori e le contro-misure dei registi – e mostra che la forma finale è anche frutto di interessi in

competizione, in rapporti di forza diseguali. Più in generale, tale approccio apre la ricerca al senso di possibilità e alternativa e offre la sensazione che “le cose sarebbero potute andare diversamente”, riportando all'interno dell'analisi le scelte vagliate e infine scartate, gli esperimenti tentati e abbandonati, le opinioni e i giudizi che non hanno trovato ascolto. In questo senso, consente di prendere in considerazione quei video che rimangono incompiuti, progetti che a un certo punto si interrompono – sceneggiature non girate, riprese non montate, film montati e mai distribuiti –, tutt'altro che rari nel contesto di Douala.

A differenza della maggior parte delle indagini finora condotte sul cinema digitale in Africa (cfr., per esempio, Giwa-Isekeige 2013; Haynes 2007a, 2014; Iheka 2013; Jedlowski 2013a; Pype 2009, 2012; Ryan 2014; Tsika 2014), non ho quindi diretto la mia attenzione unicamente ai produttori di successo, presso il pubblico locale o internazionale, ma ho dato spazio anche a chi prova e “non ce la fa”, ovvero a tentativi, errori e sperimentazioni fallite che contribuiscono a dare forma al campo della produzione culturale locale, incarnando possibilità, seppure prive di séguito. Si tratta, d'altra parte, della maggior parte dei soggetti che a Douala si proclamano attori e registi, una folla di aspiranti star, di fronte a una minoranza ristretta che è riuscita a raggiungere le notorietà.

Questo sguardo peculiare solleva alcune importanti domande: che cosa motiva le persone a dedicare tempo ed energie alla produzione video, qualora questa non offra fama e ricchezza? Si tratta della speranza di “sfondare” un giorno oppure entrano in gioco anche altri fattori, altre fonti di soddisfazione e piacere? Nuovamente, tali questioni sono state ancora poco trattate dalla letteratura sul cinema digitale africano, nella quale si enfatizzano gli aspetti economici del fenomeno, con una tendenza a ridurre il significato del “video boom” alla ricerca di nuovi mezzi di sussistenza in un contesto di crisi (cfr. cap. 3). Al contrario, esse sono tematizzate nel campo dell'arte contemporanea, dove Plattner (1998) parla di «paradosso», per descrivere il comportamento di quegli artisti americani che continuano a produrre opere, pur senza raggiungere il successo. Sebbene non siano sprezzanti del denaro – anzi, lo desiderino –, essi non sono disposti a rinunciare alla loro attività creativa, per dedicarsi a un'occupazione più remunerativa. Come spiegare questo comportamento “anti-economico”? Secondo l'autore, gli artisti mirano ad affermare la loro identità di produttori culturali, in un contesto dove la mancanza di riconoscimenti esterni non indica necessariamente l'assenza di talento e “genio”. Poiché nella società postmoderna non vi sono criteri estetici chiari e stabili per determinare il valore di un'opera, essi possono sperare – un po' come Van Gogh – di venire un giorno “scoperti” e finalmente quotati. Accade così che nel mercato dell'arte contemporanea troviamo un enorme quantità di produttori, di fronte a un numero esiguo di acquirenti.

Con le dovute differenze, queste riflessioni appaiono pertinenti anche per il caso di Douala, dov'è possibile riscontare comportamenti “paradossali” fra quegli artisti che dedicano tempo, risorse e impegno a un'attività video, caratterizzata da margini di profitto bassi e incerti. Perché essi non agiscono come i loro colleghi hausa, della Nigeria del Nord, che – secondo quanto riporta Adamu (in corso di pubblicazione) – hanno abbandonato il cinema per darsi al commercio di vestiti, una volta resisi conto delle aspettative di guadagno migliori? Questi interrogativi mi hanno accompagnato durante la ricerca, allontanando la mia prospettiva da quell'«imperialismo economico» (Marchionatti 2008) che condiziona le scienze sociali, individuando la leva fondamentale del comportamento umano nell'interesse.

Infine, l'analisi della creazione artistica *in the making* complica vantaggiosamente la comprensione del rapporto fra film e contesto sociale, al di là delle influenze reciproche, rintracciate dal *contextual criticism*. I media sono indagati in quanto esperienze oltre che testi, con una conseguente sfumatura della distinzione fra “reale” e “virtuale”, che tiene conto delle relazioni fra proprietà estetico-narrative dei video e vita degli artisti, senza distinguere nettamente o sovrapporre banalmente persona e personaggio (cfr. Pink 2015). Non si tratta di annullare la differenza fra le due dimensioni ma di riconoscere la veridicità e l'artificialità di entrambe, secondo quanto suggeriscono diversi autori. Per esempio, Miller (2011: 169) nota che gli abitanti di Trinidad inibiti dalle relazioni faccia a faccia trovano in Facebook uno spazio per esprimersi e sentirsi – in questo mondo fittizio – “autentici”. Da parte sua, Humphrey (2009) evidenzia che è nelle chat che alcuni utenti russi comunicano liberamente le loro passioni ed emozioni, percependosi le “persone che sono veramente”. A questo proposito, è pertinente la nozione di “inter-indessicalità” proposta da Boellstorff (2012). Gli indici sono simboli che intrattengono un rapporto di causalità con i loro referenti, tracciando connessioni spazio-temporali e fisiche dalle quali traggono significato: un foro in una lastra di metallo “indica” la pallottola che lo ha colpito e assume da questa un senso, senza costituirne la rappresentazione. L'autore definisce allora “inter-indessicale” la relazione fra dimensione “virtuale” e “reale” per sottolineare che le due sfere si costruiscono e significano a vicenda.

Proseguendo questa linea interpretativa, ho considerato la pratica video alla luce del concetto di “*mediation*” che – nelle parole di Mazzarella (2004: 346) – «è il nome che potremmo dare a quei processi attraverso i quali una data entità sociale produce e riproduce se stessa in e attraverso una particolare serie di media». E' tramite atti di mediazione che le persone, le culture e le società possono pensarsi e tradurre l'esperienza in nuove forme, laddove le qualità materiali dei media delineano certe possibilità e ne eliminano altre, lasciando, tuttavia, sempre spazio a un certo grado di indeterminatezza. Media diversi permettono di “guardarsi” in maniera differente e, dunque, «di fare nuove cose, in un mondo ricostituito» (Mazzarella 2004: 357). In quest'ottica, i film

rappresentano tecnologie di «*social envisioning*» (Peters 1997: 79), impiegate dagli abitanti di Douala per riflettere su di sé e trasformarsi, costruendo e ricostruendo il loro universo di vita, in assenza di una realtà indipendente dai vari atti di mediazione (rituali, cinema, censimenti, mappe, ecc.).

1.4 La produzione video e l'immaginazione della contemporaneità africana

Questa tesi costituisce innanzitutto una ricostruzione della produzione video sviluppatasi a Douala a partire dai primi anni Duemila, che delinea orientamenti estetici e narrativi, contribuendo alla crescente letteratura sul cinema digitale del continente. In particolare, situo la pratica filmica in relazione al contesto economico, sociale, culturale e storico locale, al fine di evidenziare la pluralità di voci ed esperienze che caratterizzano la «cultura video» (Larkin 2000) africana, troppo spesso rappresentata come un tutto omogeneo e ridotta all'esempio nigeriano Nollywood, il più significativo quantitativamente. A tale fine, enfatizzo la specificità del caso camerunese, più che tracciare somiglianze e analogie con altre produzioni cinematografiche, senza per questo rappresentarlo come un universo “chiuso”. Al contrario, sottolineo sempre la presenza di influssi e condizionamenti culturali multipli, considerando il mio oggetto di studio alla luce di altre esperienze (africane e non), per sfuggire al peccato «discontinuista» dell'antropologia, che tende a irrigidire la differenza dove esistono connessioni e spazi di parziale condivisione (Amselle 2004: 56 [1990]). Il confronto con la letteratura esistente sull'argomento chiarisce l'originalità del mio apporto.

Gli studi finora condotti sul cinema video in Africa tendono a focalizzarsi su Nollywood che, per la sua esorbitante produzione annua (circa 1500 nuove uscite all'anno [Unesco 2009]), ha oscurato le altre esperienze del continente, monopolizzando l'attenzione degli studiosi, africani e internazionali. In seguito ai lavori pionieristici di Haynes e Okome (cfr. in particolare Haynes 2000, 2002, 2003, 2006, 2007a, 2007b, 2010; Haynes e Okome 1998; Okome 1997, 2000, 2003, 2004, 2007a, 2007b, 2007c, 2010), sono stati pubblicati numerosi articoli che analizzano i video nigeriani, secondo l'ottica dei *gender* e dei *postcolonial studies* (cfr. per esempio Agorde 2006; Bryce 2012; Green-Simms 2012; Ogunleye 1999, 2003; Ugor 2013). In un primo momento reticenti,¹⁴⁰ anche i *film scholars* hanno recentemente accolto questa filmografia commerciale accanto alle pellicole politicamente più impegnate ed esteticamente più elaborate di autori come Ousmane Sembene, Souleymane Cissé e Jean-Pierre Bokolo (Diawara 2010; Saul e Austen 2010; cfr. anche Adesokan

¹⁴⁰Come riporta Garritano (2013: 8), Frank Ukadike (2003: 126) definiva Nollywood «privo di autenticità», Josef Gugler (2003: 78) lo accusava di promuovere «quei processi politici che provocano estreme disegualianze», mentre Lindiwe Dovey (2009: 23) ne condannava l'esaltazione della violenza.

2011; Harrow 2013). Da parte loro, diversi antropologi hanno condotto *fieldwork* in Nigeria per studiare la produzione video in quanto forma di cultura popolare, in interazione con il contesto storico, politico, economico e religioso locale, tanto che – scrive Haynes (2010: 12) – «l'aspetto più sorprendente e addirittura unico della letteratura emergente su questa nascente cultura cinematografica globale è quanto di questo lavoro [...] sia stato svolto da etnografi che operano nel campo dell'antropologia dei media» (cfr. in particolare il lavoro di Larkin 1997, 2000, 2002, 2003, 2004, 2004b, 2005, 2007, 2008a, 2008b).¹⁴¹

Anche le ricerche condotte al di fuori della Nigeria, sulla cultura visiva africana, tendono a concentrarsi su Nollywood, assegnandogli una posizione «egemonica» (Adejumobi 2007: 10). Alcuni autori provano a spiegare le ragioni del suo successo transnazionale, in paesi lontani geograficamente, linguisticamente e culturalmente. Adejumo (2010) propone il concetto di «*phenomenological proximity*» per sostenere che gli spettatori che vivono in un contesto post-coloniale avvertono una “prossimità” con le lotte, le ambizioni e le paure drammatizzate dalle storie sullo schermo, lasciandosene conquistare (cfr. anche Bryce 2013). Con «*cultural proximity*», Katsuva (2003) intende invece il senso di “affinità” che il pubblico percepisce con l'universo culturale rappresentato. In un'altra ottica, Jedlowski (2010/2011: 140 e segg.) fa riferimento al linguaggio dei video che combina in maniera originale melodramma e realismo, mentre Pype (2013) e Krings (2010: 81–84) evidenziano il ruolo dei *media brokers* che rendono le storie nollywoodiane significative nei nuovi contesti di ricezione, grazie a pratiche di rilocalizzazione. Si tratta, per esempio, dei pastori pentecostali delle chiese di Kinshasa, che mostrano e spiegano i film ai fedeli, e dei *video narrators* tanzaniani che, nei video club, doppiano dal vivo i dialoghi inglesi in kiswahili, aggiungendo e modificando delle parti.

Altre ricerche raccontano l'impatto culturale di Nollywood sul continente. Ondego (2008 [2005]: 116–117) rileva che in Kenya certi politici si vestono secondo la moda nigeriana e indossano l'*agbadas* in parlamento, mentre la gente comune adotta i soprannomi dei suoi personaggi nollywoodiani preferiti, come “Awilo Sharp Sharp” e “Aki Na Ukwa”. Anche l'immaginario della stregoneria e i canoni estetici locali (per esempio, la preferenza maschile per le donne “in carne”) sono cambiati, “nigerianizzandosi”. A Kinshasa succede qualcosa di simile fra i *kinois* abbienti che – osserva Pype (2013: 204) – copiano gli stili architettonici delle ville di Lagos e commissionano gli abiti visti nei film, ai loro sarti. In Sud-Africa, invece, Becker (2013: 190) mostra che i giovani studenti imitano l'accento nigeriano, ora considerato più *cool* di quello americano, mentre Bryce (2013) sottolinea l'impatto di Nollywood fra le donne delle isole Barbados.

¹⁴¹Fondamentale, è anche la ricerca antropologica di Meyer sulla produzione video del Ghana (cfr. in particolare 1998, 1999, 2000, 2001, 2002a, 2002b, 2003a, 2003b, 2004, 2005, 2006a, 2010).

Infine, possiamo notare che anche le ricerche (ancora poco numerose) sulla produzione video del continente, al di là della Nigeria, tendono a enfatizzare l'influenza di Nollywood, più che evidenziare la specificità dei percorsi. Adejunmobi (2007: 10) esprime una convinzione comune a diversi autori, quando afferma che i video africani che non si conformano ai modelli estetico-narrativi nollywoodiani sono percepiti come «*accented*» (un'espressione che riprende da Naficy [2001], qui traducibile con “strani”) dal pubblico. In particolare, Krings definisce «*mimetic adaptation*» il processo creativo degli artisti di Bongowood (Tanzania), che realizzano «melodrammi che sembrano melodrammi nigeriani, ambientati nelle città della Tanzania» (Krings 2010: 85). Egli attribuisce le ragioni del loro successo – che pur riconosce superiore a Nollywood – proprio alla somiglianza con il modello nigeriano, il punto di riferimento principale di filmmaker, critici e spettatori (Krings 2010: 84). A proposito del Camerun anglofono, Ashuntantang (2010: 139–140) descrive un panorama audiovisivo simile, dove i registi impiegano le star nigeriane e ambientano le storie girate a Bamenda nell'universo socio-culturale igbo. Da parte sua, Meyer (2010) racconta che, per vincere la concorrenza della vicina Nollywood, i filmmaker del Ghana hanno iniziato a copiarne alcuni tratti, in particolare la centralità del tema della stregoneria e dell'occulto.

Sullo sfondo di tale panorama di studi, McCall (2007) propone di interpretare Nollywood come compimento del panafricanismo vanamente ricercato dal cinema africano in pellicola. Nelle sue parole:

«Non che Nollywood esprima una filosofia coerente o una visione del mondo che possa essere chiamata “panafricana”, ma [...] Nollywood è il primo catalizzatore in una emergente discussione popolare che coinvolge l'intero continente su che cosa significhi essere africani» (McCall 2007: 94).

In uno spirito simile, Becker (2013) pone Nollywood al cuore dell'immaginazione di una *afro-modernity* – dove – secondo la definizione dei Comaroff (cfr. Comaroff, Comaroff 2004) – un labile e più o meno cosciente insieme di segni e pratiche, disposizioni e discorsi, teorie e forme di conoscenza plasma un senso del contemporaneo specificamente africano. Poiché rappresenta (presunte) pratiche culturali tradizionali (per esempio la stregoneria) all'interno di un mondo dominato da autostrade, grattacieli, cellulari, automobili, ecc., Nollywood apre un «terzo spazio» allo stesso tempo simile e differente da sé, dove è possibile re-immaginarsi come africani che abitano il mondo contemporaneo senza per questo dissolversi nell'occidentalizzazione.

Possiamo generalmente concludere che la letteratura tende a rappresentare l'industria

cinematografica nigeriana come un tutto omogeneo che – dominante sul continente – articola un'immaginazione del contemporaneo monocorde e incontestata. In questo quadro, alcuni recenti lavori si pongono in controtendenza, sfumando l'impostazione generale. McCain (2013b; cfr. anche McCain 2011) sottolinea che la produzione nigeriana è sfaccettata ed eterogenea, con film in lingua yoruba, hausa, igbo e, addirittura, bini e nupe, accanto a quelli in inglese, più noti a livello internazionale e più studiati dai ricercatori, che non comprendono gli idiomi locali. Da parte loro, Ekwazi (2000), Ogundele (2000) e Adamu (2007) mostrano che sezioni diverse dell'industria sono influenzate da tradizioni culturali differenti, che marciano gli stili e i contenuti dei video in maniera originale. In particolare, le produzioni in inglese sono ricollegabili alle serie televisive e alla letteratura popolare del mercato di Onitsha (Okome 2004), i video yoruba sono legati alla tradizione del “teatro itinerante yoruba” (Adesanya 2000; Barber 2000; Haynes 1995; Ogundele 2000), i film hausa “dialogano” con Bollywood e i romanzi popolari *soyayya* (Adamu 2007, 2011, in corso di pubblicazione; Larkin 1997, 2000, 2008). Ne deriva che, generalmente, le produzioni yoruba sono ambientate nei villaggi e mettono in scena le divinità dell'immaginario tradizionale, a differenza di quelle hausa che tendono a rappresentare triangoli amorosi simili a quelli dei lungometraggi hindi. Tale varietà è esemplificata dall'acceso dibattito che ha preso forma attorno all'etichetta “Nollywood”, nella quale non tutti gli artisti accettano di identificarsi. Come evidenzia Jedlowski (2011: 244), i filmmaker yoruba hanno proposto l'espressione “Yorubahood” (o “Yoruwood”), mentre i loro colleghi hausa hanno coniato il termine “Kannywood” (o “Kanywood”, da Kano, una città nel Nord della Nigeria), per rimarcare la propria specificità, ovvero una maggiore affinità con i valori e le credenze tradizionali, rispetto alla sezione in lingua inglese, basata a Lagos (ed Enugu).

La rappresentazione reificata di Nollywood di parte della letteratura trova una corrispondenza nell'essenzializzazione della cultura video africana, in quanto la pluralità di voci ed esperienze è silenziata dalla supposta posizione “egemonica” della produzione nigeriana (in lingua inglese). Sebbene sia incontestabile la sua centralità nel *mediascape* continentale – grazie all'«infrastruttura della pirateria» (Larkin 2004), ai canali satellitari e ai siti di streaming online –, essa costituisce solo uno dei tanti riferimenti, in presenza di articolazioni culturali transnazionali molteplici, disgiuntive e in competizione (cfr. Appadurai 2007: 68–69). I videomaker africani non necessariamente mirano a imitarne lo stile e, al contrario, possono prenderne le distanze più o meno esplicitamente, per dare vita a produzioni estetiche originali, che meglio rispondano ai gusti e alle necessità dei loro spettatori. Nel fare ciò, “dialogano” con una vasta e variegata gamma di forme di cultura popolare globale e locale che comprende Hollywood e le telenovelas sud-americane, così come le credenze e i miti indigeni. Il videoscape è caratterizzato da movimenti, dissensi e complessità e l'immagine della contemporaneità africana veicolata dai film nigeriani è contestata, discussa e “sfidata”, in un dibattito a più voci al quale partecipano tanto i registi famosi

internazionalmente – come Kunle Afolayan e Tunde Kelani – quanto le migliaia di giovani (ancora) “sconosciuti”, che scrivono copioni e girano video, distribuiti principalmente a livello di quartiere (cfr. Santanera e Jedlowski 2015).

Questa realtà sfaccettata, caratterizzata da periferie multiple e cangianti, è messa in luce da alcune recenti ricerche condotte in Ghana (Garritano 2013), in Tanzania (Böhme 2013) e nella Repubblica Democratica del Congo (Pype 2012), che iniziano a de-reificare la “cultura video”, in linea con quanto suggerisce Haynes, nel suo saggio “*What is to be done?*”: «Abbiamo bisogno di più studi dei video come prolungamenti o, possibilmente, tradimenti, di specifiche tradizioni culturali, come interventi in specifici dibattiti e storie locali» (Haynes 2010: 12). Seppure rimarchi i punti di contatto fra Ghallywood e Nollywood, la ricerca di Garritano «insiste sulla singolarità della storia dei film e video ghaneani, così come essa è stata plasmata da forze nazionali e transnazionali e cerca di arricchire la nostra comprensione della diversa ecologia culturale degli *screen media* dell’Africa occidentale» (Garritano 2013: 4). Nello stesso spirito, Böhme sostiene che gli horror movies della Tanzania sono «ben più che mere copie di Nollywood», costituendo piuttosto un «genere locale con un’estetica e un linguaggio propri, attraverso i quali i filmmaker – nella lunga tradizione dei miti e della letteratura horror locali – stimolano un dibattito pubblico su questioni che riguardano la società tanzaniana» (Böhme 2013: 328). Da parte sua, Pype (2012) ricostruisce i particolari significati che la produzione di melodrammi pentecostali riveste per i giovani di Kinshasa. Nonostante rilevi l’influenza stilistica dei film nigeriani sulla stregoneria, l’autrice è maggiormente interessata a mostrare come la rappresentazione di personaggi che cadono nella tentazione diabolica per poi redimersi si innesti nelle dinamiche socio-culturali locali, permettendo agli artisti di riflettere su com’è e come dovrebbe, invece, essere la vita a Kinshasa. La mia tesi si pone sulla scia di queste ricerche e contribuisce a riportare in superficie maniere alternative di “sentire il contemporaneo”, per sfumare (e arricchire) l’immagine dell’*afro-modernity*, gettando luce su sensibilità, modi di abitare e concettualizzare il tempo presente che sono diversi da quelli veicolati dal cinema nigeriano, seppure a questi connessi.

1.5 La produzione video e la città di Douala

Parallelamente, la mia ricerca costituisce un’etnografia della vita urbana di Douala, in quanto traccia l’origine sociale di trame e personaggi dei video, così come ricostruisce l’organizzazione locale del lavoro nell’ambito della produzione audiovisiva, al fine di individuare le relazioni multiple che intercorrono fra fiction e realtà, fra gli artisti e il resto della società. Da questo punto di vista, considero i video in quanto forme artistiche che articolano l’esperienza sociale – infondendo nello

spazio della città significati e sensazioni – e costituiscono piattaforme simboliche per pensare e innescare il cambiamento, riflettendo criticamente sul mondo. Nel fare ciò, evidenzio anche la presenza di prospettive in competizione, le incertezze, la confusione e le esitazioni che gli artisti affrontano quando cercano di comprendere il loro universo di vita, nella condizione della post-colonia che appare «caoticamente pluralistica» (Mbembe 2005: 102 [2001]). In particolare, analizzo come i *doualais* commentano, costruiscono e criticano l'ordine sociale e morale attraverso la mediazione di rappresentazioni pubbliche quali i video e, parallelamente, mostro come il mondo sociale degli artisti lasci “tracce” nelle opere realizzate. In questo senso la mia tesi costituisce un apporto all'antropologia urbana in Africa, laddove il confronto con la letteratura esistente chiarisce l'originalità del mio contributo.

Numerose ricerche hanno descritto le città africane come “distopie”, sorta di “apocalissi” urbane, caratterizzate da crescita della popolazione incontrollata, pauperizzazione degli abitanti, carenza di infrastrutture e opportunità lavorative nel settore formale, penuria di case e alloggi, criminalità, degrado ambientale e violenza (per un'analisi critica di questa letteratura, cfr. Abdoul 2005; Ahonsi 2002; Gandy 2005; Gberie 2005; Murray e Myers 2006; Tostensen, Tvedten e Vaa 2001). Il concetto di «*necropolis*», coniato da Ndjio, coglie bene i tratti di tale contesto, dove «insicurezza, violenza e terrore sono diventate l'esperienza quotidiana della maggioranza degli abitanti, le cui vite sono perennemente sotto il giogo del potere del caso, dell'incertezza e, più di ogni altra cosa, della tirannia della morte» (Ndjio 2006a: 118). Questa rappresentazione – che può condurre all'elaborazione di piani di sviluppo e modernizzazione – sottende quella che Abdoul (2005) chiama una «epistemologia dell'azione normativa», focalizzata su cosa “manca” alle città del Sud rispetto a un modello standard, incarnato dalle città del Nord del mondo.

Parallelamente, altre ricerche hanno esaltato l'agency degli africani, che reagiscono attivamente allo stato di crisi ed elaborano nuove strategie di sopravvivenza, grazie alla loro creatività e capacità di improvvisazione (cfr. in particolare De Boeck 2004; Enwezor 2002; Konings e Foeken 2006; Mbembe 2004; Mbembe e Nuttall 2004; Simone e Abouhani 2005). Sebbene abbia il merito di scardinare l'epistemologia dell'azione normativa, tale impostazione rischia di approdare a visioni “romanticizzate”, che negano la sofferenza e la durezza dell'esistenza, così com'è quotidianamente esperita dalla popolazione. Caso esemplare è la rappresentazione di Lagos offerta da Koolhaas nel documentario *Lagos/Koolhaas* (2002, dir. Van der Haak), un gigantesco *junk-space* dove l'inventività e la disponibilità al rischio dei nigeriani ricostituiscono un ordine improvvisato dalle macerie della modernizzazione, dando forma alla città del futuro. L'espansione del settore informale (cfr. Hansen e Vaa 2004b; MacGaffey 1991), la diffusione di reti di mutuo soccorso (cfr. Tostensen, Tvedten e Vaa 2001; Simone 2001) e la pratica dell'*informal housing* (cfr. Amis e Lloyd 1990; Gandy 2006; Hansen 1997; Moyer 2006) costituiscono sì ingegnose risposte alla crisi, ma

non devono fare dimenticare che le persone continuano a sognare un lavoro formale, l'accesso a servizi pubblici, prestiti bancari e abitazioni regolari.

La letteratura su Douala ha generalmente portato in evidenza tanto il degrado quanto la vitalità della città, coniugando le due posizioni fin qui delineate. Da un lato, Douala appare come la *necropolis* per eccellenza (Ndjio 2006a: 104; cfr. anche Courade 2000b), impregnata di un senso di morte e stasi, dove nessuna trasformazione sembra possibile. Barriere, blocchi, ostacoli materiali e simbolici segmentano lo spazio urbano e frenano qualsivoglia movimento. Il sistema stradale in rovina e la quasi totale assenza di un servizio di trasporti pubblici causano un traffico congestionato che dilata i tempi di spostamento, in maniera imprevedibile. Per andare da un quartiere all'altro è necessario cambiare più mezzi di trasporto, prevedere soste per trovare moto-taxi (*bendskin*) e “taxi collettivi”¹⁴² che vadano nella direzione desiderata e battute d'arresto nei cosiddetti *bouchons* (letteralmente “tappi”, ovvero imbottigliamenti) (cfr. Konings 2006; Malaquais 2006a: 33). La rovina delle infrastrutture stradali rinvia alla scarsa integrazione sociale e la vita urbana è attraversata da faglie – etniche e generazionali in primis – che ne frammentano l'unità (Simone 2005a: 523).

Fin dall'epoca coloniale Douala è immaginata nei termini della segregazione etnico-razziale. I tedeschi prima e i francesi poi pianificano la divisione spaziale fra gli europei, residenti nel centro della città (l'attuale quartiere di Bonanjo), e gli africani, localizzati nell'entroterra (in particolare, nella zona di New Bell), separati da una striscia di terra “libera” che funzionava da cordone igienico (Schler 2008).¹⁴³ Oggi, tale geografia è venuta meno, ma l'omogeneità etnica marca ancora la mappa urbana e le persone tendono a inserirsi in aree abitate da *frères* originari del proprio villaggio e regione (cfr. Geschiere 2009; Ndjio 2006b; Nyamnjoh e Geschiere 2000; Séraphin 2000a). Al fine di rilevare la concretezza di tali confini immaginati, Ndjio (2006) racconta le vicende del bamileke Tour de Ville che, per sfuggire al linciaggio, è costretto a scappare dal quartiere Ngodi, a maggioranza duala.

Anche la conflittualità generazionale fra *grands* e *petits* concorre alla frammentazione del tessuto urbano. Bayart (1979), Warnier (1993) e Argenti (2007) mostrano la relatività del concetto di “gioventù” nel contesto camerunese,¹⁴⁴ dove ricchezza, potere e relazioni determinano lo status di adulto, più che l'età anagrafica (cfr. capp. 3 e 4). In particolare, la nozione di “cadetto sociale” introdotta da Bayart (1979: 236 e segg.) evidenzia che solo una minoranza privilegiata accede alla piena maturità, a discapito della maggioranza della popolazione, condannata a una condizione di dipendenza perpetua.¹⁴⁵ Ne derivano tensioni, violenze e sfruttamenti, che impregnano e orientano

142Sul sistema di trasporti a Douala, cfr. Bopda 2000; Eboumbou Jemba 2012; Konings 2006; Ngabmen 2002.

143Su Douala in epoca coloniale, cfr. anche Gouellain 1973; Eckert 1994, 1996; Schler 2002, 2003.

144Per un'analisi del concetto di “gioventù” in Africa, cfr. Comaroff, Comaroff 2005.

145Séraphin (2000) critica il concetto di “cadetto sociale” che, ai suoi occhi, irrigidisce le categorie fluide e relative

la vita sociale, come emerge con drammatica chiarezza dalla vicenda del *Commandement Opérationnel* (CO), analizzata da Malaquais (2003) e Ndjio (2006a: 107). Istituito dal governo camerunese nel 2000 per combattere il crimine urbano, il CO si trasforma rapidamente in uno squadrone della morte che rapisce, tortura e uccide i giovani dei quartieri popolari, seppellendo i loro corpi in fosse comuni, senza riti funebri. Le vittime, per la maggior parte bamileke, sono catturate con la complicità dei loro *ainés*, che, invece di proteggerli, sostengono nell'ombra la necessità di riportare all'ordine questi *enfants* insubordinati.

Connotata da faglie e steccati dall'apparenza invalicabili, Douala è contemporaneamente una “città flusso”, definita dalla sua mobilità, che rende impossibile “fissare” persone, significati, stili e prospettive (Malaquais 2005, 2006a: 32; cfr. anche Mbembe 2005: 173–176). Simone (2004) propone l'immagine della “spettralità” per cogliere questa oscillazione incessante che produce un senso di incompletezza perpetua. Ogni giorno, gli abitanti attraversano e frantumano le barriere materiali e simboliche, in cerca di sbocchi e vie d'uscita, oltre i limiti del ristretto orizzonte comunitario, connotato da una cronica mancanza di risorse e prospettive di evoluzione. Tale circolazione dà vita a temporanee collaborazioni, che aprono nuovi spazi sociali e possibilità, qualora non si risolvano in sfruttamenti reciproci, sorta di giochi a somma zero che consumano energia invece di crearla (Simone 2005a).

Nel tentativo di dilatare i propri raggi d'azione, i *doualais* si spostano continuamente verso altri quartieri, villaggi e città, in Camerun e al di là delle frontiere, tanto che solo una minoranza ristretta si sente a “casa” e “mette radici” a Douala. Il villaggio rimane l'origine, il luogo dal quale si proviene e dove un giorno il proprio corpo tornerà, per ricongiungersi agli antenati; gli altri paesi africani, asiatici e – specialmente – europei e americani – costituiscono i punti verso i quali ci si proietta, in un futuro più o meno prossimo, più o meno realizzabile. Per descrivere i tratti di questa particolare forma di spazio urbano, Malaquais (2005: 15) richiama l'immagine del «trampolino», attraversato da “stranieri” che mirano a connettersi con altri mondi, grazie a viaggi reali o semplicemente sognati. Da parte sua, Mbembe (2005: 173) parla di «molteplicità simultanee», laddove l'immaginario della stregoneria complica il campo d'azione, aggiungendo nuove dimensioni: l'universo invisibile compenetra quello visibile e gli esseri umani, a loro volta “duplicati”, agiscono in entrambe le realtà, realizzando viaggi “diurni” e “notturni”.¹⁴⁶

Il dinamismo incessante assume forma tangibile nei confini della città che si dilatano e restringono – alcune case sono costruite, altre distrutte – e nella geografia mutevole dei quartieri – si tracciano nuovi sentieri (*mapan*), si dimenticano i vecchi, si innalzano e si abbandonano edifici. Parallelamente, la dimensione del viaggio – reale o immaginario – si iscrive nello spazio urbano nei

di “*grand*” e “*petit*”, “*enfant*” e “*ainé*”.

¹⁴⁶Sul mondo invisibile di Douala, cfr. anche de Rosny (1981) e Sérpahin (2000).

nomi di quartieri, incroci, bar e ristoranti: *quartier Denver*, *quartier Santa Barbara* (dal titolo delle popolari soap-operas americane), *quartier Madagascar*, *quartier Brazzaville*, *carrefour Chicago*, per citare solo alcuni esempi, fra i molti possibili.¹⁴⁷

Tali contraddizioni e paradossi rendono Douala una delle città più complesse del continente africano (Malaquais 2003: 138), un “work in progress” che prende forma tanto dall'inventività e dal movimento, quanto dall'inerzia e dalla lentezza (Simone 2004: 1–2). La co-esistenza di più dimensioni spazio-temporali emerge bene dalle parole dell'artista camerunese Malam, che riassume l'esperienza urbana di Douala in questo modo:¹⁴⁸

«Noi di New Bell [un grande quartiere popolare, fra i più poveri e congestionati di Douala] ci immaginiamo sempre da qualche altra parte. Anche se non necessariamente vorremmo andarcene, ci comportiamo come se ce ne fossimo già andati. Questo ci condiziona in vari modi. Da un lato, quelli che sono vicini, che condividono questa strada, qualche volta agiscono come se non vedessero quello che sta succedendo. La vita attorno non li tocca, perché non si trovano davvero qui; stanno vivendo il loro sogno. Di conseguenza, le persone sono più libere di fare quello che vogliono. D'altro canto, poiché così tante persone sono in così tanti altri posti con la testa, questo diventa il loro unico punto di vista comune; e così non possono chiedersi niente, non possono contare l'uno sull'altro, perché nessuno ha idea di che cosa gli altri stiano vivendo. Questo significa anche che le cose sono accelerate: i bambini hanno già lasciato casa e sono andati da qualche altra parte; il padre è già vecchio; la madre è già vecchia. Il ritmo normale dato dal crescere, morire, partire, tornare è collassato su una singola nota che tutti cantano. E quindi nessuno ascolta. E' una maniera di vivere da tutte le parti e da nessuna parte allo stesso tempo» (Malam, cit. in Simone 2007: 54–55).

Quale parte svolga la produzione culturale nell'articolazione di queste complesse dinamiche rimane tuttavia una dimensione ancora poco esplorata, sebbene centrale, dal momento che – come ci ricorda il concetto di *mediation* – l'esperienza urbana non fluttua “là fuori”, ma si “àncora” a supporti, come canzoni, sculture, film, ecc. La letteratura esistente si concentra su artisti camerunesi riconosciuti a livello internazionale, che talvolta hanno alle spalle una formazione istituzionale e risiedono all'estero, per esplorare come trasfigurano e raccontano la città di Douala. In maniera

147Sui toponimi di Douala, cfr. Megopé Foondé (2011).

148“Malam” è uno pseudonimo, che, in lingua hausa, significa “maestro”, “uomo saggio”. In realtà, l'artista si chiama Isaac Essoua Essoua.

interessante, Malaquais (2006b, 2006c, 2011), Pensa (2005, 2011) e Simone (2008a)¹⁴⁹ osservano che, oltre a denunciare le violenze e le ingiustizie della *necropolis*, essi abbozzano anche strade di “guarigione”, poiché l'arte offre la possibilità di immaginare una realtà collettiva, al di là delle fratture. In particolare, Malaquais (2011) interpreta in questa chiave alcuni lavori di Malam, che rappresentano corpi martoriati e ricuciti, simbolo di una realtà “in pezzi”, da suturare e riunire. Da parte sua, Pensa (2011: 67–68; cfr. anche Pensa 2005: 1–2) mostra che gli interventi di arte pubblica promossi dall'ONG *doual'art* – per esempio la *Borne Fontaine* di Danièle Diwouta-Kotto a Bessengue – mirano a creare spazi di aggregazione, oltre che a risolvere problemi pratici, legati alla carenza di infrastrutture. Lo stesso processo di ideazione intende innescare tali dinamiche, mediante il coinvolgimento attivo della popolazione e delle associazioni del territorio. Tuttavia, l'analisi della ricezione complica questa visione e mostra che le opere sono riappropriate dalla “gente comune” come megafoni di particolarismi che frantumano le intenzioni degli artisti.

Le controversie seguite all'installazione della statua *La Nouvelle Liberté* (1996), al centro del *rond-point Deido*, a Douala, illustrano questo aspetto con esemplare chiarezza. Mediante un ballerino maestoso, composto da materiale di scarto assemblato insieme (orologi fermi, marmitte rotte, vecchi pneumatici, cinghie, lampadine bruciate, ecc.), l'autore Joseph Francis Sumegne desiderava creare un monumento che parlasse a tutti i camerunesi, mostrando che frammenti eterogenei e senza valore possono originare bellezza ed equilibrio, quando integrati. Tuttavia, dopo un'iniziale buona accoglienza, l'opera accende gli animi di parte dei *doualais* che incominciano a insinuare che essa simboleggi il potere bamileke (l'etnia d'origine di Sumegne) sugli autoctoni sawa, i “veri” padroni della città (Malaquais 2006b: 135–137; cfr. anche Hanussek 2007).

Simone (2008a: 83–86) racconta qualcosa di non troppo diverso, a proposito della manifestazione culturale orchestrata dall'ONG *doual'art* e da alcune associazioni cattoliche, a New Deido, nel 2005. Una mostra raccoglieva materiali culturali eterogenei (business plan, video, passaporti falsi, fumetti, fotografie, disegni, sculture, invenzioni, ecc.), prodotti dai giovani del quartiere, al fine di portare in superficie le risorse e le potenzialità della collettività, che unisce le sue forze. Durante la serata di inaugurazione, all'insaputa degli stessi organizzatori, un gruppo mascherato lancia volantini firmati “Khmer rossi” – che affermano la necessità di “essere di nuovo”, “da capo”, “senza preoccupazioni e memoria” –, andando a introdurre un'alterità irriducibile che insinua che la collaborazione può nascere solo dalla distruzione (una sorta di “ricominciare da zero”), visto che nel presente non c'è niente su cui fare leva.

I casi della *Nouvelle Liberté* e di New Deido suggeriscono l'opportunità di prendere in considerazione altri linguaggi e supporti, al di là di quelli “istituzionali”, guidati “dall'alto”, per comprendere come la “gente comune” articola l'esperienza della città e immagina un'esistenza

149Sull'arte contemporanea a Douala, cfr. anche Babina e Douala Bell (2007); Pivin (1994).

comune, nella propria quotidianità. E' questa la direzione intrapresa dalla mia tesi, che esplora l'attività artistica di registi, attori e sceneggiatori che Barber (1987) definirebbe «popolari», in quanto privi di diplomi, certificati e corsi di formazione, sconosciuti da critici e intellettuali. Si tratta di quelle “persone ordinarie” – venditori ambulanti, sarti, taxisti, contabili, ecc. – normalmente considerate meri consumatori culturali, “sordi” alle sensibilità artistiche. Nelle pagine che seguono, analizzo come la loro pratica video partecipa alla definizione della città di Douala e dà forma alla vita sociale, mediando la comprensione e l'esperienza dei luoghi, seppure con altri linguaggi e (talvolta) pubblici, rispetto alla controparte “colta”. In questo senso, interpreto il cinema come una «*spatial form of culture*» e presto attenzione allo «spazio nei film» (le *locations* e la relazione fra i diversi setting stabilita dal montaggio) e ai «film nello spazio» (la significazione della città e dell'esperienza, l'organizzazione di produzione, distribuzione e ricezione, il ruolo della produzione video nei processi di globalizzazione) (Shiel 2001: 5).

1.6 La struttura della tesi

I capitoli della tesi ricostruiscono le trasformazioni della produzione video di Douala dai primi anni Duemila a oggi, per concludersi con un'analisi delle pratiche di ricezione, attraverso le quali le storie si ri-innestano nel flusso della vita, fornendo materiale per nuove creazioni.

Il capitolo *Media in Camerun*, in apertura, mira a delineare i tratti dell'immaginario sul quale i videomaker fanno leva per dare forma alle loro opere. Esso costituisce anche una breve storia dei media in Camerun, atta a contestualizzare e storicizzare la produzione video di Douala. In tale senso, prende in considerazione cinema, radio, televisione e altre forme di cultura popolare, quali il teatro comico e i film piratati, diffusi nei video-club. Il concetto di «arte popolare» – così come è stato elaborato da Barber (1987, 1997b) – struttura il discorso, evidenziando l'estetica sincretica adottata dagli artisti, in dialogo con questo complesso e variegato *mediascape*.

Il capitolo “*Non faccio arte per l'arte*”: *dimensioni economiche della produzione video a Douala* ricostruisce le origini della produzione video, in relazione alla difficile situazione economica locale. All'interno di un contesto caratterizzato dalla moltiplicazione delle fonti di guadagno, interpreto la produzione video come uno dei tanti *petit jobs* che i *doualais* svolgono *pour se débrouiller*. In particolare, faccio riferimento all'analisi di Séraphin (2000a) delle fonti di guadagno degli abitanti di Douala, per dimostrare che questi si “lanciano” nel settore audiovisivo per trovarvi «*revenues professionnels*», derivanti dalla distribuzione dei film, e «*revenues relationnels*», provenienti dai nuovi network di relazioni offerti dall'attività cinematografica. A livello generale, concludo che la produzione video partecipa ai percorsi di realizzazione degli

abitanti di Douala, per i quali diventare “adulti” significa anche acquisire relazioni, denaro e influenza.

Il capitolo *Video-making Douala: “storie della società” e vita urbana* è dedicato all'analisi dei video chiamati “storie della società” e “storie del quotidiano”, tipici dei primi anni Duemila. A partire dalla constatazione della pluralità di orientamenti morali e sistemi valoriali che caratterizzano Douala, sostengo che le “storie della società” rappresentano piattaforme attraverso le quali gli abitanti provano a comprendere la loro esistenza collettiva, immaginando orizzonti e punti di ancoraggio condivisi, oltre gli itinerari divergenti delle loro biografie. Nella parte finale, invece, interpreto l'assenza di happy-end propria di molte storie come traccia dell'esitazione degli artisti nel delineare la “strada giusta”, riportando in superficie il senso di impotenza e immobilismo che impregna le trame, al di là delle intenzioni degli autori. Offre una cornice al capitolo il concetto di «specchio», così come è stato sviluppato da de Boeck (2008), a proposito di Kinshasa.

Il capitolo *Al ritmo del cinema: self-styling, aspirazioni globali e video-making professionale* è invece incentrato sulle tendenze estetico-narrative più recenti e prende in esame quei film definiti “professionali” dai loro autori, in contrapposizione alle “storie della società”, ora bollate come “amatoriali”. La tesi principale del capitolo è che gli artisti realizzano opere che citano esplicitamente film stranieri – in particolare telenovelas sud-americane, Hollywood e kung-fu movie asiatici – per conquistare capitale simbolico e, al contempo, evadere momentaneamente dai limiti dell'orizzonte quotidiano, sentendosi in contatto con lo scintillante modo cinematografico globale, contraddistinto dalle sue infinite possibilità. In questo senso, analizzo la trasformazione dei linguaggi dei registi e dello stile di recitazione degli attori in quanto «atti di auto-creazione artistica» (Biaya 2005: 222). Il capitolo termina con una riflessione sui percorsi di realizzazione dei videomaker, lontani dagli «itinerari dell'astuzia» (Banégas e Warnier 2001: 8), normalmente considerati tipici del Camerun post-crisi economica.

Il capitolo *Fra vita e fiction: il consumo di “séries camerounaises” fra gli spettatori di Douala* è dedicato alle pratiche di ricezione delle “storie della società”. Dopo avere messo in luce le difficoltà e i limiti tipici di ogni *audience research*, descrivo le relazioni multiple fra creazione e consumo mediatico, intesi come due momenti di un ciclo. Mostro come gli artisti prefigurano il loro pubblico nei film e le maniere multiple attraverso le quali gli spettatori “portano” i video nelle loro vite. L'idea alla base del capitolo è che le storie si innestano nella quotidianità della popolazione, generando nuove esperienze che stimolano l'immaginazione degli artisti, in una sorta di scambio incessante fra fiction e vita. Questa riflessione vuole anche ricordare che la vita quotidiana – fonte di ispirazione dei produttori di “storie della società” – non è un mondo “là fuori”, che, indipendentemente dalle narrazioni dei videomaker, viene da questi rappresentato. Al contrario,

artisti e spettatori partecipano alla costruzione della realtà che li circonda.

Infine, le *Conclusioni* riassumono i risultati della tesi e propongono qualche riflessione di ordine generale. Dopo avere mostrato che la produzione video rappresenta una pratica urbana che innesta nello spazio della città significati e sensazioni, mi soffermo sul particolare senso del contemporaneo articolato dalle storie, richiamando il concetto di “afro-modernity” dei Comaroff (Comaroff, Comaroff 2004). Da ultimo, rifletto sull'apporto che la mia ricerca offre alla comprensione dei meccanismi di produzione della località nel mondo contemporaneo, al di là del caso di Douala.

2.

MEDIA IN CAMERUN

2.1 Introduzione

Negli ultimi vent'anni un vero e proprio “video-boom” ha attraversato l'Africa, trasformandone radicalmente il panorama mediatico. Mentre in passato gli africani sembravano condannati al mero ruolo di consumatori passivi di prodotti mediatici stranieri, grazie alla facilità d'uso e ai bassi costi della tecnologia video sono diventati a loro volta produttori.¹⁵⁰ Un po' ovunque sul continente si realizzano film di fiction per il mercato che rapidamente raggiungono una diffusione transnazionale attraverso lo streaming online, i canali televisivi satellitari e il formato facilmente “trasportabile” e duplicabile (anche illegalmente) del VCD e del DVD.¹⁵¹

All'interno di tale quadro, il cinema nigeriano Nollywood occupa una posizione dominante, grazie alla diffusione ormai globale e all'esorbitante produzione che, con più di un migliaio di film all'anno, è seconda al mondo solo all'indiana Bollywood.¹⁵² I segreti del successo commerciale e le peculiarità della filmografia sono già individuabili nella prima opera, ormai giudicata un classico della tradizione cinematografica nigeriana. Attraverso un complicato intreccio di amori, tradimenti, culti segreti e sacrifici umani, *Living in Bondage I & II* (1992 e 1993 dir. Chris Obi-Rapu e Chika Onukwafor) affronta il tema della precarietà sociale ed economica delle classi urbane. Il protagonista, un abitante di Lagos di nome Andy, pur tra mille sforzi, non riesce a trovare un lavoro che gli consenta di mantenersi dignitosamente. Solo quando diventa membro di una setta, raggiunge l'agognato successo economico, mediante il sacrificio della moglie agli spiriti. Tuttavia, la fretta di risposarsi, senza rispettare il periodo di lutto prescritto, causa le continue apparizioni del fantasma della defunta che lo portano alla pazzia, riducendolo a un barbone. Il lieto fine arriva con la conversione alla religione pentecostale, che lo libera dal vincolo con le forze soprannaturali, garantendogli, parallelamente, il godimento in sicurezza delle ricchezze accumulate attraverso la via occulta.¹⁵³

150 Sulla democratizzazione della produzione mediatica africana, in seguito alla diffusione della tecnologia digitale, cfr., in particolare, Ugor 2009.

151 Per una panoramica sulla produzione video in Africa, cfr. Ogunleye 2008.

152 Dati Unesco 2009. Sulle dimensioni transnazionali di Nollywood, cfr. Krings e Okome 2013.

153 Per una bibliografia su Nollywood, cfr. Haynes 2012. Per un'analisi di *Living in Bondage* che mostri la sua influenza sulla produzione nollywoodiana degli anni a venire, cfr. in particolare, Haynes 2013.

Inizialmente, *Living in Bondage* e le altre produzioni nollywoodiane sono state fortemente screditate dalle élite intellettuali locali e dai critici internazionali, che le giudicavano una sorta di “cinema spazzatura”, copia malfatta di Hollywood e segno del trionfo dell'imperialismo culturale sulla missione di de-colonizzazione dell'immaginario, propria del cinema in pellicola, impegnato nella ricerca di un linguaggio autenticamente africano. I video apparivano una riproposizione di temi e stili priva di originalità, unicamente tesa ad appagare i gusti “rozzi” del grande pubblico locale (cfr. Garritano 2008; Meyer 2010; Okome 2010). Oggi, invece, si tende a riconoscerne il valore estetico e sociale, cogliendovi un'espressione della contemporanea arte popolare africana, che, secondo la definizione di Barber, costituisce:

«l'insieme di nuove forme d'arte informale [...] sincretica, legata ai processi di cambiamento sociale e associata alle masse. Il [suo] centro di attività è la città, nella sua posizione cardine fra l'entroterra rurale da un lato, e i paesi metropolitani dall'altro» (Barber 1987: 23).¹⁵⁴

Questo modello interpretativo permette di riportare in superficie la ricerca della novità perseguita dai videomaker che, lontani dal proporre una mera imitazione del modello hollywoodiano, «pescano» dall'eterogeneo panorama culturale delle città post-coloniali, per dare creativamente forma a nuove sintesi (Okome 2000: 164). Come Barber chiarisce:

«Il sincretismo dell'arte popolare è ricercato attivamente e selettivamente. Gli effetti della novità sono accolti positivamente. [...] Questa estetica è difficile da inquadrare proprio in quanto è un'estetica del cambiamento, della varietà e delle nuove congiunture» (Barber 1987: 12).

La videografia di Douala può essere inserita all'interno di questo quadro più ampio e considerata – come Nollywood – una manifestazione dell'arte popolare africana. Più che sottendere una contrapposizione fra “intellettuale” e “popolare” (largamente fuorviante, come vedremo nel corso delle prossime pagine), tale posizione teorica permette di cogliere il dialogo con un ambiente mediatico vasto e variegato, dal quale di volta in volta i videomaker camerunesi selezionano i tratti utili ai loro progetti stilistici e narrativi. La ricerca attiva di un'estetica sincretica emerge fin dalle espressioni utilizzate localmente per definire questa produzione – “*cinéma*”, “*séries*”

¹⁵⁴Per l'applicazione del concetto di arte popolare alla produzione video africana, cfr. Haynes e Okome 1998 e Bisschoff e Overbergh 2012.

camerounaises”, “*bouffonnerie*”, “*humour*”, “*théâtre filmé*” – che evidenziano scambi e prestiti fra media differenti. In tale senso, questo capitolo ricostruisce le caratteristiche del *mediascape* camerunese, al fine di delineare i tratti dell'immaginario sul quale i videomaker fanno leva per dare forma alle loro opere. Esso può nondimeno essere anche letto come una breve storia dei media in Camerun, atta a contestualizzare e storicizzare la produzione video di Douala.

Nella prima parte, prendo in considerazione i media sviluppatasi in Camerun durante il periodo coloniale, ovvero il cinema e la radio, mostrando che il regime post-coloniale se ne è riappropriato per impiegarli come mezzi di dominio, in maniera non troppo differente da quanto faceva la Francia, in precedenza. Analizzo inoltre il ruolo centrale della televisione che – arrivata solo negli anni Ottanta – è inizialmente uno strumento di propaganda, per poi invece aprirsi anche ad altre voci e punti di vista, in seguito alla liberalizzazione del settore audio-visivo, nel 2000. Infine, esploro la tradizione teatrale e la diffusione di prodotti mediatici piratati, evidenziando la circolazione di narrazioni e linguaggi al di fuori della sfera pubblica ufficiale, che contribuiscono a sviluppare culture visive alternative, in sintonia con le sensibilità della popolazione locale.

2.2 Cinema

In Africa, il cinema è al cuore della vita dello stato coloniale e post-coloniale. Durante il loro dominio, Gran Bretagna e Francia sfruttavano il medium cinematografico allo scopo di soggiogare culturalmente ed economicamente la popolazione locale, attraverso film didattici che mettevano in scena valori e usanze della “civiltà” occidentale per educare il pubblico “selvaggio” africano. Sforzi e risorse furono impiegati per aprire sale cinematografiche nei centri urbani e organizzare proiezioni itineranti nelle zone rurali, in modo da raggiungere una popolazione ampia. Le immagini erano precedute e seguite da spiegazioni nelle lingue locali, per evitare interpretazioni distorte – e dunque potenzialmente sovversive – dei messaggi trasmessi (Bouchard 2010; cfr. anche Butake 2005; Doho 2005; Ngansop 1987; Okome 1997: 31–32). Secondo un impianto rigidamente positivista, la cinepresa operava come un «occhio meccanico della ragione» (McQuire 1998 cit. in Meyer 2003a: 207) che affermava la verità scientifica sulle superstizioni indigene. Tramite le immagini, il cinema portava letteralmente la luce nelle buie sere africane, diventando la dimostrazione tangibile della superiorità occidentale, laddove il medium era il messaggio, secondo la famosa espressione di McLuhan (Meyer 2003a: 204–207). La rigida censura che Gran Bretagna e Francia misero in atto per selezionare accuratamente i film da trasmettere nelle colonie mostra l'importanza (e la forza) che esse attribuivano alle immagini cinematografiche come strumento di

dominio (Diawara 1992: 22; Okome 1997; Saul 2010: 134–135).¹⁵⁵

In seguito all'indipendenza dell'Africa la politica culturale delle due ex-potenze coloniali prende strade differenti. Mentre l'Inghilterra continua a disincentivare lo sviluppo della produzione filmica locale, la Francia dà supporto finanziario e tecnico, al fine di mantenere una posizione di dominio culturale.¹⁵⁶ Come parte dei programmi di cooperazione economica, offre assistenza e attrezzatura per la post-produzione e – nel 1963 – crea il *Bureau de Cinéma* all'interno del Ministero della Cooperazione per sostenere la produzione cinematografica sub-sahariana, tanto che – in quegli anni – l'83% dei film realizzati sul continente era finanziato dalla Francia, mentre solo l'11% dalla Gran Bretagna (Amechi 2000: 68–70).¹⁵⁷ Tale politica facilita l'emergere di una filmografia non commerciale, fortemente influenzata dalle estetiche e dai modelli narrativi del cinema d'autore europeo, anche perché numerosi registi frequentano le scuole di cinema parigine – per esempio l'*Institut des Hautes Etudes Cinématographique* (IDHEC) e il *Conservatoire Libre du Cinéma Français* (CLCF) – o, come auto-didatti, si formano nelle cineteche gremite di film occidentali aperte dall'amministrazione francese in Africa (Saul 2010: 137).

Anche in Camerun si sviluppa una filmografia d'autore, più o meno legata alla politica culturale dell'ex colonizzatore, come bene simboleggia il titolo del primo cortometraggio, *Aventure en France* (1962, dir. Jean-Paul Ngassa e Philippe Brunet). Innanzitutto, è la Francia a portare il medium cinematografico nel paese, trasmettendo sia film di intrattenimento occidentali e indiani, sia documentari propagandistici realizzati ad hoc, per esaltare la cultura francese, nei teatri aperti nelle città e in proiezioni itineranti nelle zone rurali, con il cosiddetto *ciné-bus* (Butake 2005: 42; Doho 2005: 23–24; Ngansop 1987: 29).¹⁵⁸ Con l'indipendenza (ottenuta nel 1960 dal Camerun francofono e nel 1961 dal Camerun anglofono), il Presidente Ahmadou Ahidjo – sostenuto e

155Per esempio, l'amministrazione francese riceveva settimanalmente i titoli dei film in programmazione nei cinema locali dalle due catene di distribuzione attive nell'Africa occidentale. La sistematica censura dei film egiziani – che non presentavano contenuti politici – mette in luce che i colonizzatori miravano a controllare e plasmare i gusti e gli orientamenti culturali degli africani come mezzo di sottomissione (Saul 2010: 134–135). L'apertura di sale cinematografiche nelle colonie non è stata sempre accolta con favore dalla popolazione locale. Per esempio, a proposito del Nord della Nigeria, Larkin (2002) descrive come gli abitanti di Kano si fossero inizialmente opposti, in quanto ritenevano che l'anonimato e la promiscuità del pubblico costituissero una minaccia alla moralità dello spazio urbano, mettendo in crisi le tradizionali segregazioni di genere, etnia e religione. La popolazione aveva iniziato a chiamarle *dodon bango*, ovvero in lingua hausa "spiriti cattivi sulla parete", credendo che chiunque le frequentasse andasse all'inferno.

156La politica dell'Inghilterra, che – a differenza della Francia – non investe nella produzione filmica delle sue ex-colonie, favorisce indirettamente la nascita di un cinema a orientamento commerciale, indipendente dai finanziamenti stranieri.

157In totale, il Ministero della Cooperazione finanziò la produzione di più di 300 lungometraggi e 550 cortometraggi africani.

158Esempi di titoli trasmessi dall'amministrazione francese in Camerun sono le pellicole di intrattenimento Western e indiane *The thief of Bagdad*, *High Noon* e *The Broken Arrow* e i filmati pedagogici *L'inauguration du pont de Wouri* (1953), *Bonjour Paris* (1957), *L'élevage du mouton* (1957) e *Un petit port français* (1958) (Doho 2005: 23–24). Nel Camerun anglofono, l'impatto delle proiezioni del *Colonial Film Unit* – l'ente che finanziava la produzione di pellicole per le colonie inglesi – fu invece scarso, in quanto la Gran Bretagna concentrava la sua politica culturale in Nigeria e Ghana. In effetti, la prima sala cinematografica nella regione è stata aperta solo nel 1949, a Victoria, l'attuale città di Limbe (Ashuntantang 2010: 135).

protetto dal governo francese – continua a esercitare il controllo dall'alto della produzione cinematografica, ora parte del suo «progetto egemonico» che prevede la costruzione di uno stato monolitico e centralizzato (Bayart 1979). A questo fine, nel 1966 emana una legge che punisce chi diffonde notizie lesive dell'autorità pubblica, non importa se vere o menzognere, instaurando una vera e propria censura nel paese.¹⁵⁹ Il controllo dei messaggi è facilitato dal sistema centralizzato della distribuzione nelle sale cinematografiche, che – negli anni Settanta – sono poco più di una trentina, sull'intero territorio nazionale (Coulon 2011: 92).

Parallelamente, il regime di Ahidjo produce documentari propagandistici e notiziari, da diffondere prima delle proiezioni nelle sale, e inaugura una struttura amministrativa per la promozione del cinema nazionale che, nel 1973, diventa il *Fonds du Développement de l'Industrie Cinématographique (FODIC)*, tanto che – scrive Doho (2005: 23) – lo stato post-coloniale diventa un vero e proprio “filmmaker”, che si pone come l'unico produttore legittimo di immagini. Fra le funzioni del *FODIC*, troviamo infatti l'elargizione di prestiti e fondi ai cineasti per la realizzazione delle loro opere, l'ammodernamento e la costruzione di sale cinematografiche e la messa a disposizione di materiale da ripresa.¹⁶⁰ Oltre a costituire uno strumento di controllo della creatività degli artisti – sovvenzionati solo qualora proponessero opere politicamente innocue – tale organismo statale non indebolisce il ruolo centrale della Francia nel campo culturale camerunese, per via del suo mal funzionamento. Il denaro promesso, non sempre versato, deve essere inoltre restituito in tempi talmente brevi (due anni) da impedire ai filmmaker di recuperare parte dei soldi attraverso la distribuzione estera (cfr. Mollo Olinga 2008; Ngansop 1987: 22 e segg.; Nguéa 2012: 29; Soh T. 2010: 17).

Film rappresentativo delle tendenze stilistiche e narrative di questi anni è *Muna Moto* (1975), diretto da Jean Pierre Dikongué Pipa, un cineasta formatosi al *Conservatoire du Cinéma* di Parigi. Poiché la somma che il *FODIC* gli aveva promesso non viene stanziata, il regista si trova costretto a ricorrere agli aiuti finanziari del Ministero della Cooperazione francese e all'assistenza tecnica del *Centre Culturel Français* di Yaounde, che gli mette a disposizione una vecchia cinepresa e un cameraman (Coulon 2011). Ne deriva un film esteticamente ricercato e politicamente innocuo, in quanto il particolare contesto di produzione non permette al regista di assumere una posizione radicale. In questo senso, il focus della storia sulle relazioni familiari (problemi legati al pagamento della dote e alla poligamia) rappresenta anche una «auto-censura» (Doho 2005: 26), una maniera per eludere i profondi problemi socio-economici del paese e i rapporti neo-coloniali che ne connotano la vita politica. La grande qualità estetica sembra fare da contraltare, con piani sequenza

¹⁵⁹Legge N° 66/LF/18 emanata il 21 dicembre 1966.

¹⁶⁰In circa un decennio, il *FODIC* contribuisce alla produzione di 41 film (principalmente cortometraggi), con un budget annuale di 500.000.000 F CFA [760000 €], trasformando il Camerun nel secondo paese africano per numero di produzioni annue, dopo il Senegal (Soh T. 2010: 13).

che richiamano lo stile narrativo dell'oralità come tratto distintivo del cinema africano (cfr. Ukadike 1994). Tuttavia, tale linguaggio – che incontra il favore della critica internazionale – rimane invece incomprensibile alla maggior parte della popolazione locale che non affluisce numerosa nelle sale cinematografiche, decretando il flop commerciale della pellicola.¹⁶¹

Con la salita al potere del Presidente Paul Biya (nel 1982), la politica culturale del regime cambia radicalmente e lo stato post-coloniale cessa di essere il principale produttore di immagini, perdendo il monopolio della rappresentazione della realtà (Tcheuyap 2005: 5). In seguito alla crisi economica che colpisce il paese alla fine degli anni Ottanta e a una serie di scandali legati all'appropriazione indebita di fondi, nel 1990 il *FODIC* chiude, mentre la Francia diminuisce progressivamente il suo impegno finanziario a favore del cinema africano. Di qui la necessità di co-produzioni con una pluralità di organismi stranieri e la crescente dipendenza del cinema camerunese da diktat esterni, che incentivano la ricerca artistica, a discapito della vasta fruibilità delle opere, apprezzate dal pubblico internazionale dei festival, più che da quello locale. Canali televisivi come *Canal Plus*, *France 2 Cinéma*, *France 3 Cinéma* e *Arte France Cinéma* svolgono un importante ruolo attraverso i finanziamenti e le pre-acquisizioni dei diritti di diffusione, come mostra bene il caso di *Le Grand Blanc de Lambaréné* (1995, dir. Bassek ba Kobhio), co-prodotto da due società francesi, con il supporto del *Centre National du Cinéma du Gabon* e dell'*Organisation Intergouvernementale de la Francophonie* (OIF). Altri esempi sono *Le Silence de la forêt* (2003, dir. Bassek ba Kobhio e Didier Ouénangaré) – realizzato grazie all'OIF, al *Fonds SUD* del Ministero degli affari esteri e del Consiglio nazionale delle comunicazioni (CNC) del Gabon e alla casa di produzione francese *Arizona Films* – e *Le complot d'Aristote* (1996, dir. Jean Pierre Bekolo) – che riceve il supporto di numerosi enti, fra cui il British Film Institute, l'Unesco e la Fondazione Rockefeller. A partire dal 2001, lo stato sembra volere partecipare nuovamente alla produzione cinematografica locale e dota il Ministero delle Arti e della Cultura di un fondo di quasi trecento milioni di F CFA [456000 €] annui, che tuttavia si rivela uno strumento per l'appropriazione indebita di fondi, più che per il finanziamento dei cineasti (Coulon 2011; Mollo Olinga 2008).

Anche perché meno dipendenti dalle politiche culturali di organismi come il *FODIC* e il Ministero della Cooperazione francese, i film di questo periodo – realizzati dalla cosiddetta “seconda generazione” di cineasti camerunesi – appaiono più coraggiosi ed espliciti (Doho 2005).¹⁶²

161Nel 1976 *Muna Moto* vince il Festival panafricano di cinema, FESPACO. Per un'analisi approfondita del film, cfr. in particolare de B'beri 2005.

162Non tutti gli autori convengono con questa interpretazione. In particolare Harrow (2005) mostra che la particolare forma di cambiamento promossa dalle opere di Bassek ba Kobhio e Jean Marie Teno ha le sue radici nella storia coloniale del Camerun. Secondo l'autore, nel protestare contro l'autoritarismo del despota post-coloniale (Ahmadou Ahidjo o Paul Biya), i due registi approdano all'esaltazione di una versione disciplinaria del potere (nel senso foucaultiano dell'espressione), di origine coloniale.

La rottura rispetto al passato emerge altresì dallo stile, dove i primi piani – che rimandano alla frattura fra soggetto e ambiente – tendono a sostituire i piani sequenza – che sottolineavano l'integrazione dell'individuo nel contesto, ricalcando il linguaggio “tradizionale” dell'oralità. In *Sango Malo* (1990), per esempio, Bassek ba Kobhio porta avanti una satira della società camerunese, attraverso la vicenda di un maestro marxista, in un villaggio bassa. I suoi metodi di insegnamento in una scuola rurale scuotono profondamente lo status quo e sfidano il sistema economico neo-coloniale basato sull'esportazione di prodotti agricoli, come banane, caffè, cacao e cotone. La convinzione di Malo che l'educazione debba comportare la trasformazione dell'ambiente circostante in modo da potere soddisfare i bisogni primari degli abitanti esprime il credo marxista del regista, che mette in scena i contadini che si organizzano in trade unions per iniziare a commerciare autonomamente.¹⁶³

Clando (1995) è un'altro film rappresentativo della produzione del periodo in quanto la telecamera di Jean Marie Teno svela i fatti taciuti dal regime coloniale e post-coloniale, offrendo una ricostruzione della realtà alternativa a quella ufficiale (Doho 2005: 32). Sobgui è un tecnico informatico che – durante le proteste per la democrazia che nei primi anni Novanta accendono Douala – aiuta i manifestanti con la stampa di volantini contro il regime. Tradito da un collega, viene arrestato e torturato in carcere, dove è anche costretto ad assistere allo stupro della moglie da parte di un poliziotto. Quando viene liberato, egli è impotente, incapace di muoversi, condannato a essere per sempre prigioniero in una cella invisibile. Ormai pazzo, emigra in Germania, dove subisce l'umiliazione della marginalizzazione, sperimentando sulla propria pelle che l'esilio non rappresenta una soluzione, ma distrugge esattamente quanto la dittatura. Il ritorno in patria e la lotta per trasformare il sistema iniziano ad apparirgli le uniche maniere di sopravvivenza dignitosa possibili, come suggerisce l'immagine di Che Guevara che egli guarda alla fine del film.¹⁶⁴

Opere come *Sango Malo* e *Clando* incontrano enormi ostacoli di distribuzione. Prima che chiudessero progressivamente a causa della concorrenza della televisione e della tassazione elevata,¹⁶⁵ le sale cinematografiche camerunesi trasmettevano raramente la filmografia nazionale. Preferivano diffondere le più economiche opere straniere di “serie B” (in particolare lungometraggi americani, cinesi e indiani), che avevano bassi diritti di sfruttamento, avendo già recuperato gran parte dei costi sui mercati occidentali e asiatici. La rete distributiva era infatti in mano a stranieri guidati da interessi economici, come la *Compagnie marocaine du cinéma commercial* (COMACICO), la *Société d'exploitation cinématographique africaine* (SECMA) e,

¹⁶³Per un'analisi dettagliata di *Sango Malo*, cfr. in particolare Harrow 2005.

¹⁶⁴Per un'analisi dettagliata di *Clando*, cfr. in particolare Petty 2005.

¹⁶⁵Oggi, molte delle ex sale cinematografiche sono diventate negozi (e, più raramente, luoghi di culto religioso) (cfr. Butake 2005: 59). In particolare, i cinema del gruppo imprenditoriale camerunese Kadji sono ora una catena di supermercati. Per un'analisi dettagliata delle cause che portarono alla chiusura progressiva delle sale cinematografiche camerunesi, incentrata sulla città di Yaounde, cfr. Fominyen 2010.

successivamente, l'*American Motion Pictures Export Company of Africa* (Diawara 1992: 30; Doho 2005: 27; Ngansop 1987: 38; Tcheuyap 2005: 5–6). Inoltre, la programmazione delle sale cinematografiche era sottoposta alla rigida censura del regime e doveva ricevere l'autorizzazione del Ministero della Comunicazione, secondo un sistema che, evidentemente, contribuiva a privilegiare la proiezione di pellicole di intrattenimento straniere, penalizzando la produzione locale più impegnata politicamente (Coulon 2011: 9; Ngansop 1987: 26). Ancora oggi, pur in assenza di sale cinematografica – l'ultima è stata chiusa nel 2009 –, il regime continua a monitorare le diffusioni collettive, come dimostra il caso del *Festival International du Film des Droits de l'Homme* organizzato a Yaounde nel 2011 e sospeso dalle autorità pubbliche, all'ultimo momento.

Nelle loro opere, i filmmaker riflettono sul divario che li separa dal pubblico locale.¹⁶⁶ In *Sacred places* (2009), con la sua telecamera Jean Marie Teno si immerge in un video club di un quartiere popolare di Ouagadougou, durante il FESPACO 2007. Gli avventori del luogo che guardano film americani e asiatici per pochi franchi rappresentano metonomicamente gli spettatori africani che sono condannati a guardare prodotti mediatici stranieri perché non possono permettersi i biglietti del cinema e i DVD dei film d'autore locali.¹⁶⁷ Con stile affatto diverso, nella fiction *Le complot d'Aristote*, Jean Pierre Bekolo affronta un tema simile e mette in scena il conflitto fra “Cinéaste” – un filmmaker africano che torna dall'Europa, scoprendosi alienato e straniero nel proprio stesso paese – e “Cinéma” – un ragazzo di quartiere, così chiamato perché ha guardato diecimila film di Hollywood, invece delle produzioni africane che trova “noiose”. La scena finale – che mostra i due protagonisti insieme a cavallo di una moto – sembra suggerire la necessità di superare la dicotomia che oppone popolare-commerciale/intellettuale-politico, per realizzare opere in grado di unire azione, divertimento, coinvolgimento emotivo, qualità estetica e profondità contenutistica.¹⁶⁸

Prima di concludere, è tuttavia necessario sottolineare che – a margine della produzione d'autore camerunese – dagli anni Settanta si sviluppa anche un cinema popolare in pellicola, con ambizioni commerciali, ben conosciuto dal pubblico locale. Caso esemplare è l'opera del regista-attore Daniel Kamwa, che nel 1975 realizza il successo continentale *Pousse-Pousse*. Si tratta di una commedia che mette in scena i sacrifici compiuti dal giovane Pousse-Pousse per pagare la dote della sua amata Rose. Nel tentativo di soddisfare l'estrema avidità del futuro suocero Papa Besséké,

166Nell'estate 2013, la trasmissione *100% Cine* (dir. Rodrigue Siaka) del canale televisivo locale *Canal 2 International* chiede agli abitanti di Douala quale sia, secondo loro, il più grande cineasta camerunese. La risposta più frequente – ovvero “Mitoumba”, un regista-attore-sceneggiatore del cinema popolare video – mette in evidenza la scarsa conoscenza che il vasto pubblico ha del cinema camerunese d'autore. La distanza dagli spettatori locale è simboleggiata anche dal fatto che numerosi filmmaker camerunesi risiedono all'estero. Per esempio, Jean-Marie Teno abita a Parigi, mentre Jean-Pierre Bekolo ha vissuto a lungo negli Stati Uniti.

167Garritano (2013: 196–197) critica il film *Sacred Places*, di Jean Marie Teno, in quanto – pur trattando il tema del divario fra cinema africano e pubblico – non prende in considerazione i video film prodotti localmente che sono riusciti a colmare tale distanza.

168Per un'analisi di *Le complot d'Aristote*, cfr. fra gli altri Haynes 2005, Harrow 2007 e Diawara 2010: 120 e segg.

il ragazzo arriva a offrire anche il denaro risparmiato per l'acquisto di un riscìò, rinunciando al sogno di intraprendere una nuova attività economica. Solo nel finale la situazione si sblocca, grazie all'intervento della sorella che riesce a fare celebrare il matrimonio, con un inganno.¹⁶⁹ Prodotto con gli scarsi fondi elargiti dal governo camerunese, *Pousse-Pousse* attira folle di spettatori nelle sale cinematografiche del paese e, più in generale, del continente, diventando la prima hit africana. Altri esempi sono i cosiddetti “thriller erotici” realizzati da Alphonse Beni, che, nondimeno, conquistano il favore del pubblico locale. Tuttavia, al di là di tali casi eccezionali, la struttura distributiva africana penalizza anche la circolazione delle opere “popolari”, che, come le pellicole d'autore, vengono raramente diffuse nelle sale cinematografiche del continente a causa dei loro diritti di sfruttamento elevati (Saul 2010: 141).

2.3 Radio e televisione

In Africa la radio fu introdotta durante il dominio coloniale allo scopo di connettere gli europei espatriati con il loro paese di origine. Nel 1927, la *British East Africa Company* incomincia a diffondere programmi della *BBC* da Nairobi, in Kenya, per gli inglesi residenti nella regione. Nel 1931, la Francia inaugura una trasmissione di musica e informazioni, in lingua francese e malgascia, indirizzata agli stranieri e all'élite locale. Come nel caso del medium cinematografico, entrambe le potenze coloniali considerano la radio uno strumento di dominio, impiegandola tuttavia in maniera parzialmente differente. Fin dal principio, i britannici incoraggiarono l'utilizzo delle lingue locali e assumono anche personale africano nelle neonate stazioni. Ben prima della decolonizzazione, istituiscono servizi pubblici piuttosto autonomi, sul modello della *BBC*, che – in alcuni casi – si schierano a favore dell'indipendenza, sfuggendo al loro controllo (Bourgault 1995: 70). Diversamente, l'Esagono promuove trasmissioni in lingua francese, che mirano a “educare” – o meglio, “francesizzare” – le élite locali e intessere legami culturali duraturi con l'Africa. In particolare, nel 1956 crea la *Société de Rediffusion de la France d'Outremer* (SORAFOM) finalizzata alla costruzione di stazioni radiofoniche e al finanziamento di corsi di formazione nelle scuole parigine per il personale africano (Gibbons 1974: 110–111). Questo modo di operare si rivela efficace, dal momento che le radio francofone non svolgono un ruolo rilevante nei movimenti per l'indipendenza e contribuiscono invece a mantenere connessioni fra le élite locali e la Francia (Bourgault 1995: 71).

Dopo l'indipendenza, gli stati post-coloniali riconoscono l'importanza del medium radiofonico nei processi di costruzione nazionale e investono ingenti somme per raggiungere anche

¹⁶⁹Per un'analisi di *Pousse-Pousse* e, più in generale, dell'opera di Daniel Kamwa, cfr. Soh T. 2010.

la popolazione rurale con il segnale. I governi del Madagascar, Burkina Faso (Upper Volta) e Niger forniscono addirittura gratuitamente apparecchi radiofonici al fine di perseguire quella che definiscono la “*sensibilisation politique*”, ovvero la diffusione di messaggi propagandistici, che vanno a esaltare l'operato del regime, più che informare la popolazione. Da questo punto di vista, essi agiscono in continuità con le passate amministrazioni coloniali, adottando un'impostazione top-down e un rigido controllo dei messaggi trasmessi. Il legame fra radio e governi è tale che i politici guidano l'assunzione del personale secondo logiche clientelari più che meritocratiche, che assicurano loro la piena fedeltà dei giornalisti. Ne derivano organici ipertrofici e poco competenti, che si auto-censurano per compiacere i governanti, creando programmi che altro non sono che noiosi resoconti di eventi e registrazioni di discorsi ufficiali. Anche per questo, gli ascoltatori tendono a preferire i canali europei e americani che trasmettono sul continente, come *Radio France International* e *Voice of America* (Vittin 1991: 52).¹⁷⁰

Quando nel 1959 arriva in Africa – con la stazione WNTV di Ibadan (Nigeria) –, la televisione entra in immediata concorrenza con la radio. Nel corso degli anni Sessanta-Settanta, raggiunge la maggior parte dei paesi del continente (con alcune importanti eccezioni, fra cui il Camerun, dove il primo servizio televisivo è solo del 1985), in quanto gli stati investono budget consistenti per svilupparne l'infrastruttura, in alcuni casi finanziando il passaggio alla diffusione a colori, prima ancora di avere coperto l'intero territorio con il segnale radiofonico (Bourgault 1995: 104).¹⁷¹ Sebbene presentino il nuovo medium come un mezzo educativo per attirare i fondi dell'Unesco e di altre organizzazioni internazionali, essi vi vedono piuttosto un simbolo di prestigio e modernità per la nazione e uno strumento di propaganda, utile a esaltare la figura del Presidente e il suo operato (Tudesq 1992: 73). Di qui l'importanza attribuita ai notiziari, che spiegano le decisioni governative e orientano le opinioni della popolazione, invece che informare (Tudesq 1992: 111).

Negli anni Ottanta, con i Piani di Aggiustamento Strutturale e la crisi economica, gran parte del personale televisivo viene licenziato, minando la possibilità di un'ampia produzione locale. L'Europa e l'America approfittano del vacuum per invadere gli schermi africani con le loro immagini, in linea con una politica culturale espansionista. La programmazione straniera raggiunge una media del 50–70% dell'airtime del continente, con picchi del 90–100%, a Capo Verde e Djibouti (Unesco 1989: 148). Compagnie americane come *Paramount*, *MCA* e *Time-Life television*

170Tuttavia, non bisogna immaginare un'audience che passivamente riceve i messaggi dall'alto. A proposito dello Zambia, Spitulnik (2002) mostra che gli ascoltatori non prestano necessariamente attenzione ai contenuti trasmessi dal medium, ma conferiscono piuttosto importanza alla sua materialità, come simbolo di prestigio e modernità.

171Altri paesi in cui la televisione arriva diversi anni dopo l'indipendenza sono il Benin (1972), la Repubblica centroafricana (1973), il Togo (1973), l'Uganda (1975), l'Angola (1976), la Guinea (1977), la Namibia (1981), il Mali (1983), la Somalia (1983), il Burundi (1984), la Mauritania (1984), il Chad (1987) e il Botswana (1988) (Bourgault 1995: 104).

vendono soap-opera e telefilm – *Dallas*, *Dynasty*, *The Jeffersons*, *I Love Lucy*, ecc. – a prezzi irrisori, per adeguarsi alle limitate capacità di spesa degli acquirenti, mentre il gruppo francese *Canal France Internationale* fornisce addirittura gratuitamente filmati informativi e culturali, realizzati sotto la supervisione dell'*Agence International de Télévision* (Tudesq 1992: 150). La Germania e la Gran Bretagna contribuiscono invece con documentari, musical, trasmissioni sportive e news e la *BBC Enterprises* diventa il più grande esportatore di prodotti televisivi al mondo (Bourgault 1995: 108).

Il caso camerunese si inserisce in questo contesto più ampio, con la radio che segna l'epoca del regime di Ahmadou Ahidjo (non a caso, studente di radio-telegrafia) (1960–1982) e la televisione, invece, che svolge un ruolo da protagonista nel governo di Paul Biya (dal 1982, in carica ancora oggi) (Nyamnjoh 2006: 47). Sebbene le prime trasmissioni di intrattenimento e musica vengano diffuse nel 1941, a Douala, è solo a partire dagli anni Cinquanta che la Francia investe significativamente nell'installazione di stazioni radio, in particolare a Yaounde e Garoua (Yetna 1999). Con l'indipendenza, Ahidjo pone l'infrastruttura ereditata al servizio del suo progetto politico. In nome dello sviluppo economico e sociale del paese, egli mira alla creazione di uno stato autoritario e centralizzato, dove la stabilità e l'ordine pubblico costituiscono le premesse del progresso della nazione. Di qui la necessità di sorvegliare la popolazione, inquadrata attraverso l'amministrazione territoriale e le strutture del partito unico *Union National Camerounaise (UNC)*, affinché non intraprenda iniziative autonome, che deviano dalla norma e minacciano l'unità. In quest'ottica, i cittadini sono *enfants* sotto la tutela del Presidente, *Père de la Nation* che ha il compito di guidarli, in modo che possano partecipare positivamente alla costruzione della nazione (Bayart 1979: 239).

La radio contribuisce all'attuazione di questo progetto e – posta sotto la direzione del Ministero dell'Informazione e della Cultura – diventa parte integrante della macchina statale. Con programmi in francese, in inglese e nelle lingue locali (per raggiungere anche la popolazione rurale), *Cameroun Radio* ha la funzione di sostenere l'unità e lo sviluppo, riformando le supposte abitudini “primitive” degli ascoltatori e promuovendo l'operato del governo (Yetna 1999).¹⁷² L'adempimento di tale missione, tuttavia, è minato dall'inattività e dalla scarsa organizzazione di tecnici e giornalisti, che devono seguire le indicazioni, spesso contraddittorie, del direttore generale, dei governatori provinciali, dei delegati provinciali per l'informazione e del Ministro dell'Informazione e della Cultura (Tudesq 1983: 113–114). Inoltre, essi mancano generalmente di formazione e, assunti su base clientelare, ingrossano le fila di un apparato pubblico ipertrofico, privo di vocazione professionale (basti pensare che l'organico di *Cameroun Radio* raggiunge

¹⁷²La trasmissione nelle lingue locali fu fortemente limitata negli anni Ottanta, per decisione del Ministero dell'Informazione e della Cultura, accortosi di non potere comprendere e, dunque, controllare i messaggi trasmessi, che potevano circolare liberi dalla censura (Yetna 1999).

rapidamente i quattrocento dipendenti) (Bourgault 1995: 78).

Parallelamente, la radio partecipa alla vita dello stato post-coloniale in quanto mezzo di comunicazione fra il Presidente e i membri del governo. Ahidjo istituisce una gestione del potere personalizzata, dove la centralizzazione delle mansioni attorno alla sua figura si traduce nella parcellizzazione delle funzioni e nella rotazione delle cariche, sempre temporanee, revocabili in qualsiasi momento. All'interno di tale sistema, egli utilizza il medium radiofonico per comunicare ai ministri le decisioni sulle loro sostituzioni, che, in questo modo, assumono una parvenza quanto mai inderogabile, imperscrutabile e arbitraria (Bayart 1979: 154).

Eccezioni all'impostazione rigidamente top-down sono i programmi dedicati agli sketch del teatro popolare locale. Da segnalare per il suo successo presso il pubblico è *Radio Trottoir* che – alla fine degli anni Settanta – lancia il *comédien* Jean Miché Kankan, inaugurando una tradizione di teatro radiofonico, ancora oggi vivace (Ambassa Betoko 2010: 57; cfr. anche §2.4).

In seguito all'avvento del regime di Paul Biya, l'importanza politica della radio declina gradualmente in favore della televisione, arrivata in Camerun nel 1985, con il canale statale unico *Cameroun Télévision* (CTV – *Cameroun Radio Télévision*, CRTV, dal 1988). La centralità che il Presidente attribuisce al nuovo medium emerge fin dal suo manifesto politico *Pour le libéralisme communautaire*, nel quale afferma:

«Tenuto conto della concezione che abbiamo dello sviluppo e dell'uomo che deve esserne il prodotto e il beneficiario, noi riteniamo di dovere assicurare un'educazione completa ai giovani, mettendo risolutamente i media – e in particolare la televisione – al servizio di questo nobile fine, affinché possano completare l'insegnamento classico dispensato dai cicli di insegnamento primario, secondario e superiore» (Biya 1987: 11).

Nove miliardi di F CFA [13 680 000 €] sono investiti per la costruzione di un centro di produzione televisiva e un istituto per la formazione nella capitale, mentre antenne e ripetitori sono installati in posizioni strategiche nel paese, al fine di coprire l'intero territorio nazionale con il segnale.¹⁷³ Già le prime immagini – girate a Bamenda durante il congresso del partito unico *Rassemblement Démocratique du Peuple Camerounais* (RDPC) – rivelano il ruolo propagandistico attribuito dal regime al nuovo medium, inteso come uno strumento per orientare le opinioni e difendere l'operato del governo, ostacolando l'emergere di un'opposizione. Le assunzioni su base clientelare – in particolare fra il gruppo etnico beti al quale il Presidente appartiene – assicurano giornalisti leali,

¹⁷³Francia e Germania partecipano a questi investimenti (Nyamnjoh 2011).

che praticano l'auto-censura, pur di non scontentare quei politici grazie ai quali hanno conquistato l'ambito status di *fonctionnaire*. Di qui l'attenzione dedicata agli eventi e ai discorsi ufficiali, che, con scarso editing, vengono trasmessi quasi nella loro interezza.

Tale stile avvicina i giornalisti alle figure degli artisti tradizionali che, attraverso le loro opere, lodano i big men, ricevendo in cambio beni e favori, laddove la pratica della cosiddetta “*enveloppe*” (la “bustarella” che i politici offrono ai giornalisti affinché coprano i loro eventi pubblici) non costituisce semplicemente una forma di corruzione, ma acquisisce anche un significato più prettamente culturale.¹⁷⁴ In questo senso, la televisione si inserisce nella dialettica politica camerunese che – come mostra Mbembe (2005: 133) – è caratterizzata da intimità e connivenza fra dominati e dominanti, più che da aperta resistenza e contrapposizione. Anche la visualizzazione televisiva delle cerimonie grottesche e lascive – banchetti, danze e musica – con cui il potere post-coloniale si mette in scena partecipa a queste dinamiche, in quanto enfatizza l'«estetica della volgarità» (Mbembe 2005) che accomuna la popolazione ai suoi dirigenti.

Al di là dei notiziari, per dare credibilità allo slogan governativo “rigore, moralizzazione e liberalizzazione”, nei primi anni di attività la televisione pubblica apre le porte anche a talenti locali, con la produzione di telefilm a orientamento didattico, che attaccano la decadenza morale della società (Butake 2005: 48). Gli esempi più celebri – seguiti con passione dal pubblico, che ancora oggi ne ricorda trame e personaggi – sono *L'orphelin* (1988–1989, dir. Ndamba Eboa) e *Le débrouillard* (1989–1990, dir. Ndamba Eboa), ovvero le avventure di un orfano che viene attaccato dallo stregone Essola ed è infine costretto a scappare in città. Sebbene la politica culturale del regime imponga di ambientare la storia nell'universo tradizionale beti, la vicenda risuona più generalmente con la sensibilità popolare, conquistando un'audience vasta ed eterogenea etnicamente. Altre produzioni significative sono *La succession de Wabo Defo* (1986, dir. Daouda Mouchangou) – un telefilm semi-documentaristico sulle cerimonie funebri e sui rituali di successione in una chefferie bamileke –, *Kabiyene ou à qui la faute?* (1987, dir. Ndamba Eboa) – la storia di una ragazza che, alla ricerca di una vita migliore, emigra in città e cade vittima della brutalità dell'ambiente urbano – e *L'étoile de Noudi* (1989, dir. Daouda Mouchangou), la vicenda di

174A questo proposito, Bourgault (1995:112) utilizza l'espressione “*publi-reportage*”, per sottolineare che i reportage a pagamento ricordano la pubblicità. Specificamente a proposito del Camerun, Pigeaud parla invece della pratica del “*gombo*” [denaro, in *parlé camerounais*], riprendendo le parole di un giornalista: «Il *gombo*, un fenomeno molto popolare in Camerun, paese rinomato per la sua corruzione, è una pratica che permette a chi vuole manipolare l'opinione in proprio favore – di fronte a sussidi pubblici risibili – di diventare il committente della pubblicazione di un'informazione [...]. Il fenomeno [sancisce di fatto] una forma di accattonaggio del giornalista» (cit. in Peaugeaud 2011: 176). Oggi, la pratica dell'*enveloppe* (o *gombo*) costituisce anche un importante rimborso spese per i giornalisti sotto-pagati, che devono utilizzare i loro magri salari per gli spostamenti di lavoro. In questo senso, talvolta essa rappresenta l'unica maniera per potere garantire copertura mediatica a un evento, come mostra il caso dell'ONG *doual art* che – rifiutando di adeguarsi a tale pratica – raramente vede recensite le sue attività sui giornali e sulle televisioni locali. Per compiacere il governo e il partito *RDPC* al potere, la *CRTV* arriva a manipolare apertamente i fatti, nei suoi notiziari. Per esempio, l'uccisione da parte dell'esercito di sei manifestanti, durante il lancio del primo partito d'opposizione *Social Democratic Front*, nel 1990 a Bamenda, viene riportata come morte accidentale, causata dalla folla eccessiva (Butake 2005: 52).

una giovane che scappa in città per sfuggire a un matrimonio combinato con l'anziano capo villaggio, diventando infine una prostituta (Butake 2005: 49).

Dopo queste prime produzioni di qualità, in sintonia con i gusti del pubblico locale, la *CRTV* inizia a privilegiare logiche clientelari, realizzando telefilm scadenti, che passano quasi inosservati fra gli spettatori, e docu-fiction con intenti marcatamente pedagogici, in collaborazione con le ONG e la Chiesa Cattolica. Si tratta di sketch che affrontano temi come la marginalizzazione della donna, gli effetti nocivi dell'alcolismo e le vie di trasmissione dell'HIV, generalmente inseriti all'interno di talk-show. Gli spettatori voltano man mano le spalle ai programmi locali, in favore di quelli stranieri – match di football europeo, telenovela sud-americane, film di Hollywood e melodrammi francesi – che la *CRTV* trasmette per la maggior parte dell'airtime, acquisendoli da *TV5*, *Canal France International* e *Canal Plus Horizon* (Butake 2005: 52–53). In particolare, il pubblico segue con passione le telenovela brasiliane e si raduna nelle case e nei locali dotati di televisore per guardare e discutere gli episodi, in gruppo.¹⁷⁵

Questo panorama cambia radicalmente negli anni Duemila, in seguito alla liberalizzazione del settore audio-visivo¹⁷⁶ e alla nascita di televisioni e radio private, che vanno a delineare i contorni di una nuova sfera pubblica, parzialmente libera dal controllo statale, dove trovano espressione voci e punti di vista più vicini alle sensibilità popolari. Si tratta di spazi discorsivi frammentati e decentralizzati, connessi a livello locale e globale, in cui viene a mancare il ruolo mediatore della politica (cfr. in particolare Larkin 2000: 212–213; Meyer 2004: 92–93). Questa trasformazione non è una peculiarità camerunese, ma si inserisce nel più ampio contesto della liberalizzazione mediatica che ha attraversato l'Africa negli anni Novanta, in seguito ai Piani di Aggiustamento Strutturale del Fondo Monetario Internazionale e alla divulgazione della tecnologia video, che consente la nascita di imprese mediatiche private a orientamento commerciale, grazie ai suoi bassi costi e alla sua facilità d'uso. Per citare qualche esempio, in Kenya aprono radio “comunitarie” che utilizzano le lingue delle minoranze etniche locali per coinvolgere un'audience poco istruita, che ora può telefonare in diretta ed esprimere idee, ricordi e preferenze musicali, in un'atmosfera informale (cfr. Simatei 2014). Nel contesto del Ghana sorgono invece radio private che denunciano l'appropriazione indebita di fondi pubblici da parte di politici e funzionari, offrendo una ricostruzione della realtà alternativa a quella ufficiale (cfr. Tettey 2004), e canali televisivi di proprietà di chiese pentecostali che diffondono una visione della storia e della cultura africana “diabolizzata”, in netto contrasto con quella promulgata dai media pubblici, che esaltano piuttosto la tradizione locale come eredità da preservare e promuovere (cfr. Meyer 2004).

175 Sul consumo di telenovela in Africa cfr., per esempio, Masquelier (2009), Straubhaar (2013) e Pota Pacamutondo (2013).

176Decreto N° 2000/158 del 3 Aprile 2000.

Anche in Camerun le radio e le televisioni private competono con le emissioni statali per la rappresentazione della realtà. Alcune stazioni – per esempio, *Radio Siantou*, *Radio Lumière* e *TV Max* – erano abusivamente attive prima della liberalizzazione del settore audio-visivo e hanno indotto il governo a legalizzare un pluralismo mediatico di fatto già esistente (T.K. 2001). Per differenziarsi dalla *CRTV* e vincerne la concorrenza, esse propongono una programmazione che dà ampio spazio alla cultura popolare, accogliendo gli artisti locali (umoristi, cantanti, musicisti e attori), invece di focalizzarsi sulla vita e gli interessi dell'élite e della classe politica. Anche i notiziari tendono a concentrarsi sui cosiddetti *faits divers* – problemi e avvenimenti che riguardano la quotidianità della gente comune – più che sugli eventi ufficiali. Questa linea editoriale è esposta con esemplare chiarezza sul sito ufficiale di *Canal 2 International*, fra i primi canali televisivi privati aperti a Douala:

«*Canal 2 International* è nato dall'iniziativa di M. Chatue, il suo promotore, il quale, di fronte al monopolio dei media di Stato che operano in maniera istituzionale ha voluto avvicinare la televisione alla popolazione. [...] La linea editoriale ha scelto la prossimità».¹⁷⁷

La popolazione accoglie con favore questa trasformazione, come mostrano gli alti tassi di ascolto dei media privati, spesso superiori a quelli della *CRTV* (cfr. cap. 5). Tuttavia, è bene non sopravvalutare gli elementi di rottura rispetto al passato, in quanto la nuova sfera pubblica post-liberalizzazione è ancora parzialmente condizionata dallo Stato, che continua a monitorare i messaggi trasmessi, seppure in maniera più indiretta. Per agire nella legalità, gli operatori mediatici devono acquistare una licenza dal Ministero della Comunicazione, al costo di 250 milioni di franchi CFA [380 000 €]. Essi possono pagare questa somma a rate e sono autorizzati a trasmettere prima del saldo, grazie alla cosiddetta “tolleranza amministrativa”, che, tuttavia, può essere revocata in qualsiasi momento, a discrezione del Ministero. Le emittenti, pertanto, operano nei fatti in una situazione di ricatto e non sono libere di determinare i propri contenuti, come evidenzia la vicenda del canale *Equinoxe télévision*, il quale, nel 2008, schieratosi apertamente contro la modifica della costituzione voluta da Paul Biya, viene costretto a chiudere per diversi mesi, ufficialmente perché “privo di licenza” (Pigeaud 2011: 179–180).

Il percorso di *Canal 2 International* è esemplare di tale panorama, caratterizzato da una situazione di “libertà vigilata” (cfr. Essousse 2008), dove le emittenti private hanno la chance di prosperare fintanto che rinunciano ad assumere nette posizioni anti-governative, che intralciano

¹⁷⁷http://www.canal2international.net/la_chaine.html

l'operato del regime. Nel 2001, senza l'autorizzazione del Ministero della Comunicazione, *Canal 2* apre illegalmente, per poi essere costretto a chiudere, due anni più tardi, con quello che appare un vero e proprio atto di censura (Butake 2005: 47). Dopo avere depositato il dossier di regolarizzazione al Ministero della Comunicazione, nel 2004 torna sulla scena, con il nuovo appellativo “*Canal 2 International*”.¹⁷⁸ In linea con il suo slogan “*Toujours plus près de vous* [sempre più vicini a voi]”, incentra la programmazione sulla cultura popolare locale – inizialmente videoclip musicali, in un secondo momento anche sketch umoristici, film e serie (cfr. cap. 3) – riscuotendo un tale consenso presso il pubblico che, nel corso di pochi anni, diventa il canale più seguito del Camerun (cfr. cap. 6). La sua sede in una lussuosa palazzina di Bonapriso, il quartiere più prestigioso di Douala, mostra visibilmente il suo successo. Tuttavia, la condizione di “libertà vigilata” nella quale opera non gli consente di dare apertamente voce al malcontento della popolazione, che inizia a mormorare che “*Canal 2* prende i soldi dall'*RDPC*”, arrivando talvolta a scacciare i suoi operatori dai quartieri, con l'accusa di collusione con il regime di Paul Biya.

Come emerge da quanto fin qui detto, il panorama audiovisivo contemporaneo è estremamente vivace, caratterizzato dalla nascita continua di nuove emittenti che trasmettono in maniera illegale, per poi avviare il processo di regolarizzazione presso il Ministero della Comunicazione, qualora raggiungano una certa stabilità. Protagonisti indiscussi di tale dinamismo sono i cosiddetti “*câbleurs*” (o “*câblodistributeurs*”), ovvero i distributori del segnale televisivo via cavo, che aprono canali abusivi (chiamati “*chaînes du câble*”) per diffondere a livello di quartiere serie e film americani, asiatici e nigeriani, scaricati illegalmente da internet, e canzoni e sketch di artisti locali, che pagano qualche miglio di franchi in cambio di un po' di visibilità. Talvolta, producono anche talk-show interattivi, nei quali gli spettatori intervengono con telefonate e sms, dibattono questioni di attualità, condividono esperienze e chiedono consiglio per la risoluzione dei loro problemi personali. Per fare qualche nome fra i più noti, a Douala troviamo le *chaînes du câble Visio TV* e *Palmiers TV* nel quartiere di Ndogpassi II e *TV Cam* e *Vizio TV* nella zona di Logbaba, che fanno una vera e propria concorrenza ai canali televisivi ufficiali, in quanto trasmettono le ultime novità della scena mediatica internazionale, grazie al réseau della pirateria digitale.¹⁷⁹ In particolare, è eclatante il caso di *Palmiers TV*, che ha mandato in onda alcuni episodi della popolare telenovela *El diablo* (2009–, dir. David Posada, Danny Gavidia, Leonardo Galavis) prima di *Canal 2 International*, acquistandone i DVD piratati dai venditori ambulanti delle strade di Douala (Kouétcha 2011; Nguéa 2012: 41).

178Il nuovo nome rimanda al fatto che dal 2004 *Canal 2 International* trasmette via satellite, raggiungendo un'audience potenzialmente globale.

179Nel 2012, al momento della mia ricerca sul campo, *Visio TV* aveva in programma di trasferirsi nel più prestigioso quartiere di Bonamoussadi e dare inizio al processo di regolarizzazione, depositando il dossier al Ministero della Comunicazione.

2.4 Teatro e humour

La tradizione teatrale camerunese ha una storia lunga e ricca, a tratti intrecciata con le vicende dello stato coloniale e post-coloniale, a tratti indipendente. Nei primi anni del Novecento, i missionari tedeschi e, in seguito, francesi e inglesi allestiscono rappresentazioni a carattere religioso nelle chiese, con i bambini che mettono in scena l'Antico Testamento, utilizzando le lingue locali o coloniali. Tali esperienze conducono all'organizzazione di corsi di recitazione e spettacoli nelle scuole, in particolare nelle città di Yaounde e Douala, tesi all'indottrinamento dei giovani, dove il teatro viene impiegato come strumento pedagogico. In questo senso, i missionari scrivono testi di ispirazione cristiana, selezionano opere di autori classici, come Sheakspeare e Molière, e adattano romanzi e racconti della tradizione letteraria europea, per esempio le favole di La Fontaine. Esemplare di questa produzione è la pièce *L'époux*, rappresentata per la prima volta nel 1932, ovvero la storia di un gruppo di pretendenti che chiede la mano di una ragazza cristiana, in età da matrimonio. I genitori non solo non domandano il pagamento della dote, ma si rifiutano di decidere in vece della figlia, spiegando che la giovane deve essere lasciata libera di scegliere il partner a lei più gradito (Ambassa Betoko 2010: 35 e segg.; Butake e Doho 1988a: 2; Fofié 2011: 22–23).

Per la rappresentazione di questo e altri testi, i missionari allestiscono sale (spesso utilizzate anche per le diffusioni di film) in edifici a pianta rettangolare, dove il palco è nettamente separato dalla platea e il confine fra attori e pubblico è marcato dalla presenza della tenda (Ambassa Betoko 2010: 35). Barber (1997a) osserva che questa organizzazione dello spazio – radicalmente diversa da quella delle performance tradizionali, che hanno luogo all'aperto, in mezzo alla gente (per esempio, nei mercati e nelle piazze dei villaggi) – impone una nuova struttura all'audience, intesa come costruzione storico-culturale che sottende una precisa concezione antropologica. In Europa, la visione dell'essere umano alla stregua di forza lavoro anonima e intercambiabile, seguita alla rivoluzione industriale, si riflette nei teatri, nelle scuole e nelle chiese, dove i corpi vengono “incasellati” in posizioni rigide e predefinite. L'organizzazione per file di sedili fissi e tutti uguali crea un orizzonte di individui equivalenti, dei quali sono indifferenti le identità familiari, di genere e di classe. Di ben altra natura era invece l'audience fortemente eterogenea incontrata da coloni e missionari in Africa. Basti pensare che nella mascherata yoruba *egúungún òjè* gli attori si indirizzavano ai singoli spettatori con riferimenti alle loro storie e caratteristiche personali e lo spazio della rappresentazione non era dato, ma si costituiva man mano attraverso l'interazione fra chi recitava e chi assisteva. Una tale impostazione rifletteva filosofie fondate sull'irriducibile diversità di ogni essere umano. Per plasmare antropologicamente le popolazioni conquistate, i

missionari impongono le nuove discipline corporee affermatesi in Europa: spazi e tempi degli spettacoli vengono definiti a priori, secondo regole standardizzate, e gli spettatori, immersi nel buio della sala teatrale, diventano indistinguibili nella loro singolarità.¹⁸⁰

La tradizione avviata dai missionari permane oltre il dominio coloniale, con il cosiddetto “teatro camerunese moderno”. Pièce inaugurale è *Trois prétendants: un mari* ideata nel 1959 da Guillaume Oyono-Mbia, ovvero una satira del matrimonio nel contesto culturale tradizionale, condotta attraverso la vicenda di una studentessa che si oppone alle nozze combinate dai genitori, in nome del valore della libertà individuale e del diritto di scelta, che ha appreso alla scuola del villaggio.¹⁸¹ Come emerge fin da questa prima opera, tale forma teatrale è fortemente influenzata dall'esperienza coloniale, in quanto i personaggi abbandonano le abitudini locali, in favore di usanze straniere. Anche la strutturazione dello spazio scenico ricalca quella occidentale e le rappresentazioni avvengono in sale che garantiscono la netta separazione fra attori e spettatori, concepiti come ricettori passivi di testi compiuti più che come co-creatori. La scrittura svolge un ruolo centrale. Da un lato, i copioni letterariamente elaborati sostituiscono l'improvvisazione e i dialoghi “fluidi” nati dall'interazione con il pubblico, propri delle performance “tradizionali”; d'altro canto le sceneggiature circolano sotto forma di testi (pubblicati dalla casa editrice CLE – *Centre de Littérature Evangélique* – che ha aperto a Yaounde nel 1964) più che di spettacoli live, a causa della carenza di risorse e della penuria di sale teatrali. Come rileva lo stesso Oyono-Mbia: «Non lasciateci [...] parlare e scrivere superficialmente delle mancanze e inadeguatezze nel campo della scrittura teatrale, senza prestare attenzione al problema vitale dell'assenza – assenza sentita anche vivamente – di edifici teatrali. Ce ne dovrebbe essere almeno uno per ogni grande città del Camerun» (cit. in Butake 1988a: 204).

In questo contesto, le scuole diventano i principali luoghi di rappresentazione teatrale, dove si mettono in scena opere locali, africane e internazionali, andando a proseguire la tradizione coloniale dei teatri didattici, ora chiamati “*clubs de théâtre*”. L'Università di Yaounde svolge un ruolo particolarmente importante, grazie alla creazione del *Club d'Art Dramatique*, guidato da Jacqueline Lelopup, e della troupe *The Barombi Players*, fondata da Hansel Ndumbe Eyoh, fra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta. Mentre il primo gruppo gode di lautissimi finanziamenti e dà vita a performance spettacolari, nelle quali si spendono milioni di franchi per i costumi e la scenografia, il secondo dispone di molte meno risorse e nella messa in scena enfatizza l'espressione corporea e l'uso sapiente della voce, secondo uno stile grotowskiano, anche per compensare lo

180Per un accenno a queste considerazioni, riferite specificamente al caso camerunese, cfr. Butake 1988b: 203–204 e Doho 1988: 72.

181Questo è vero per il Camerun francofono. *I am Vindicated*, scritta da Sankie Maimo nel 1959, è invece ritenuta la prima opera teatrale del Camerun anglofono (cfr. Fofié 2011: 25; Kameni 2009: 22). Per un'analisi dell'opera di Oyono-Mbia, cfr. Butake 1988a.

scarno décor (Butake 1988b: 239–240).

Al fine di promuovere queste forme teatrali, fortemente debitorie dell'esperienza coloniale e della tradizione culturale europea, l'agenzia francese *Office de Radiodiffusion Télévision Française* (ORTF) istituisce un concorso annuale inter-africano che offre notorietà a quegli autori privi dei mezzi finanziari necessari per mettere in scena le loro opere. In particolare, invia le migliori pièce alle stazioni radiofoniche del continente affinché le trasmettano ai loro ascoltatori. Nello stesso spirito, i *Centres culturels français* di Yaounde, Douala e Buea cedono gratuitamente i loro spazi e, talvolta, elargiscono anche finanziamenti e materiali per le rappresentazioni. Da parte sua, il Ministero dell'Informazione e della Cultura camerunese contribuisce attraverso l'istituzione della troupe *Théâtre national* – significativamente diretta da un francese (Philippe Dauchez) – con l'obiettivo di formare attori e registi professionisti e divulgare le grandi opere teatrali locali e straniere. Tuttavia, questi tentativi falliscono e il “teatro camerunese moderno” continua a circolare principalmente sotto forma di testo scritto, apprezzato dall'élite intellettuale, ma difficilmente accessibile all'audience più vasta, poco abituata alla lettura (Butake 1988b: 240–241; Butake e Doho 1988a: 3; Kameni 2009: 23–24). Inoltre, l'azione della censura penalizza la creatività degli autori, costretti a eludere i temi scottanti dell'attualità, che avrebbero coinvolto maggiormente la popolazione. In seguito a una legge del 1967, in quanto associazioni culturali, le troupe teatrali sono poste sotto la tutela del Ministero dell'Informazione e della Cultura, mentre, dalla fine degli anni Settanta, gli spettacoli necessitano di un'autorizzazione ministeriale, per potere andare in scena (Kameni 2009: 25).

In questo quadro, non stupisce la nascita di una tradizione teatrale di stampo popolare, meno dipendente dalle inefficienti infrastrutture dello stato post-coloniale, che, a partire dagli anni Settanta, conquista il vasto pubblico camerunese. Come rileva Butake (1988b: 236–237), accanto alle troupe scolastiche e al *Théâtre national*, a Yaounde fioriscono raggruppamenti privati e informali, composti da attori amatoriali che nel tempo libero si dilettono a mettere in scena manoscritti e canovacci, preparati da loro stessi. Con le risorse a disposizione, fabbricano anche i costumi, gli oggetti di scena e i set, così come si occupano dell'illuminazione e degli effetti speciali, qualora necessari. Nonostante le aspre critiche dell'élite intellettuale, essi attirano spettatori numerosi ed eterogenei – taxisti, negozianti, baristi, e, allo stesso tempo, politici e big men – che seguono i loro sketch dal vivo (nei teatri a disposizione, ma anche nelle strade, nei bar e nei ristoranti), in radio e, dagli anni Ottanta, su audio-cassette e VHS registrati. Alcuni artisti raggiungono una popolarità tale che con le loro performance riempiono le sale del cinema Abbia e del Palais de Congrès di Yaounde, superando il milione di franchi di incassi a serata [1520 €]. I più dotati riescono addirittura a conquistare un'audience internazionale e organizzano tournée all'estero, come mostra il caso del celebre Dieudonné Afana Ebogo, che, con il personaggio di Jean Miché

Kankan, percorre gran parte dell'Africa occidentale, per poi giungere anche in Francia e in Belgio (cfr. Ambassa Betoko 2010; Butake e Doho 1988b; Fofié 2011; Oyié Ndizié 1985).¹⁸²

Sono numerosi i tratti che differenziano il teatro popolare da quello cosiddetto “moderno”. Innanzitutto, una comicità più marcata, dai tratti esagerati e grotteschi, che consente di portare avanti una velata critica sociale, soddisfacendo – allo stesso tempo – il desiderio di intrattenimento del grande pubblico. Come evidenzia Butake (1988b: 237–238), la rappresentazione caricaturale e satirica della realtà permette agli artisti di affrontare temi legati ai problemi sociali del paese con apparente leggerezza e disimpegno, sfuggendo all'occhio vigile della censura statale. In particolare, l'autore connette il terrore che vigeva negli anni del regime di Ahidjo – quando l'accusa di opposizione al governo poteva condurre in un campo di prigionia – alla tendenza a impiegare l'arte come “valvola di sfogo” del clima socio-politico soffocante. Da parte sua, Kameni (2009: 43) sottolinea il ruolo dell'orientamento commerciale, laddove gli artisti mirano ad appagare i gusti e le preferenze del pubblico urbano in cerca di svago per massimizzare i guadagni, più che a risvegliare le coscienze delle masse, denunciando i problemi del paese.

Qualche esempio concreto mostra la coesistenza di entrambi gli aspetti, poiché l'umorismo compiace il desiderio di intrattenimento degli spettatori, attraverso una rappresentazione caricaturale e grottesca della realtà, che smaschera i vizi e i paradossi della società. L'artista Daniel Ndo crea il personaggio di Oncle Otsama, un anziano *villageois*, che, alle prese con i mutamenti del mondo contemporaneo, male interpreta il significato di ciò che accade attorno a lui, svelando contraddizioni e ingiustizie. In *Oncle Otsama à la banque* – per esempio – chiama il “*sous-directeur* [vice-direttore]” “*directeur plain de sous* [direttore pieno di soldi]”, un gioco di parole che evidenzia la disonestà e la corruzione dell'élite camerunese. In *La convocation*, il suo spavento di fronte alla convocazione della polizia che ha ritrovato il suo portafoglio esprime la paura per gli arresti arbitrari e le torture diffusa fra la popolazione, oltre che canzonare il disorientamento degli anziani nella società in veloce cambiamento. *Les Aventures de l'Oncle Otsama en ville*, invece, tratta umoristicamente il delicato tema delle relazioni, spesso conflittuali, fra *villageois* e cittadini e mostra Oncle Otsama che tenta di convincere la figlia a offrirgli da bere, avendo erroneamente dedotto la sua ampia disponibilità economica dal fatto che abita a Yaounde (Bjorson 2002 [1990]: 74–75). Attraverso le avventure di Jean Miché Kankan – la caricatura dell'anziano bamileke, avaro e burbero – anche il già citato Dieudonné Afana Ebogo porta avanti una critica sociale. In *Maladie d'amour* denuncia l'inefficienza degli ospedali camerunesi, con gli esilaranti stratagemmi che Kankan, affetto da una malattia venerea, mette in atto per riuscire a ottenere una visita medica. In *La fille au bar*, invece, affronta le tensioni che intercorrono fra i generi in ambiente urbano,

¹⁸²Negli anni Ottanta, Butake (1988b: 236) conta cinquanta truppe attive a Yaounde. I nomi di alcune di queste sono: *Les compagnons de la comédie*, *Les tréteaux d'èbène*, *Les étoiles de la capitale*, *Le théâtre populaire* (cit. in Fofié 2011: 30).

mettendo in scena i raggiri di un'astuta prostituta ai danni dello sprovveduto Kankan (Ambassa Betoko 2010: 57 e segg.). Tuttavia, è Dave K. Moktoi a sviluppare pienamente il potenziale critico di questa forma teatrale, nello spettacolo *L'homme bien de là-bas*, che, sotto la superficie farsesca, smaschera il materialismo e la venalità dell'élite camerunese. Il protagonista – dal nome evocativo di Newrich Proudlove – è un professore universitario di “Affarismo sociale” che tiene seminari sulle tecniche per arricchirsi disonestamente e sfuggire alla legge. Con il suo stile di vita esagerato – possiede sei automobili e dieci ville, offre centinaia di migliaia di franchi alle sue prostitute, ma sotto-paga le sue cameriere – impersona l'arroganza e la spregiudicatezza dei *nouveaux riches*. Neanche il suo arresto finale lascia sperare che la giustizia sociale possa trionfare, in quanto la polizia gli imputa la mancanza di discrezione, che danneggia gli altri criminali, invece che la corruzione: «*Il faut embellir la façade* [Bisogna salvare le apparenze]», gli spiega l'ispettore. Oltre ai contenuti, la figura del commentatore esterno che esorta gli spettatori a ponderare la rilevanza della vicenda contribuisce a evidenziare che il teatro è imitazione della vita, frenando interpretazioni frivole della storia messa in scena (Bjornson 2002 [1990]: 75).

Al di là della dimensione umoristica, più del “teatro camerunese moderno”, il teatro popolare recupera e ri-attualizza aspetti propri della tradizione performativa di derivazione pre-coloniale, combinandoli creativamente a tratti innovativi, di rottura rispetto al passato. Da questo punto di vista, la strutturazione dello spazio, il ruolo del pubblico e la pratica dell'improvvisazione sono particolarmente significativi. Le rappresentazioni degli sketch in bar, ristoranti, negozi e, addirittura, strade attirano folle di passanti che, imbattutisi casualmente nelle performance, si fermano nondimeno per assistervi. Queste situazioni sono caratterizzate da uno spazio scenico fluido e permeabile, unicamente definito dall'interazione fra gli spettatori – che pressano per avanzare – e gli attori – che li costringono a indietreggiare, con i loro movimenti. Il filmato dello sketch *La fille au bar* di Jean Miché Kankan mostra di sfuggita questa dinamica, quando si intravede il pubblico accalcato all'ingresso del bar che preme per entrare e irrompere sul set. Nonostante l'architettura sembri imporre una netta delimitazione, anche le rappresentazioni nelle sale teatrali sono caratterizzate da un'analogia porosità, poiché i *comédiens* scendono dal palco e interpellano gli astanti (Doho 1993).

Alla permeabilità dello spazio scenico corrisponde la distinzione vaga fra attore e spettatore. Il teatro popolare è fondamentalmente orale, con i canovacci e la pratica dell'improvvisazione che rimpiazzano la centralità della sceneggiatura scritta, propria del “teatro camerunese moderno”. In questo senso, il testo si compie sulla scena, attraverso un lavoro di co-creazione al quale partecipano insieme artisti e pubblico: i *comédiens* modellano i loro dialoghi alla luce delle persone che assistono allo spettacolo, interpellandole anche direttamente, nella loro singolarità; queste, a loro volta, reagiscono alle provocazioni, completano e ripetono le battute, applaudono e ridono

rumorosamente alle gag migliori. In *La fille au bar*, resosi conto che la ragazza alla quale ha offerto da bere non ha intenzione di trascorrere la notte con lui, Jean Miché Kankan esclama, irritato: «O mi dai la mia birra, o mi dai i soldi, o rimaniamo qui dove siamo, saliamo, scendiamo, un cadavere deve morire». Quando, qualche battuta dopo, riprende la frase «Un cadavere deve...», il pubblico risponde prontamente in coro: «Morire!» (cit. in Ambassa Betoko 2010: 80).

Nei rituali “tradizionali” – da alcuni autori considerati alla stregua di vere e proprie rappresentazioni teatrali (Butake e Doho 1988b)¹⁸³ – ritroviamo una strutturazione dello spazio e una relazione fra attori e pubblico per certi versi analoga. La breve descrizione della cerimonia dello Ndong, praticata nel Nord-Ovest del Camerun, mette bene in luce questi elementi di connessione. Si tratta di un festival dalla spiccata vena ludica, che prevede anche rituali di fertilità e purificazione, a cadenza annuale. Il protagonista è Nakang, una figura mitica, metà animale, metà essere umano, che – secondo la credenza – causa disordine e confusione, ogni qualvolta esca dalla foresta, per apparire in pubblico. Impersonato da un membro della comunità con una maschera di foglie, piume e sonagli, durante la festa balla liberamente per il villaggio – nel cortile del palazzo del *fon* (capo politico-religioso), al mercato, nelle strade –, dando forma a uno spazio scenico fluido e in mutamento continuo. Gli spettatori possono in ogni momento interagire con lui ed entrare a fare parte della rappresentazione, qualora si uniscano alle danze o gli porgano un dono. In particolare, i *big men* gli offrono beni e denaro, in cambio di frasi di encomio (Menang 1988).

Questa breve descrizione mostra che la strutturazione dello spazio scenico e la relazione fra spettatori e *comédiens* del teatro popolare ricalcano quelle delle performance “tradizionali”. A tali elementi di continuità, gli artisti coniugano tuttavia anche rotture e innovazioni, riflesso del contesto post-coloniale nel quale vivono e lavorano. Da questo punto di vista, è particolarmente rilevante la dimensione linguistica dei loro sketch, che utilizzano il *camfranglais* (più semplicemente, chiamato anche *parlé camerounais*) – un *mélange* di espressioni “etniche”, francese, inglese, altre lingue occidentali e pidgin English, mezzo di comunicazione principe delle cosmopolite città post-coloniali – invece del francese “standard” del “teatro camerunese moderno”. Gli artisti adottano l'immensa fluidità di questa lingua giovane e orale, per elaborare neologismi e accogliere le espressioni dei quartieri popolari di Douala e Yaounde, nei loro dialoghi (Fofié 2007).¹⁸⁴

Qualche esempio concreto chiarisce i tratti di questa peculiare forma di creatività linguistica. In *L'homme bien de là-bas*, di fronte al tribunale Newrich Proudlove esclama: «*Tant pis,*

¹⁸³Sulla relazione fra teatro e rito, cfr. in particolare Métraux (2001 [1955]) e Turner (1992 [1967]; 1999 [1982]).

¹⁸⁴Per un'analisi del *camfranglais* parlato nelle città camerunesi, cfr. Biloa 1999; Echu 2001; Fosso 1999. Per un'analisi dettagliata della creatività linguistica nel teatro popolare camerunese, cfr. Fofié 2007. E' l'uso della lingua a suscitare le maggiori critiche dell'élite intellettuale, contraria a quella che vede come una “bastardizzazione” del francese (cfr. Fofié 2007: 60).

j'en a le parapluie et les godasses [Cosa importa, tanto io ho l'ombrello e le scarpe]», utilizzando le parole “ombrello” e “scarpe” con il significato di “protezione politica”. Con un altro neologismo semantico, in *Bon pour est mort*, Onlce Otsama ordina una bottiglia di vino con queste parole: «*Tape-moi ici un chien noir* [sbattimi qui un cane nero]». Da parte sua, Tchop Tchop adopera le espressioni “di quartiere” “*makalapatie*”,¹⁸⁵ per indicare la “mancia” (o la “mazzetta”), e *ndjoh*, per dire “gratis”, mentre Jean Miché Kankan propone le abbreviazioni “*asso*” per “*associé* [associato]” e “*palu*” per “*paludisme* [malaria]” (Fofiè 2007).

All'interno di questo quadro comune, ogni artista sviluppa anche uno stile personale, al fine di meglio contraddistinguere il proprio personaggio. Per esempio, nonostante la sua origine beti, nei panni di Jean Miché Kankan, Dieudonné Afana adotta la maniera di parlare tipica delle Grassfields, con un francese dal forte accento bamileke, caratterizzato da frequenti discordanze pronominali ed espressioni nelle lingue locali (Ambassa Betoko 2010: 118–119). Questa cadenza marca a tale punto il pubblico che viene successivamente ripresa da altri umoristi, come Fingon Tralala e Tagne Kondom.

Alla luce di quanto detto, possiamo concludere – insieme a Butake – che il successo degli sketch umoristici è ben superiore a quello del “teatro camerunese moderno”, tanto che «la risata è diventata sinonimo delle produzioni teatrali del Camerun contemporaneo» (Butake 1988b: 237).

2.5 Cultura pirata

Prima di terminare il nostro excursus sul panorama mediatico camerunese, è ancora necessario soffermarsi brevemente su quella cultura cinematografica che si è diffusa fra la popolazione, grazie a varie forme di pirateria.¹⁸⁶ Adottando una definizione ampia di pirateria come “distribuzione informale”, Lobato (2012) mostra che la duplicazione e la diffusione abusiva di film assumono significati differenti, a seconda del contesto. Se talvolta appaiono come furti dei diritti d'autore, che penalizzano la creatività artistica, talaltra costituiscono forme di libertà d'espressione e mezzi di resistenza politica, contro il monitoraggio dall'alto dei consumi mediatici. Con riferimento a Nollywood, Adejunmobi (2007) propone il concetto di “*minor transnational practice*”, per sottolineare che le reti informali ma ben strutturate della distribuzione mediatica permettono la circolazione transnazionale di immagini che eludono il controllo dei centri di potere ufficiali, divenendo i luoghi privilegiati per la diffusione di stili e discorsi autonomi, che possono diventare dominanti a loro volta. Qualcosa di simile avviene in Camerun, dove diverse forme di pirateria

¹⁸⁵Si possono anche trovare le forme “makalapati” e “makalapati”, dal momento che il *parlé camerounais* non ha una versione scritta codificata.

¹⁸⁶Sulla pirateria a Douala, cfr. anche § 3.3.

integrano le masse urbane nella cultura cinematografica globale, bypassando l'intercessione dello stato.¹⁸⁷ Le figure centrali di questi processi sono i gestori dei video club e i già citati *câbleurs*, che – come sorta di «*brokers*» (Pype 2013: 207) – mediano l'introduzione (abusiva) di prodotti culturali stranieri nel contesto locale.¹⁸⁸

Ajibade descrive gli spazi dei video-club che aprono a centinaia (se non a migliaia) nel paese, nel corso degli anni Novanta, in questi termini:

«Semplici stanze, poveramente arredate con un televisore, un lettore di DVD o VCR e panche per fare sedere le persone che guardano i film. [...] Le panche sono sistemate di fronte allo schermo mentre le tende oscurano la luce e, sfortunatamente, impediscono anche all'aria esterna di passare. Le stanze sono generalmente umide e afose e non lasciano entrare mai abbastanza ossigeno, in quanto sono state costruite per accogliere molta meno gente» (Ajibade 2007: 5).

In maniera simile, Okome:

«Il video club è un luogo spartano dove i membri di una comunità si riuniscono con il solo proposito di guardare un film. La tecnologia materiale del video club è scarsa. Può trattarsi semplicemente di una piccola stanza afosa in un quartiere o di un'aula scolastica dismessa. Il tratto essenziale è che deve essere sufficientemente grande da potere contenere tutte le persone che sono disposte a pagare una piccola somma di denaro per vedere un film insieme agli altri membri della comunità. La stanza è equipaggiata con un televisore e un videoregistratore. A seconda delle disponibilità economiche del proprietario la grandezza dello schermo del televisore può andare dai 14 ai 27 pollici» (Okome 2007a: 7–8).

187Tuttavia, in Camerun il ruolo “sovversivo” della pirateria non deve essere esagerato. Come vedremo nel prossimo capitolo, essa non costituisce semplicemente un'arma “dal basso” che mina il controllo statale dei media, ma è anche riappropriata “dall'alto” per penalizzare lo sviluppo della produzione cinematografica, controllando la creatività degli artisti che – privi di risorse – difficilmente riescono a realizzare “i film che vorrebbero”. A differenza che in altri paesi africani (cfr. per esempio Overbergh [2014: 5], a proposito del Kenya), lo stato non combatte la duplicazione illegale dei film locali, ma sembra lasciarla liberamente prosperare. In questo senso, possiamo concordare con Lobato quando scrive: «A seconda del contesto la pirateria può essere un furto o una pratica d'affari legittima, può rappresentare una libertà d'espressione o una forma di resistenza politica. Alcune volte è tutte queste cose allo stesso tempo» (Lobato 2012: 70).

188Pype (2013: 207) utilizza il concetto di “*media broker*” a proposito della circolazione di Nollywood a Kinshasa, laddove i doppiatori e i pastori pentecostali che introducono i film nigeriani funzionano come “intermediari” fra i flussi mediatici globali e gli spettatori locali: «I brokers portano i film a Kinshasa e li rendono accessibili agli spettatori locali; li rendono anche significativi agli occhi di questo pubblico».

Come mostrano queste dettagliate descrizioni, si tratta di sorta di “cinema dei poveri”, dove è possibile guardare i film in compagnia, per una manciata di franchi (100/200 F CFA [0,15/0,30 €]). Per quanto precari e malridotti, questi spazi fanno una grande concorrenza ai cinema ufficiali, non solo grazie ai prezzi contenuti dei biglietti d'ingresso, ma anche per via della programmazione spesso più aggiornata e accattivante.¹⁸⁹ Infatti, a differenza dei proprietari delle sale cinematografiche che, come abbiamo visto, privilegiano vecchi film americani e asiatici, tramite parenti e conoscenti nella diaspora i gestori dei video-club si procurano VHS e DVD delle ultime uscite sul mercato internazionale, attirando folle di giovani spettatori desiderosi di scoprire le novità sulla scena mondiale.¹⁹⁰ Per difendersi da questa concorrenza sleale, i proprietari di sale cinematografiche incitano la polizia a intervenire – anche con “mazzette”, il cosiddetto “*carburant* [benzina]” –, mentre i gestori di video-club “contrattaccano” con l'organizzazione di un'associazione che a sua volta paga le forze dell'ordine affinché non intervengano.

Negli anni Novanta, quando i televisori privati erano ancora poco diffusi e i biglietti di ingresso al cinema erano al di là della portata della maggioranza della popolazione, l'impatto dei video-club sulla cultura locale era notevole.¹⁹¹ Agli avventori – principalmente giovani, di sesso maschile (cfr. Gilbert 2006: 365; Okome 2007a: 8) – questi locali fumosi e mal equipaggiati offrivano nondimeno l'accesso a linguaggi e narrazioni dai quali sarebbero stati altrimenti esclusi, andando a democratizzare (parzialmente) l'esperienza cinematografica. Per esempio, Ajibade (2009) mostra che, consumate in gruppo fra pari, le storie di Nollywood che drammatizzano i sogni e le difficoltà della vita nella società post-coloniale diventano piattaforme per l'articolazione di nuovi modelli sociali e identificazioni, che sfuggono tanto al vaglio dello stato, quanto a quello degli adulti. Da parte sua, Okome (2007a: 16) sottolinea il temporaneo «senso di libertà» che connota i video club, dove i giovani spettatori possono discutere apertamente le questioni sociali sollevate dalle storie sullo schermo, trasformandosi in una sorta di «coro ironico» che commenta la società.

E' anche a causa di questa “libertà” che, nei discorsi pubblici, gli spazi sociali dei video club iniziano a essere guardati con sospetto, etichettati come luoghi di depravazione, che corrompono la gioventù locale. Di fronte all'impossibilità di monitorare il materiale trasmesso, negli anni Duemila il governo camerunese decide di dare battaglia e organizza retate nei quartieri, per sbaraccare i “cinema informali”. Oggi, nell'intera città di Douala, si contano poco più di una decina di video

189Spesso, inoltre, anche le sale cinematografiche erano malandate e soffocanti, prive di aria condizionata, con sedili vecchi e rotti e scarafaggi che si aggiravano fra le file. In questo senso, non presentavano un ambiente troppo diverso da quello dei video-club. In letteratura, i video club sono anche chiamati “*video parlour*” o “*video theatre*” (cfr. per esempio Okome 2007a). Da parte mia, ho scelto di utilizzare l'espressione “video club” in quanto è usata correntemente dalla popolazione di Douala, per indicare questi “cinema informali”.

190Per esempio, Samuel, il gestore del video club *The Must*, a Douala, racconta di preparare liste di film che i suoi conoscenti in Francia acquistano e poi spediscono o trasportano nei loro bagagli, quando tornano in Camerun per visitare la famiglia.

191Negli anni Novanta, meno del 20% dei foyer camerunesi possedeva un televisore (Unesco 2003).

club, per lo più rammodernati – dotati di aria condizionata, proiettore e panche con schienale –, nel tentativo di attirare il pubblico. Ciò nondimeno, essi rimangono per lo più vuoti, dimostrazione tangibile che l'epoca d'oro di questa particolare esperienza cinematografica è ormai tramontata.

Più che l'azione dello stato, tuttavia, a determinare tale declino è stata la diffusione di nuove forme di distribuzione mediatica informale: da un lato, la progressiva divulgazione di apparecchi televisivi e lettori DVD privati permette alle famiglie di acquistare e affittare copie piratate dei film nelle strade della città, per poche centinaia di franchi (300/500 F CFA [0,46/0,76 €]); dall'altro, l'avvento di quella che Nguéa (2012: 41) chiama «pirateria dei réseaux della tele-diffusione» consente l'integrazione definitiva nel *mediascape* globale delle masse urbane, che ora hanno accesso alla programmazione europea e americana contemporaneamente all'audience occidentale (Ajibade 2007; Butake 2005). I protagonisti di questa trasformazione sono i *câbleurs*, che, a partire dai primi anni Duemila, rubano progressivamente la scena ai gestori dei video club, tanto che Butake (2005) parla di una vera e propria «sindrome da televisione via cavo», che attraversa la popolazione. Questi audaci imprenditori mediatici trasmettono il segnale televisivo via cavo senza acquistare la licenza dal Ministero della Comunicazione e pagare i diritti di diffusione ai distributori internazionali dai quali si riforniscono, limitandosi, piuttosto, a tirare cavi elettrici da un'abitazione all'altra e installare decoder e ripetitori nei quartieri, per offrire centinaia di canali da tutto il mondo, al costo irrisorio di 2000 F CFA al mese [3,04 €] (Laurent 2014).¹⁹² Questa pratica causa un'accesa conflittualità con gli operatori ufficiali che periodicamente sfocia in scioperi e proteste, come mostra con vivida chiarezza il caso dell'interruzione delle trasmissioni messa in atto da *Canalsat* nel 2010, per penalizzare i *câbleurs*, rimasti senza immagini, per diversi giorni (Kouétcha 2010).¹⁹³

Abbiamo delineato i tratti di un panorama dinamico, attraversato da tensioni e in veloce mutamento, dove l'avvento di nuove tecnologie va di pari passo alla nascita di forme inedite di pirateria e all'accesso a variegate culture audiovisive. Probabilmente, nel futuro prossimo, tale scenario sarà ancora una volta rivoluzionato dalla progressiva diffusione di smartphone collegati a internet fra gli strati meno abbienti della popolazione che divulgherà downloading e streaming, legale e abusivo, di filmati, arricchendo ulteriormente il già complesso immaginario mediatico locale (e decretando eventualmente il declino della figura del *câbleur*). Al contempo, rivela che in Camerun – come altrove nel mondo – la pirateria non è ai margini, bensì al centro della distribuzione e della cultura audiovisiva.

2.6 Conclusioni

¹⁹²I prezzi variano tuttavia a seconda del quartiere. Nei quartieri più benestanti di Douala, per esempio, i *câbleurs* chiedono fino a 5000 F CFA [7,60 €] al mese.

¹⁹³Per meglio difendere i loro interessi i *câbleurs* hanno fondato l'*Association Nationale de câblo-opérateurs*.

Questo capitolo ha considerato la produzione video africana in quanto forma di arte popolare, per riportarne in evidenza l'originalità stilistica, spesso sottovalutata dall'élite intellettuale locale e dai critici internazionali. I video low-cost, a orientamento commerciale, che – negli ultimi vent'anni – hanno rivoluzionato il *mediascape* del continente non rappresentano mere imitazioni del modello hollywoodiano ma seguono canoni, principi e convenzioni propri che – seguendo Barber (1987) – ho definito “estetica del cambiamento”, dal momento che il sincretismo appare l'imperativo stilistico. Dopo avere inserito la produzione video di Douala in questo contesto più ampio, ho ricostruito il panorama mediatico camerunese, al fine di delineare i tratti del complesso e sfaccettato immaginario dal quale gli artisti “pescano” per dare creativamente forma alle loro opere. Quest'impostazione mi ha anche permesso di tracciare una breve storia dei media in Camerun, utile a porre la produzione video di Douala in uno scenario dotato di profondità diacronica.

Cinema e radio arrivano nel paese durante il dominio coloniale grazie alla Francia, che li impiega come strumento per soggiogare e – ai suoi occhi – civilizzare i “selvaggi”. Con l'indipendenza, il Presidente Ahmadou Ahidjo fa propria tale impostazione top-down e sfrutta i media per controllare e inquadrare la popolazione, in linea con il suo progetto politico di costruzione di un regime monolitico e autoritario, nel quale la stabilità e l'ordine pubblico costituiscono le premesse necessarie al progresso della nazione. Da un lato, istituisce il *FODIC*, un fondo pubblico che finanzia la realizzazione di pellicole fintanto che queste non denunciano i gravi problemi sociali ed economici del paese; dall'altro, appoggia la nascita di *Cameroun Radio* per diffondere messaggi propagandistici ed “educare” i cittadini, concepiti come *enfants* sotto la sua tutela. Negli anni Ottanta, con l'avvento al potere di Paul Biya, il panorama mediatico si trasforma e la televisione inizia a occupare una posizione di primo piano nella promozione dell'operato del governo, grazie al canale statale unico *CRTV*. Tuttavia, la produzione di serie televisive vicine ai gusti e alle sensibilità popolari anticipa la parziale apertura della sfera pubblica a voci e interessi multipli, seguita alla liberalizzazione del settore audio-visivo nel 2000. In questo quadro, caratterizzato dal controllo, più o meno diretto, dei consumi mediatici dei camerunesi da parte dello stato post-coloniale, il teatro popolare e la pirateria aprono un'importante breccia. Gli spettacoli auto-prodotti – trasmessi in performance live, radio, audio-cassette e, infine, VHS – di Daniel Ndo, Dieudonné Afana Ebogo e Dave K. Moktoi rappresentano le contraddizioni del paese e portano avanti una pungente critica sociale, con un linguaggio comico e grottesco che conquista il vasto pubblico. Parallelamente, diverse forme di pirateria mettono in circolazione prodotti mediatici che sfuggono al vaglio dello stato post-coloniale. Negli anni Novanta, i video club – sorta di cinema informali – trasmettono le ultime uscite sulla scena internazionale, privi di licenze e autorizzazioni, mentre, negli anni Duemila, i cosiddetti *câbleurs* diffondono abusivamente le immagini della

televisione via cavo nei quartieri delle città, integrando la popolazione nella cultura visiva globale, senza l'intermediazione dello stato.

E' questo diffuso ed eterogeneo sapere audiovisivo a impregnare le produzioni dei videomaker di Douala che, pur introducendo elementi e approcci originali, assorbono e rielaborano anche aspetti pre-esistenti di cultura popolare locale e transnazionale. In tale modo, essi sfumano il confine fra media e generi diversi, attenuando la pertinenza di dicotomie e distinzioni rigide, come quelle che oppongono digitale/pellicola e popolare/intellettuale. In conclusione, possiamo allora richiamare il concetto di “appropriazione” proposto da Schneider (2011 [2003]), che ci permette di riportare in primo piano l'agency e l'autorialità, altrimenti offuscati dalla nozione di “popolare”, fin qui impiegata. Nel dare forma a un'estetica sincretica “del cambiamento”, i videomaker trafficano e negoziano attivamente con i flussi culturali, perseguendo strategie individuali, laddove – come vedremo nelle prossime pagine – autori differenti compiono scelte diverse, dando forma a variegate tendenze estetico-narrative, così come a stili personali.

3.

“NON FACCIO ARTE PER L'ARTE”: DIMENSIONI ECONOMICHE DELLA PRODUZIONE VIDEO A DOUALA

3.1 Introduzione

Nel contesto caratterizzato dal pullulare di nuove stazioni radio e canali televisivi in “libertà vigilata” e dalla crisi del settore cinematografico, negli anni 2000 a Douala si sviluppa una vivace produzione video indipendente, in lingua francese, a orientamento commerciale. Alcuni avvenimenti sembrano avere incoraggiato tale trasformazione. Innanzitutto, svolgono un importante ruolo i giovani canali televisivi privati – in particolare *Canal 2 International* – che incominciano a produrre sketch e serie televisive, per ricalcare i passati successi della *CRTV*, come per esempio *L'orphelin*. Poiché non dispongono di risorse per ingaggiare attori professionisti, impiegano gratuitamente teatranti, umoristi e gente comune che reclutano tramite casting lanciati con annunci televisivi. Inoltre, la diffusione locale della tecnologia digitale, a basso costo e facile da usare, insieme al successo del vicino cinema di Nollywood, che, con poche risorse, commercializza video incentrati sulla vita quotidiana delle città e dei villaggi africani, contribuiscono a diffondere una concezione popolare e low-cost della pratica audiovisiva, ora considerata accessibile ai più e non solo a un'élite intellettuale.

Tagne Kondom, uno dei primi umoristi a realizzare sketch video per la televisione, ricorda i suoi esordi in questo modo:

«Nel 2002, propongo i miei servizi a *Canal 2*. Inizialmente, dato che non avevano mai fatto video di questo tipo, mi chiedono se ero sicuro di quello che volevo fare. Io gli rispondo: “Non vi chiedo dei soldi, lasciatemi incominciare, poi, quando avrete visto che è una cosa che vi interessa, parleremo di soldi”. Erano lusingati dalla mia offerta. Abbiamo lanciato la cosa e il pubblico l'ha apprezzata. Sono fra i primi ad avere trasmesso cortometraggi su *Canal 2*. Il pubblico non ne perdeva uno, è stato un vero successo. I miei cortometraggi erano talmente popolari che molti giovani si sono lanciati nel mestiere. [...] Quando scrivevamo questi sketch, pensavamo alla storia e poi la mettevamo in scena. La scrittura non era molto professionale, spiegavamo la trama ai tecnici, al cameraman e al regista di *Canal*

2, andavamo sul terreno e facevamo le riprese». ¹⁹⁴

Come Tagne Kondom racconta, il successo dei primi sketch prodotti da *Studio 2 Productions* (la casa di produzione di *Canal 2 International*), conosciuti come gli *one to one*, attira un numero crescente di giovani nel settore audiovisivo, alcuni dei quali realizzano video in maniera indipendente, altri invece in connessione con i canali televisivi locali.

In questo capitolo provo a rintracciare gli sviluppi della produzione video a Douala, focalizzando l'attenzione sulla dimensione economica del fenomeno, in linea con numerosi autori che hanno individuato l'origine del cinema digitale africano nella ricerca di nuovi mezzi di sussistenza e opportunità lavorative. ¹⁹⁵ In questo senso, farò riferimento all'analisi di Séraphin (2000a) sulle fonti di guadagno degli abitanti di Douala, per sostenere che questi si “lanciano” nel settore audiovisivo, dando vita a un vero e proprio “boom” di produzioni video, per trovarvi «*revenues professionnels*», derivanti dalla distribuzione dei film, e «*revenues relationnels*», provenienti dai nuovi network di relazioni offerti dall'attività cinematografica. In particolare, nella prima parte del capitolo, inserisco la produzione video nel più ampio settore dell'economia popolare della città, al fine di mostrare che essa viene accolta dalla popolazione come nuova occasione *pour se débrouiller*, in un contesto caratterizzato dalla pratica della pluralizzazione delle fonti di guadagno. Nella sezione centrale, invece, sostengo che il marcato orientamento commerciale è minato dai limiti della piattaforma distributiva locale, che inducono i videomaker a sperimentare variegate strategie per fare circolare le loro opere, laddove la pirateria tende a dominare il mercato. Infine, metto in secondo piano le *revenues professionnels*, per concentrarmi sulle risorse e sui servizi ai quali le nuove reti di relazione costruite attorno all'attività cinematografica garantiscono l'accesso (*revenues relationnels*). Dopo avere tracciato un parallelismo fra la *tontine* e la struttura a troupe spesso assunta dalla produzione video locale, mi soffermo sui vantaggi economici e sociali offerti agli artisti dalla fama.

Queste riflessioni non mirano semplicemente a ricostruire le origini della produzione video di Douala, ma vogliono anche delineare l'orientamento economico che, oggi come un tempo, sottende le traiettorie dei videomaker. Infatti, sebbene in veloce mutamento ed evoluzione, come nei

¹⁹⁴Tagne Kondom, Douala 5 Settembre 2013.

¹⁹⁵Cfr. specialmente Garritano (2013), sul Ghana, Barrot (2008), Colleyn (2011/2012) e Haynes (2000), sulla Nigeria. In particolare, le origini di Nollywood sono state rintracciate nella dura crisi economica che ha colpito la Nigeria negli anni Ottanta-Novanta, in seguito al crollo dei proventi del petrolio, al settore agricolo in rovina e al severo Piano di Aggiustamento Strutturale imposto dal Fondo Monetario Internazionale e dalla Banca Mondiale (privatizzazioni, razionalizzazione della forza lavoro, tagli alla spesa pubblica, svalutazione della moneta locale naira). Ex teatranti, cineasti, professionisti licenziati dal settore televisivo e giovani disoccupati ricercano nuove fonti di sussistenza, sperimentando con la tecnologia video, low-cost e facile da usare. Quando gli imprenditori igbo colgono le potenzialità commerciali del formato VHS e iniziano a investire nella produzione, il successo di film come *Living in Bondage* attira un numero crescente di giovani, che vedono nella nascente Nollywood una possibilità lavorativa.

primi anni Duemila, il settore continua a essere caratterizzato da una miriade di strategie, condotte a livello individuale e collettivo, per massimizzare guadagni, benefici e vantaggi, che proverò a ricostruire, nelle pagine seguenti.

3.2 Produzione video e *petits jobs*

Tagne Kondom e i suoi colleghi – altri umoristi, così come gente comune che partecipa ai casting pubblicizzati in televisione – appartengono allo strato medio-basso urbano. Raramente laureati, hanno generalmente frequentato qualche anno di liceo, per poi interrompere la scuola e lanciarsi nella *vie active*, a causa della ristrettezza economica della famiglia, che non poteva permettersi di pagare le tasse scolastiche per gli anni a venire. Essi occupano una posizione «intermedia» nella società (cfr. Barber 1987: 31), fra i contadini illetterati e i professionisti salariati, e svolgono lavori come sarti, parrucchieri, taxisti, piccoli commercianti, impiegati, insegnanti e giornalisti, figure che in Camerun hanno entrate mensili medio-basse (un professore di una scuola privata può guadagnare anche solo 30000 F CFA [45 € circa] al mese).¹⁹⁶ Per questo, essi hanno una propensione alla mobilità e all'intraprendenza e sfruttano le loro abilità individuali per combinare una molteplicità di attività, cogliendo ogni occasione per integrare i propri redditi. Si tratta della strategia della diversificazione delle fonti di guadagno, diffusa nelle metropoli africane, in particolare in seguito ai Piani di Aggiustamento Strutturale e alla conseguente crisi economica, che hanno drasticamente ridotto il potere di acquisto della popolazione (Niger-Thomas 2008 [2000]; cfr. anche Ellis 2000; Kaag 2004; Owuor e Foeken 2006). Bugnicourt (1972) si riferisce a questo spazio di attività, per lo più occupato da piccoli commercianti e artigiani in uno stato di parziale illegalità fiscale e amministrativa, con l'espressione «economia popolare», mentre MacGaffey (1987; 1991) propone la nozione di «economia reale», per indicare una zona economica “grigia”, a cavallo fra formalità e informalità.

In questo quadro, il cinema rappresenta uno dei tanti *petits jobs* che gli individui – in particolare giovani – svolgono per moltiplicare le loro fonti di guadagno, laddove la liberalizzazione del settore audiovisivo e la diffusione della tecnologia digitale sono state accolte come nuove opportunità *pour se débrouiller*, secondo logiche non troppo diverse da quelle che hanno portato alla diffusione del mestiere del moto-taxi (*bendskin*), all'inizio degli anni Novanta (cfr. Konings 2006).¹⁹⁷ La biografia professionale di Dorcas (attrice) è eloquente, da questo punto di vista:

¹⁹⁶A proposito della società camerunese, Warnier (1993: 2) parla di «strato intermedio che emerge subito al di sopra dei mestieri della strada».

¹⁹⁷Nella sua ricerca sulla pluralità di lavori svolti dalle insegnanti camerunesi, in seguito ai tagli salariali imposti dai Piani di Aggiustamento Strutturale, Niger-Thomas (2008: 44) evidenzia che i soggetti gerarchizzano i *petits jobs* secondo il prestigio, oltre che in base alla redditività. Da questo punto di vista, il cinema costituisce un *petit job*

«In passato ho lavorato per un falegnameria: andavo in giro a presentare i vari tipi di legno e i servizi di questa ditta. Ero pagata a commissione. Poi ho lavorato per un operatore internet israeliano. Mi pagavano molto bene e mi davano anche una commissione su ogni prodotto che riuscivo a vendere. Ma l'impresa andava male e alla fine il capo mi ha proposto una *promotion canapé* che ho rifiutato. [...] Ora vendo deodoranti e *bijoux* che tengo sempre in borsa e che propongo a chi incontro. Sono negli affari, non punto solo sul cinema. Se il cinema non funziona, ho altri progetti». ¹⁹⁸

Fra gli umoristi, la logica della moltiplicazione delle fonti di guadagno prende la forma della pluralizzazione delle piattaforme mediatiche, dove il video si inserisce con “naturalzza” in una pratica artistica che prevedeva già performance *live*, trasmissioni radiofoniche e registrazione di audio-CD, per raggiungere pubblici variegati e ampi. Oltre il percorso già citato di Tagne Kondom, possiamo richiamare la carriera di Aimé (in arte Makalapati), che trasmette i suoi sketch sui “problemi della società” attraverso una pratica incessante di *re-mediation*¹⁹⁹:

«Direi che ho due biografie, una prima biografia che rimanda al mio percorso scolastico, ovvero la biografia del contabile, e un'altra modesta biografia che riguarda invece la cultura. [...] Ho passato circa quattro anni a imparare il teatro, a recitare in delle *pièces*, a scrivere sceneggiature [...] In quali tipi di spettacolo recitavamo? In quelli semplici, ovvero quelli sui problemi della società [...] Allo stesso tempo facevamo degli interventi alla radio, sotto forma di sketch, di cronaca satirica... [...] Avevo una rubrica che si chiamava *Pépé Soupe* a *Radio Equinoxe*... era una rubrica in cui impersonavo qualcuno che si aggira per i quartieri della città, vede i problemi e li racconta agli ascoltatori. Questo personaggio si chiamava Makalapati [...] Facevo questo alla radio, e poi, quando *Equinoxe* ha aperto anche un canale televisivo, mi sono subito detto “Perché no?” e sono andato a mostrare gli scenari che volevo girare. Mi hanno detto “Super!” e abbiamo incominciato a lavorare insieme [...] Ora lavoro in radio e allo stesso

diverso dal *bendskin*, in quanto è caratterizzato da livelli di prestigio superiori.

198Dorcas, Douala 16 Agosto 2013. Con “*promotion canapé*” [promozione divano] si intende una promozione ottenuta in cambio di un rapporto sessuale.

199Il concetto di *re-mediation* indica che l'adozione di un nuovo medium non comporta il mero “trasferimento” dei contenuti, ma una vera e propria trascrizione, per adattarli alle nuove proprietà tecniche (Bolter e Grusin 1999; per una applicazione del concetto al contesto dei video africani, cfr. Jedlowski 2012; Krings 2013).

tempo in televisione».²⁰⁰

I miei interlocutori non si limitano a svolgere più attività, ma le combinano e integrano creativamente. Aristide, regista e sceneggiatrice, oltre che commerciante di abbigliamento sportivo, nel lungometraggio *Ainsi va la vie* (2011, dir. Aristide Youpi Meyong e Christian Kengne) a fini pubblicitari mostra le tute in vendita nel suo negozio indossate ai personaggi, durante la scena di una lezione di ginnastica. Secondo un logica “compositiva” simile, nel suo *salon de coiffure* Julie trasmette e vende i DVD delle serie in cui recita, mentre Marie Françoise, un'attrice-*sauveteur*,²⁰¹ cammina per le strade di Douala, proponendo profumi, saponi, trucchi e DVD dei suoi film. Da parte loro, gli umoristi accostano abilmente media differenti. Nel film *Inauguration* (dir. Armand Simo Fodjo)²⁰², i comici Fingon Tralala e Tagne Kondom animano l'inaugurazione del *salon de coiffure* di una parrucchiera, con una *stand-up comedy*. La performance si svolge sulla strada, all'ingresso del negozio, e, seppure ripresa e integrata nella narrazione, costituisce anche un'esibizione *live* a sé stante, rivolta alla platea di passanti che si radunano per assistervi. In maniera simile, nei suoi video *Kritikos* mostra i personaggi che guardano (e lodano) i suoi spettacoli d'humour, alla televisione. L'orientamento commerciale di una pratica video così concepita emerge chiaramente dall'espressione «non faccio arte per l'arte, ma faccio arte per avanzare [economicamente]», che gli artisti ripetono spesso, in contrapposizione a quello che chiamano il «modello francese», dell'«arte per l'arte», che attribuiscono al cinema africano d'autore.²⁰³

Inserito in questo contesto fluido, il settore della produzione video ricorda quello delle altre attività dell'economia popolare della città, ovvero facilità di entrata, competenze acquisite sul terreno (al di fuori di sistemi scolastici), scala di operazione ridotta, relazioni personali, mercato fortemente concorrenziale (cfr. Hansen e Vaa 2004a: 10). Questo è particolarmente evidente nell'organizzazione a “troupe” spesso adottata dagli artisti, che ricorda la struttura delle piccole-medie imprese bamileke, studiate da Warnier (1993; cfr. anche Warnier e Miaffo 1993). Si tratta di un gruppo multietnico di attori (a prevalenza bamileke²⁰⁴) che realizza insieme più film, sotto la

200 Aimé, Douala 26 Dicembre 2012. Significativamente, il personaggio di Makalapati inventato e impersonato da Aimé è il protagonista sia della trasmissione radiofonica *Pépé Soupe* sia della serie televisiva *Balade dans la cité*.

201 I *sauveteurs* sono i venditori ambulanti delle strade di Douala. Il nome deriva dal francese “*vendre à la sauvette*” e rimanda all'azione di recuperare e riciclare (Malaquais 2006b: 141).

202 L'anno di produzione di questo film non è specificato.

203 In questa accezione è “arte per l'arte” tutta la produzione artistica che non abbia una finalità commerciale. L'opinione prevalente è che la Francia – attraverso la promozione di una visione elitista della produzione cinematografica, riservata a una minoranza intellettuale impegnata politicamente – abbia consapevolmente ostacolato la nascita di un'industria cinematografica locale, per penalizzare economicamente il Camerun. In questo senso, i videomaker guardano con invidia alla Nigeria e alla storia di successo di Nollywood, che si è imposto a livello internazionale, arrivando a essere affiancato a Hollywood e Bollywood, nelle statistiche UNESCO (cfr. Unesco 2009).

204 Oltre a essere numericamente preponderanti a Douala, i bamileke vengono anche comunemente considerati il gruppo etnico economicamente più intraprendente del Camerun (Dongmo 1981; Tabappsi 1999; Warnier 1993;

guida di un fondatore, chiamato “*responsable*”, “*président*”, “*boss*” o più semplicemente “*père*”, che generalmente combina i ruoli di scenarista, regista, attore e cameraman.²⁰⁵ Come nelle imprese bamileke, la maggior parte dei fondatori sono uomini, sebbene le donne che partecipano ai gruppi come attrici possano esercitare una certa influenza a vari livelli. Per esempio, talvolta compiono il *repérage*, correggono i testi, suggeriscono le storie e in alcuni casi scrivono anche le sceneggiature. In genere, tuttavia, i loro contributi rimangono privi riconoscimento e nei titoli di coda dei film esse compaiono unicamente nelle vesti di attrici.²⁰⁶ Il numero complessivo dei componenti è molto variabile e, attorno a un nucleo centrale stabile nel tempo, ruotano figure secondarie, che partecipano solo saltuariamente alla vita del gruppo. Le relazioni sono impregnate di un certo paternalismo, con il fondatore nelle vesti del “padre” che accudisce (o rimprovera) i “figli-attori”, secondo un modello di autorità efficace nei contesti multietnici, poiché universalmente riconosciuto in Camerun (cfr. Warnier 1993).

Nonostante – come vedremo – sia spesso causa di tensioni, l'organizzazione a troupe presenta alcuni importanti vantaggi, primo fra tutti la costruzione di relazioni di fiducia tese a minimizzare i rischi di truffe e raggiri, frequenti nell'ambiente artistico (così come nella società più ampia [cfr. Hibou 1999; Malaquais 2001a, 2001b; Ndjio 2001, 2006c, 2008a, 2008b]). Per esempio, per carenza di fondi un regista interrompe temporaneamente le riprese del film che ha scritto, per poi scoprire che gli attori hanno “venduto” la sua idea a un collega; un'altra regista dà il materiale girato a un montatore che afferma sia danneggiato e inutilizzabile, allo scopo di lanciare il film sul mercato con il proprio nome, qualche tempo dopo. In quest'ottica, svolgere una molteplicità di ruoli e lavorare con gruppi stabili nel tempo rappresentano stratagemmi finalizzati alla riduzione di incognite e imprevisti. Come spiega Ghislain: «Anche se non è professionale, in Camerun l'ideale è potere fare tutto: riprese, regia, post-produzione,... avere i propri attori... si evitano alcuni problemi».²⁰⁷

Per finanziare la produzione, le troupe hanno a disposizione diverse strategie, che adottano a seconda delle circostanze, in assenza di un *one best way* riconosciuto. Talvolta si appoggiano a un canale televisivo privato che fornisce loro l'attrezzatura e il personale (un cameraman-regista e un

Warnier e Miaffo 1993). Non a caso, essi occupano una posizione dominante nel *mediascape* camerunese: i canali televisivi *Canal 2 International* ed *Equinoxe télévision* così come i giornali *Le Messenger*, *Le Jour* e *Nouvelle Expression* sono di proprietà di imprenditori bamileke.

205Mentre ho incontrato *responsables* che non erano né registi né cameraman né produttori dei film girati dalle loro troupe, questi erano sempre gli ideatori delle storie. La struttura a “troupe” della produzione video si ritrova anche in altre città africane, come, per esempio, Kinshasa (Pype 2012). Parallelamente, essa ricalca l'organizzazione delle compagnie teatrali informali fiorite nelle città camerunesi, a partire dagli anni Settanta (cfr. § 2.4).

206Secondo quanto ho potuto osservare durante la mia ricerca sul campo, solo la troupe *Les aventuriers* è presieduta da una donna (Antoinette, in arte Monica), sebbene vi siano alcune registe che lavorano in autonomia, scegliendo di volta in volta gli attori con i quali collaborare. Per una lettura di genere della produzione cinematografica camerunese, cfr. Tchouaffé 2012.

207Ghislain, Douala 5 Agosto 2013.

montatore), in cambio dei diritti esclusivi e illimitati di diffusione del video; talaltra finanziano le loro opere autonomamente, attraverso il metodo della “colletta”, dove ogni attore versa una quota (prestabilita o secondo disponibilità). L'associazione *Collection série d'amour et de flèche* costituisce un esempio ben riuscito di questa tecnica, grazie alla figura del “tesoriere” che registra le somme versate dagli attori, assicurando loro una percentuale corrispondente sugli utili.²⁰⁸ Tuttavia, a causa delle ricorrenti tensioni al momento della distribuzione, più frequentemente il fondatore della troupe diventa l'unico produttore che investe nel cinema il denaro proveniente dagli altri lavori svolti e dai cosiddetti “*sponsors*”, parenti benestanti che supportano i progetti dei famigliari (più raramente, si tratta degli introiti dei precedenti film). Tale sistema, di contro, crea ambiguità su diritti e proprietà del film, portando a discussioni fra produttore e regista, qualora le due figure non coincidano.

Unico investitore, il *boss* mira a minimizzare i costi di produzione, che oscillano fra poche centinaia e qualche migliaia di euro.²⁰⁹ Scambi non monetizzati (per esempio, il *boss* presta la telecamera a un collega che a sua volta lo aiuta nel montaggio del girato), riprese veloci (caratterizzate da “buona la prima” e improvvisazione) e *handshake deals* sono alcuni degli stratagemmi più diffusi per diminuire le spese. Più in particolare, i *boss* tendono a non pagare gli attori per il lavoro svolto, limitandosi a offrire loro un “rimborso spese” nei giorni di riprese (il cosiddetto “*argent de taxi*” – non più di 2000 F CFA [3 € circa] – e un pasto – circa 500 F CFA [0,76 €]), in cambio di una partecipazione agli utili, che generalmente rimane al di sotto delle aspettative.²¹⁰ Tale situazione è occasione di tensioni e contrasti fra il *responsable*, che lamenta la cronica mancanza di fondi e l'indisciplina della troupe, e gli attori, che lo accusano di avarizia e sfruttamento. Durante le giornate di riprese, non è raro imbattersi in gruppetti di artisti che parlano male del loro *boss*, per via del trattamento economico ricevuto. Qualora il registro paternalista non sia sufficiente a garantire la loro subordinazione, alcuni *responsables* non esitano a mobilitare l'immaginario della stregoneria. Al fine di limitare le richieste di redistribuzione, fanno allusioni a *sectes* e *cercles* occulti e, con un velo di ironia, invitano gli attori che domandano soldi a prendervi parte. Questa è una strategia efficace, in quanti suscita spavento, facendo cessare immediatamente ogni richiesta di aiuto economico (cfr. Geschiere 1995).

Rivalità interne, gelosie e sospetti reciproci possono indurre alcuni membri non solo a cambiare gruppo ma anche a formarne uno nuovo. Uno dei casi più noti è quello di Shagan Shunganya che lascia la troupe *Les grands compagnons de Douala*, per fondare *Les Katako*

208In alcune troupe, gli attori che versano le quote più elevate si assicurano i ruoli principali nel film.

209Si tratta di cifre ben più basse delle prime produzioni nigeriane, che costavano in media 17000 € (Colleyn 2011/2012: 34).

210A mia conoscenza, gli unici *boss* che pagano gli attori sono Ghislain, il fondatore del gruppo *Africanstone*, e Ebenezer (Mitoumba), che paga gli attori che recitano da più tempo nel suo gruppo *Les déballeurs*.

Kobiens, alla ricerca di maggiore visibilità. Egli porta con sé parte degli attori e inizia a produrre la serie *In down kwata* (“nel sub-quartiere”, in *parlé camerounais*), che, per contenuti e stile, ricorda *Balade dans la cité*, il telefilm prodotto dalla sua ex troupe. In altri casi è il *boss* che decide di espellere un attore, perché “inaffidabile” (non si presenta ai *tournage*, causa conflittualità all'interno del gruppo, per esempio fomentando richieste di denaro, ecc.). Qualora questo avvenga durante le riprese di un film, il *responsable* provvederà a modificare lo scenario, per eliminare il suo personaggio. Probabilmente, questa esigenza di flessibilità è una delle ragioni della popolarità del formato della serie, dove – spiega Ghislain (regista-produttore) – «nessuno è indispensabile». ²¹¹ In casi estremi, il *responsable* può anche decidere di rinnovare completamente il personale della troupe, assumendo nuovi attori che – ancora alle prime armi – hanno pretese economiche inferiori.

Ne deriva un panorama fluido e competitivo, dove alcune troupe “nascono”, altre “muoiono”, altre ancora funzionano a intermittenza, alternando periodi di pausa, in cui cercano le risorse, ad altri di intensa attività. Questa situazione di concorrenza viene nuovamente articolata nel linguaggio della stregoneria e gli artisti di successo sono accusati di ricorrere ai poteri occulti dai loro colleghi “gelosi”. Per esempio, durante la mia ricerca sul campo, si mormorava che Ebenezer (il fondatore del popolare gruppo *Les déballeurs*) stesse svelando le pratiche mistiche della sua setta, nella serie televisiva *Cercle Vicieux* (2013–, dir. Ebenezer Kepombia), da lui scritta. Nelle parole di un regista, suo concorrente: «Si ispira a quello che ha fatto lui stesso. Ma non può fare vedere troppo... fa vedere solo quello che sanno già tutti, altrimenti lo espellono dalla setta». ²¹²

Sebbene vi sia una certa osmosi fra attori e responsabili, non tutti hanno uguali chance di fondare la propria troupe. Oltre alle disponibilità economiche, che, seppure limitate, non sono alla portata di tutti, ciò che connota i *responsables* sono le risorse di tipo intellettuale, ovvero sapere ideare e rappresentare le storie, essere in grado di insegnare le parti agli attori – spesso a bassa istruzione e inesperti di cinema – e avere la capacità di organizzare e coordinare l'intera produzione. Accade così che, se è vero che complessivamente il mondo dei video a Douala è radicato nello strato medio-basso urbano, tende tuttavia a esistere una demarcazione sociale fra responsabili e attori: gli uni piccoli professionisti, insegnanti, giornalisti, contabili (che ricevono un salario fisso, per quanto ridotto); gli altri commercianti, guidatori di taxi, artigiani che si “battono” in settori caratterizzati da livelli superiori di informalità.

Non solo l'organizzazione del lavoro, ma anche i contenuti e le estetiche dei video seguono “leggi” simili a quelle che governano gli altri settori dell'economia popolare. In assenza di competenze e mezzi finanziari per condurre indagini di mercato, nella definizione del loro prodotto

²¹¹Ghislain, Douala 5 Agosto 2013. In casi estremi, le dispute possono anche sfociare in cause legali, come mostra il caso dell'attrice-scenarista Nicole che ha denunciato Ghislain, il *président* di *Africaanstone*, trascinandolo in tribunale. Cfr. Tongia 2013.

²¹²Ghislain, Douala 23 Luglio 2013.

i videomaker procedono “per tentativi ed errori” (cfr. Warnier 1993), dando forma a un panorama mediatico caratterizzato allo stesso tempo da sperimentazione e imitazione.²¹³ Come chiarisce Joel (cameraman-attore): «Ogni troupe ha la sua identità, perché cerca di differenziarsi, di distinguersi. Allo stesso tempo, c'è una grande imitazione. Se hai successo, gli altri iniziano a copiarti».²¹⁴ D'altra parte, la prossimità fisica, sociale e culturale fra produttori e consumatori sopperisce parzialmente alla carenza di informazioni, dal momento che i videomaker sono continuamente esposti ai commenti e alle critiche del pubblico. Basti pensare che le riprese per le strade della città sono seguite con curiosità e interesse da folle di passanti, venditori ambulanti e *bendskineurs* che non esitano a dare la loro opinione sul girato. Inoltre, indicare il proprio numero di telefono dopo i titoli di coda e sulle copertine dei VCD (o DVD) rappresenta una strategia per raccogliere le opinioni e le aspettative degli spettatori.

3.3 “Stanare il pubblico”: le strategie distributive dei videomaker

Lo spiccato orientamento commerciale della produzione video di Douala è minato dall'assenza di un'efficiente rete formale di distribuzione. A causa della crisi economica che ha colpito il paese alla fine degli anni Ottanta e della diffusione della televisione via cavo, le sale cinematografiche sono state progressivamente chiuse e trasformate in centri commerciali, chiese e sale conferenza (cfr. § 2.2), mentre la mancanza di una lotta alla pirateria da parte delle autorità pubbliche fa sì che manchino negozi di film camerunesi originali. Infine, la bassa qualità tecnica non permette ai video di accedere ai sistemi distributivi internazionali mainstream.²¹⁵

Per comprendere la problematicità di tale contesto distributivo, può essere utile descrivere la cosiddetta «infrastruttura della pirateria» (Larkin 2004a), che fa circolare i film capillarmente, tanto a livello locale, quanto a livello transnazionale, attraverso network illegali, ben organizzati e strutturati, completamente al di fuori del controllo dei videomaker.²¹⁶ Un'intera sezione del grande mercato Ancien troisième, nel quartiere commerciale di Akwa, è dedicata alla duplicazione e alla vendita di film piratati camerunesi (oltre che americani, asiatici, nigeriani e ivoriani), nel formato chiamato “*combo*”²¹⁷, contenente fino a dieci lungometraggi, al prezzo competitivo di 300/500 F

213Per la sua peculiarità, è degno di nota il caso di Ebenezer N. – un doppiatore di Nollywood in francese – che sceglieva i titoli da tradurre in base a interviste ai passanti delle strade di Douala, che miravano a indagare i gusti mediatici.

214Joel, Douala 16 Luglio 2013.

215Ci sono alcune importanti eccezioni, fra cui il *feuilleton Au-delà de tout soupçon*, prodotto da *Africanstone* e venduto a *TV5 Monde*.

216Sulla pirateria in Camerun, cfr. in particolare Fominyen 2010: 79–81; Nguéa 2012: 38–41. Cfr. anche i numerosi articoli di giornali, per esempio Ndongo (2007) e Tapéo (2012).

217La parola *combo* deriva dall'inglese “*combination*”. I DVD *combo* compaiono inizialmente in Asia, per poi diffondersi in Africa, attorno alla metà degli anni Duemila (cfr. Jedlowski 2010/2011: 49–50).

CFA [0,46/0,76 €]. Essa rappresenta una sorta di enorme archivio della produzione audiovisiva locale, dove si possono trovare sia i passati successi (per esempio, *L'orphelin*, la serie televisiva prodotta dalla *CRTV* alla fine degli anni Ottanta) sia le nuove uscite. Qui si riforniscono “all'ingrosso” i proprietari di “bancarelle” sparse per la città e i commercianti ambulanti che percorrono le strade con sacche ricolme di DVD piratati, da proporre ai passanti. Nguéa (2012: 39) offre una pregnante descrizione di queste figure:

«Estremamente dinamici, questi venditori sono presenti in tutti gli spazi pubblici e praticano il porta-a-porta nei domicili e negli uffici. Nel caso di affitto, ripassano il giorno seguente a ritirare la cassetta [oggi, DVD], provando a “piazzarne” una nuova. Tale strategia commerciale, unita al prezzo attrattivo [...] rende questo mercato particolarmente florido».

L'alta organizzazione di questo sistema distributivo – che “porta” letteralmente i film ai consumatori, a prezzi abbordabili – emerge con esemplare chiarezza da un'esperienza vissuta dal regista Enguérran.²¹⁸ Qualche giorno prima del lancio sul mercato del suo film *Frères d'armes 3* (2013, dir. Enguerra Towa), Enguérran domanda provocatoriamente una copia del DVD a un “pirata”, che gli risponde in maniera ben informata: «Il film non è ancora uscito... esce il 27 Agosto. Ripassa dopo quella data». “Dopo quella data” per le strade della città circolava un *combo* contenente la trilogia di *Frères d'armes* sapientemente abbinata ad altri film di kung-fu, di genere simile. Questa efficiente rete di distribuzione informale si estende ben oltre i confini di Douala e del Camerun, fino a raggiungere gli altri paesi africani e il continente europeo. Per esempio, a Parigi, nei negozi delle zone di Château rouge e Château d'eau, ad alta presenza immigrata, si trovano i DVD delle più popolari serie camerunesi, in vendita a 10 €. ²¹⁹

I videomaker lamentano costantemente la mancanza di una seria lotta alla pirateria da parte delle autorità statali, secondo loro responsabili di boicottare lo sviluppo di un'industria cinematografica locale. In effetti, la *Société Civile Arts Audiovisuel Photographie* (SCAAP), addetta alla difesa dei diritti d'autore, richiede una dispendiosa quota di adesione (50000 F CFA [76 €], nel caso dei produttori), senza avere la forza di fare perseguire chi duplica e smercia illegalmente le opere audiovisive. Come ammette lo stesso rappresentante della SCAAP per la regione del Litorale e del Sud-Ovest del Camerun:

218 Enguérran, Douala 10 Settembre 2013.

219Esiste anche la pirateria online dei film, considerata per ora poco dannosa, perché rivolta principalmente al pubblico della diaspora (con connessioni internet a banda larga), un mercato ancora fuori dalla portata dei videomaker.

«Questo [la pirateria] è un furto, lo ripeto, è un furto! [...] Perché c'è ancora un certo lassismo che interra il nostro lavoro e poi lo Stato non ha ancora preso misure sufficienti per eradicare il fenomeno [...] Le cose non cambieranno da sole, bisogna agire, bisogna che la SCAAP prenda le sue responsabilità, bisogna che il Ministero delle Arti e della Cultura prenda le sue responsabilità e dica a queste persone: “Smettetela!”».²²⁰

Ne deriva una situazione quanto mai confusa, dove la maggior parte degli artisti non registra le proprie opere alla SCAAP, per sfuggire a quello che appare un dispendio di denaro “inutile”, perdendo in tale modo la possibilità di denunciare le contraffazioni. Nelle parole ironiche del rappresentante: «Si auto-piratano, perché anche le loro copie sono illegali, agli occhi della legge».²²¹

Più che attraverso vie legali, gli artisti cercano di aggirare la pirateria sperimentando una variegata gamma di strategie distributive: vendita al dettaglio di DVD/VCD, diffusione televisiva e – talvolta (e solo in tempi recenti) – proiezioni collettive a pagamento e streaming online.²²² Lo sfruttamento contemporaneo di più piattaforme mediatiche non è una peculiarità camerunese, ma ricalca la più generale tendenza del cinema globale ad abbandonare la gerarchia distributiva tipica della passata “era degli studios”, quando i film venivano diffusi nelle sale cinematografiche delle grandi città, successivamente nei cinema di provincia, passando quindi sulla televisione via cavo, per essere poi commercializzati in formato DVD e da ultimo trasmessi in televisione (cfr. Lobato 2012).

Il sistema più praticato è la vendita al dettaglio dei film in formato VCD/DVD, che va a sfidare i “pirati” sul loro stesso terreno. Si tratta della cosiddetta “*straight-to-video distribution*” che – secondo numerosi autori (cfr. in particolare Adejunmobi 2007; Jedlowski 2012; Larkin 2004a; Lobato 2012: 55–69) – è alla base del successo commerciale delle industrie cinematografiche africane e, in particolare, di Nollywood. Larkin (2004a: 295) ne descrive il funzionamento nel contesto della Nigeria settentrionale, in un esempio ormai classico della letteratura sull'argomento. Il produttore vende la *master copy* e diverse centinaia di “copertine” per la confezione ai distributori di Kano, i quali duplicano il film e lo vendono ai negozianti della regione, che a loro volta lo copiano per rifornire i commercianti ambulanti, laddove la “copertina” costituisce l'unico tratto che

²²⁰Edimo, Douala 6 Agosto 2013.

²²¹Edimo, Douala 6 Agosto 2013.

²²²E' interessante notare che a tratti i videomaker sono tentati dal ricorrere all'efficiente “infrastruttura della pirateria” per fare circolare i loro DVD. Per esempio, Michel K. ha meditato di rivolgersi a un suo conoscente al mercato Ancien Troisième per la duplicazione e vendita di un DVD, dal momento che – nelle sue parole – «I pirati sono sempre meglio organizzati di noi» (Michel K., Douala 20 Settembre 2012). Altri videomaker ingaggiano i commercianti ambulanti di *combo* affinché vendano anche le copie originali dei loro film.

distingue l'originale dalla contraffazione.

A Douala, il sistema assume una forma parzialmente diversa, dal momento che sono gli stessi artisti a smerciare i video per la città.²²³ Gli attori, che – come abbiamo visto – ricevono semplicemente l'*argent de taxi*, dal produttore possono acquistare i VCD/DVD dei film nei quali hanno recitato, a un prezzo “di favore” (per esempio, 300 F CFA [0,46 €]), per rivenderli in strade, uffici, esercizi commerciali e villaggi di origine, a una cifra variabile, secondo lo status socio-economico dell'acquirente.²²⁴ Come racconta Robinson (attore):

«Vendevamo i film come se fossero stati pezzi di pane, per esempio all'aeroporto, alle persone che viaggiavano, perché pensavamo che avessero voglia di portare con sé i film africani. Ogni attore poi proponeva i film ai suoi famigliari e ai suoi amici. Facevamo così per vendere».²²⁵

Da parte sua, il regista Michel K. Spiega:

«In tutta la città fanno DVD... li vendono nelle agenzie di viaggio, negli uffici, nei mercati... fanno la vendita ambulante. Si recano ovunque e ovunque cercano di vendere i loro DVD».²²⁶

Soffermarci sulle strategie messe in atto da Marie Françoise per vendere il lungometraggio *Instinct maternel* (2012, dir. Elvis Bopda) nel quartiere di Akwa ci aiuta a comprendere le caratteristiche di questo sistema distributivo, che va a «stanare il pubblico»²²⁷, trasformando l'artista in un “broker” (cfr. Pype 2010, 2013) che media strategicamente l'inserimento della sua opera nella società. Innanzitutto, la giovane attrice si reca al *Centro di formazione e produzione audiovisiva Vidéo Pro*, dove un'impiegata che partecipa al suo gruppo di preghiera accetta di comperare il video a 1000 F

223Alcuni giornalisti hanno chiamato «distribuzione di prossimità» (Dongmo 2012a, 2012b, 2012c) questo peculiare sistema distributivo, che suscita forti dibattiti nell'ambiente culturale locale, per via del supposto declassamento della figura dell'artista, ridotto a *sauveteur*. Le parole del critico cinematografico Mollo Olinga, in un'intervista riportata dal mensile *Mosaïques*, rispecchiano una posizione diffusa: «Vendere CD o DVD sulla strada e, quel che è peggio, dai cineasti stessi, o da quelli che si credono tali, è un comportamento tipico di quelle persone che praticano la *débrouillardise*. [...] Fino a prova contraria un cineasta è un artista, un creatore di sogni, e non un commerciante» (Tabapsi 2012). Tuttavia, in mancanza di alternative, tale sistema si sta diffondendo anche fra registi professionisti (che hanno frequentato scuole di cinema in Camerun o all'estero), dotati di maggiori risorse economiche, come Thierry Ntamack e Josephine Ndagou.

224Alcuni produttori costringono gli attori a pagare i VCD/DVD dei film in cui hanno recitato a prezzo “pieno”, ovvero 1000 F CFA [1,52 €].

225Robinson, Douala 15 Novembre 2012.

226Michel K., Douala 6 Agosto 2012.

227Questa è l'efficace espressione impiegata da un attore. Boris, Douala 19 Luglio 2013.

CFA [1,52 €]. Quando mi scorge in una delle stanze della scuola, fiuta immediatamente il “buon affare” e, abilmente, mi propone il film come «esempio classico del cinema africano», al prezzo di 2000 F CFA [3,04 €].²²⁸ Si reca quindi all'altezza dell'ex cinema *Le Wouri*, fra le operatrici di *call-box*²²⁹, dove presenta la storia come “tipicamente femminile” – «E' sull'istinto materno, ci riguarda tutte!», esclama²³⁰ –, abbassando il prezzo a poche centinaia di franchi, in linea con le limitate disponibilità economiche delle commercianti. Da ultimo, entra negli uffici postali alla ricerca degli impiegati che vi lavorano, per poi incontrare casualmente un'amica, che la invita a passare a casa sua più tardi, con una copia del film.

Alcuni attori distribuiscono non solo le loro opere, ma anche quelle realizzate da altre truppe, acquistandole direttamente dai produttori, a un prezzo concordato. Per esempio, Francine Blanche si definisce una «commercianta professionista» e smercia i video nelle banche e negli uffici del ricco quartiere amministrativo di Bonanjo, a 10000 F CFA [15,20 €], e, parallelamente, nei mercati del paese, alla ben più modica cifra di 500 F CFA [0,76 €]:

«Viaggio molto, faccio il giro del Camerun, con il mio nome [la mia fama]. Vado fino alla frontiera con il Gabon, nei grandi mercati. Vado spesso a vendere là, ma non al prezzo che faccio negli uffici, a 500 franchi! Sulla strada, mi fermo anche in città come Yaounde, Ebolowa, Ambam,...».²³¹

Le laute somme di denaro che Francine Blanche riceve dagli acquirenti benestanti di Bonanjo ricordano le offerte pecuniarie che, durante le performance *live* (per esempio, le mascherate tradizionali e le *stand-up comedy*), i big men fanno agli artisti, allo scopo di smarcarsi dagli altri spettatori e confermare il proprio status socio-economico elevato (cfr. Butake e Doho 1988b). In tale senso, più che il semplice acquisto del film, tali elargizioni rappresentano donazioni tese ad aumentare il prestigio personale, attraverso lo sfoggio della generosità. Anche per questo, esse sono generalmente accompagnate da frasi come «Questo è per promuovere la cultura», che hanno la funzione di allontanare il gesto dal mero scambio mercantile.

Questo articolato sistema di vendita rende difficile stabilire gli incassi e gli stessi artisti tendono a ignorare il numero totale di copie distribuite. Tuttavia, possiamo ipotizzare che gli introiti si tengano a livelli piuttosto bassi, se ci atteniamo a quanto racconta Julie (in arte Adja), un'attrice-

228Marie Françoise, Douala 19 Ottobre 2012.

229Comparsi nei primi anni Duemila, i cosiddetti “*call-box*” sono “chioschi” lungo le strade, gestiti generalmente da donne, che offrono telefonate al cellulare a pagamento e ricariche telefoniche, oltre che altri economici prodotti di uso quotidiano, come fiammiferi, biro e biscotti. Sulla diffusione dei *call-box* in Camerun, cfr. Nkwi 2009.

230Marie Françoise, Douala 19 Ottobre 2012.

231Francine Blanche, Douala 21 Luglio 2013.

parrucchiera: «Non mi conviene chiudere il mio *salon de coiffure* per andare a vendere i CD per la strada. Li espongo semplicemente qui in negozio, per venderli alle mie clienti, nel caso siano interessate». ²³²

I canali televisivi privati locali costituiscono altri importanti mezzi di circolazione dei video (in particolare *Canal 2 International*, *Equinoxe télévision*, *STV*, *LTM*, *DBS* e le *chaînes du câble*). Essi trasmettono i film che producono – di cui detengono i diritti esclusivi di diffusione ²³³ – così come quelli realizzati da artisti indipendenti, con i quali stringono una pluralità di accordi. *Canal 2 International*, per esempio, offre una percentuale degli introiti pubblicitari a quei videomaker che reperiscono autonomamente le réclame da mandare in onda durante la diffusione dei loro film. Tale sistema favorisce economicamente gli artisti più popolari, che riescono ad attirare gli sponsor, mentre costringe gli altri ad accontentarsi di cedere gratuitamente le loro opere, in attesa di diventare a propria volta famosi. Da parte sua, *Equinoxe télévision* acquista i cosiddetti “film tematici”, ovvero storie che ruotano attorno a ricorrenze collettive (per esempio, la festa della donna e la festa del lavoro), mentre diffonde gratuitamente gli altri generi di film. ²³⁴

Come emerge da tale panorama, le televisioni private svolgono un ruolo fondamentale ma ambiguo negli sviluppi della produzione video camerunese. Da un lato, esse hanno messo a disposizione attrezzature e personale, permettendo a umoristi e gente comune di calcare le scene e dare vita a una programmazione “vicina” alla popolazione e ai suoi interessi. D'altro canto, lasciano gli artisti senza le risorse necessarie per avviare una produzione dal profilo industriale, poiché tendono a diffondere i video gratuitamente. Per questa ragione, godono di una reputazione ambivalente, ben riassunta dalle parole dello sceneggiatore-attore Théophile: «*Canal 2*: tu ci salvi, tu ci uccidi». ²³⁵

Ciò nondimeno, alcuni artisti riescono a sfruttare al meglio le opportunità offerte dal difficile contesto distributivo, combinando sapientemente diffusione televisiva e commercio al dettaglio. Esempio è il percorso ascendente di Ebenezer – il *responsable* del celebre gruppo *Les déballeurs* – che nei primi anni Duemila ricorre a *Studio 2 Productions* per la realizzazione di cortometraggi e serie, per poi acquistare l'attrezzatura e fondare la propria casa di produzione *Chambeny*

²³²Julie, Douala 26 Luglio 2013. A proposito dell'assenza di registri nella produzione video africana, cfr. McCall 2012.

²³³In realtà i film prodotti dai canali televisivi circolano anche abusivamente in formato DVD, poiché i montatori vendono “sotto banco” copie dei film agli attori, che li smerciano sulle strade.

²³⁴Secondo quanto mi ha riferito il direttore della produzione, per i diritti illimitati (ma non esclusivi) di diffusione dei film “tematici”, *Equinoxe télévision* paga 40000 F CFA [60,80 €].

²³⁵Théophile, Douala 12 Agosto 2012. Lo “sfruttamento” da parte delle reti televisive degli artisti locali appare particolarmente marcato in Camerun. Per esempio, nella Repubblica Democratica del Congo, i canali televisivi privati comprano i *teledrama* dalle troupe locali, così come *Africa Magic* acquista i diritti di diffusione dei film nollywoodiani. Per questo alcuni videomaker cercano di vendere i loro film ad altri canali televisivi africani. Sul ruolo dei canali televisivi nello sviluppo della produzione video africana, cfr., in particolare, Adejunmobi 2011, Pype 2012, Ekwuazi 2014, Tomaselli 2014.

Entertainment, una volta raggiunta la popolarità. Attualmente, il suo feuilleton *Cercle vicieux* è trasmesso bisettimanalmente su *Canal 2 International*, con un lungo intervallo pubblicitario, che gli assicura lauti incassi: «Ora non ho problemi a trovare uno sponsor, sono loro a venirmi a cercare», racconta.²³⁶ Infine, sfrutta la fama raggiunta grazie alla televisione per vendere i DVD dei suoi film, tramite il commercio ambulante.

In tempi recenti, nuovi canali distributivi hanno iniziato a prendere piede, in particolare le diffusioni in streaming (per esempio, sul canale di Youtube *africafilms.tv*) e le proiezioni collettive a pagamento. Si tratta di una tendenza che caratterizza più globalmente la recente industria video africana, nella quale i cineasti provano ad arginare la forte pirateria tipica del sistema *straight-to-video*, tramite canali di distribuzione più formali.²³⁷ I produttori con sufficienti risorse affittano sale conferenze dotate di proiettore, trasformandole in sale cinematografiche per una sera. Per coprire le spese, puntano a dare vita a un evento “glamour” in grado di attirare anche un'audience benestante disposta a pagare un biglietto d'ingresso costoso (fino a 10000 F CFA [15,20 €]). Offrendo bevande agli spettatori e accompagnando il film con performance di cantanti e umoristi, ri-plasmano l'esperienza cinematografica in maniera originale e coniugano la situazione del multiplex, e dunque la cultura consumista globale, a quella del cinema-spettacolo di inizio Novecento. Da questo punto di vista, lo spazio più sfruttato è quello del Douala Bercy, una sala per spettacoli e cerimonie private aperta nel 2009 nei locali dell'ex cinema *Concorde*, nel quartiere di Akwa. Anche grazie al progetto *Come back cinema* portato avanti dal direttore artistico, i videomaker affittano lo spazio a 200000 F CFA [304 €], per proiettare le loro opere e vendere a margine i DVD, beneficiando interamente degli incassi dei biglietti di ingresso. Al fine di garantire il successo dell'operazione, essi promuovono l'evento sui canali televisivi locali, ai quali offrono i diritti di diffusione dei loro film, in cambio della concessione gratuita di spazi pubblicitari.²³⁸ Parallelamente, i gruppi che hanno meno risorse a disposizione cercano di ridare vita a piccoli cinema di quartiere, simili a quelli che sono stati chiusi a causa della crisi economica. In questo senso, alcuni proprietari di video club, che hanno modernizzato il loro locale – riverniciando le pareti e le panche e acquistando un proiettore e un condizionatore – mirano ad affittare a prezzi contenuti (30000 F CFA [45,60 €]) la stanza alle troupe, per le premiere delle loro opere.

In conclusione, possiamo affermare che gli artisti sfruttano più canali distributivi per raggiungere pubblici ampi e variegati, ai quali offrono esperienze di consumo differenti, segmentate

²³⁶Ebenezer, Douala 18 Luglio 2013.

²³⁷Per un'analisi approfondita delle recenti trasformazioni del sistema distributivo di Nollywood, cfr. in particolare Jedlowski 2013a, Adejunmobi 2014b, Ekwuazi 2014, Haynes 2014, Tomaselli 2014.

²³⁸Sono numerose le storie in circolazione che raccontano di videomaker che piangono perché non sono riusciti ad attirare il pubblico alle proiezioni al Douala Bercy, pur avendo investito nell'affitto della sala. Di qui l'importanza di pubblicizzare ampiamente l'evento su radio e canali televisivi locali. La trasmissione di uno spot di sessanta secondi su *Canal 2 International* costa circa 100000 F CFA [152,45 €].

lungo cleavages socio-economici. Tuttavia, tali strategie non sembrano garantire significativi margini di guadagno. Sebbene la penuria di registri renda difficile stabilire gli incassi totali dei film (spesso ignoti agli stessi produttori), la mancanza di videomaker “di professione” suggerisce che a Douala, a differenza che a Lagos e in altre città africane, “di solo cinema non si vive”.²³⁹ In questo senso, il caso camerunese stempera l'ottimismo di quegli autori (cfr. in particolare Adejunmobi 2007; Larkin 2004a; Lobato 2012) che vedono nella *straight-to-video distribution* la chiave del successo dei cineasti africani, in grado di smerciare le loro opere, anche in assenza di efficienti infrastrutture. Parallelamente, scardina la convinzione che le reti informali garantiscano ampia libertà d'espressione, consentendo agli artisti di diffondere le proprie idee, senza controlli dall'alto. A causa degli scarsi ricavi della vendita al dettaglio, i videomaker ripiegano sui canali televisivi privati che – come abbiamo visto – operano in una situazione di libertà vigilata (cfr. § 2.3); inoltre, non riescono a realizzare “i film che vorrebbero”, poiché devono in ogni momento “piegare” la loro creatività alle povere risorse a disposizione.

3.4 “E' così che mi sono fatto degli amici”: troupe e nuove reti di relazione

I limiti della piattaforma distributiva locale sono in parte “compensati” dalle reti di relazione costruite attorno all'attività cinematografica, che aprono le porte a risorse e servizi. Come mette bene in luce Jean de Dieu (in arte Man no lap), uno degli attori più famosi di Douala:

«In Camerun vivere di solo cinema non è facile [...] ma se dicessi che il cinema non mi aiuta, mentirei. La ricchezza nella vita non è semplicemente materiale o finanziaria. La ricchezza nella vita sono soprattutto le relazioni».²⁴⁰

In Camerun, così come altrove in Africa, i sistemi clientelari tradizionali – dove i legami familiari e comunitari veicolano l'accesso ai beni e all'assistenza – sono al cuore della formazione dello stato post-coloniale, che continua a ridistribuire le risorse lungo cleavages etnici e parentali (cfr. Bayart 2009 [1989]). A partire dalla crisi economica degli anni Ottanta-Novanta, le reti sociali acquistano un'importanza crescente nella vita quotidiana delle persone, costrette a ricorrere all'aiuto di parenti, amici e conoscenti per trovare un lavoro, una casa, posti in ospedale e a scuola, in un contesto caratterizzato dalla carenza di infrastrutture e da un'ampia economia informale (cfr. Courade 2000a:

²³⁹Solitamente, i videomaker affermano di riuscire a malapena a recuperare il denaro investito nella produzione. Possiamo tuttavia ipotizzare che celino il reale ammontare dei loro profitti nel timore che gli attori (così come i familiari e i conoscenti) avanzino richieste economiche.

²⁴⁰Jean de Dieu, Douala 9 Agosto 2013.

25; Trani 2000: 164). Le espressioni locali «Bisogna avere qualcuno che è qualcuno da qualche parte, per essere qualcuno» e «Siamo qualcuno dietro qualcuno»²⁴¹ mostrano bene l'importanza del tessuto sociale, agli occhi della popolazione. «Una persona ricca non è una persona che possiede un portafoglio pieno di banconote, ma è una persona che ha un portafoglio pieno di biglietti da visita»,²⁴² mi spiega Robert (in arte Bob le Gabonais). In maniera simile, Emilie (in arte Princesse): «Prima le relazioni, poi i soldi».²⁴³

In tale contesto, non stupisce il pullulare di associazioni che combinano funzioni sociali ed economiche.²⁴⁴ Come mostrano Henry, Tchente e Guillerme (1991: 9), le *tontines* frequentate assiduamente dagli abitanti di Douala rappresentano tanto uno strumento per «risparmiare denaro», quanto una maniera per «capitalizzare amici». Vediamo un po' più nel dettaglio come esse funzionano, per poi tracciare analogie con la struttura a troupe, che – come abbiamo visto – è talvolta assunta dalla produzione video locale. Attraverso il metodo della “colletta”, gli aderenti raccolgono regolarmente somme di denaro che ridistribuiscono a rotazione, secondo norme prestabilite. Chi “*bouffe la cagnotte*” nella *tontine financière* investe i soldi ritirati in progetti individuali (per esempio, la costruzione di una casa o il rilancio di un'attività economica), mentre nella *caisse de secours, de bonheur ou de malheur* impiega il denaro per fare fronte a spese impreviste (come quelle di funerali, matrimoni e cure mediche); nella *caisse de projet collectif*, invece, i membri fanno “colletta” per realizzare un'opera collettiva, a beneficio del gruppo o di un'altra comunità (in genere, il villaggio di origine, se la *tontine* è omogenea etnicamente) (Séraphin 2000b: 198).

Queste strategie di risparmio si fondano sulla fiducia, una risorsa tutt'altro che scontata a Douala, una città caratterizzata dalla tradizione imprenditoriale che favorisce un'etica del “self-help” (cfr. Jua 2003; Ndjio 2008a) e dall'immaginario della stregoneria che promuove la diffidenza interpersonale e una concezione egoista della natura umana (cfr. in particolare Geschiere 1995; Séraphin 2000a). In questo contesto, i gruppi devono costruire attivamente la collaborazione e la solidarietà, attraverso rigide regole di ammissione che prevedono anche indagini sulla moralità dei candidati, la frequentazione assidua e gli impegni condivisi che permettono di testare l'affidabilità reciproca. Per partecipare a una *tontine* non è sufficiente versare regolarmente la propria quota, ma è anche necessario dimostrare le proprie “buone intenzioni”, offrendo consigli e conforto ai membri in difficoltà e mobilitandosi in loro favore, negli altri ambiti della vita. Accanto alla finalità economica, emerge, strettamente connessa, la dimensione sociale, enfatizzata dalle feste e dai

241In francese, nella versione originale : «*Il faut avoir quelqu'un qui est quelqu'un quelque part, pour être quelqu'un*» e «*On est quelqu'un derrière quelqu'un*».

242Robert, Douala 28 Novembre 2012.

243Emilie, Douala 25 Ottobre 2012.

244Secondo i dati raccolti da Séraphin (2000b: 193), il 63% della popolazione di Douala partecipa almeno a un'associazione.

momenti di svago collettivo che precedono e seguono gli incontri. In questo senso, la *tontine* rappresenta uno strumento per “mettere da parte”, allo stesso tempo, denaro, relazioni, solidarietà e assistenza, da “ritirare” in caso di bisogno. Come scrivono Henry, Tchente e Guillerme (1991: 9):

«Strumento di risparmio, sistema di credito, riunione di amici per scambi di idee, club di incontri, réseau di influenza sociale, luogo di scambio di gioie familiari, gruppo di sostegno per i momenti difficili e in particolare per i lutti, la *tontine* è tutte queste cose allo stesso tempo».

Le truppe cinematografiche sembrano svolgere funzioni analoghe e – inserendosi nel panorama associativo locale – offrono supporto materiale, sicurezza sociale, svago e conforto psicologico agli artisti. Gli attori, che – come abbiamo visto – lavorano “gratis”, si rivolgono al *responsable* per ricevere un aiuto economico, quando devono affrontare spese impreviste. Per esempio, Aimé – il fondatore del gruppo *Les grands compagnons de Douala* – ha pagato parte delle spese mediche della sua attrice Dorcas (in arte Mouchoulala), ricoverata d'urgenza in ospedale. Ghislain – il *président* del gruppo *Africanstone* – ha agito in maniera simile nei confronti di Damaris. Sorta di assicurazione contro le emergenze, la troupe ricorda la *caisse de secours, de bonheur ou de malheur*, dove gli attori non fanno “colletta”, ma – per così dire – recitano a credito, per poi riscuotere a turno, nel momento del bisogno. Si tratta di una forma di risparmio peculiare – si “mettono da parte” ore di lavoro, più che soldi – non del tutto aliena alla tradizione delle Grassfields, dove, nei periodi di crisi, le persone ricorrono a strategie di accumulo non monetarie, “in natura” – per esempio sotto forma di bestiame – che, al caso, riconvertono velocemente in denaro (cfr. Foko 2000).

La “colletta” di soldi non è tuttavia completamente assente fra le truppe. Alcuni gruppi – come abbiamo visto – ricorrono a questa pratica per finanziare la produzione dei video (un po' nello spirito della *caisse de projet collectif*), altri per sostenere quei membri che devono affrontare i costi delle cerimonie di matrimoni e funerali, di parenti stretti. *Les grands compagnons de Douala* hanno offerto un contributo pecuniario agli attori Joseph e Julie per supportare l'organizzazione dei riti funebri dei loro genitori, laddove Simon ha svolto il ruolo del tesoriere, registrando le quote via via versate dai partecipanti. Più che prelievi obbligatori, imposti da uno statuto scritto – come avviene nelle *tontines* – si tratta di gesti caratterizzati da gradi di libertà maggiori, considerati “doni” invece che “tassazioni”. Da questo punto di vista, è significativo che Simon abbia condotto la raccolta del denaro con grande discrezione, sempre in assenza dei beneficiari.

Gli esempi fin qui proposti mostrano la coesistenza di dimensioni economiche e sociali, in

quanto lavorare insieme film dopo film rappresenta anche un'occasione per stringere nuove relazioni, connotate da affetto e fiducia. Come nella *tontine*, i due aspetti sono inseparabili agli occhi degli artisti, che non esitano a sottolineare il sostegno morale che la frequentazione della troupe offre loro. Robert racconta «il piacere e il divertimento» che prova in compagnia del gruppo *Ridendo mores*, che lo ha aiutato a superare il difficile periodo del divorzio da sua moglie.²⁴⁵ In maniera simile, Ladouce rivela che lavorare nel cinema le offre svago dai problemi della vita:

«E' vero che lo facciamo per soldi, ma ti dico la verità – di solito questa cosa non la dico a nessuno – io amo il cinema. Se chiedi alle persone con le quali lavoro, ti diranno che puoi chiamarmi anche a mezzanotte e dirmi “Ladouce, c'è un *tournage!*”, così, senza preavviso. Io mi alzo e arrivo perché è con loro che io ritrovo la distensione. E' là che mi realizzo. Non ho l'impressione di lavorare, per me è come un gioco, mi diverto».²⁴⁶

Alcuni *responsables*, come veri e propri “padri”, severi ma allo stesso tempo premurosi, costituiscono punti di riferimento nella vita degli attori, che ricercano il loro supporto morale, nei momenti di difficoltà. Aimé racconta che, in piena notte, un attore è sopraggiunto a casa sua senza preavviso, per sfogarsi e consigliarsi con lui:

«Mi chiedono molti consigli [...] quando hanno un problema generalmente sono la prima persona che chiamano. C'è un attore che una notte è corso a casa mia, alle tre del mattino. Aveva un problema con suo zio ed è venuto da me alle tre del mattino! Io l'ho accolto ed è così che bisogna fare perché al di là dei problemi di ordine professionale – e quando dico “professionale” intendo problemi che riguardano il cinema – ci sono i problemi personali degli attori. Sono contento che gli attori mi cerchino, io non li respingo mai, cerco di comprenderli e di dare dei consigli, per quel che posso».²⁴⁷

Anche per questi aspetti, gli artisti paragonano la troupe a una famiglia, una similitudine che evidenzia i legami di affetto e il senso di unione, oltre che le gerarchie interne e la tensione per la distribuzione delle risorse.

245Robert, Douala 1 Dicembre 2012.

246Ladouce, Douala 18 Agosto 2012.

247Aimé, Douala 26 Dicembre 2012.

Sebbene pertinente, il parallelismo fra troupe e *tontines* non deve essere tuttavia esasperato. La troupe rappresenta infatti uno spazio sociale peculiare che offre anche accesso a beni e servizi distintivi. Le *tontines* di Douala tendono a incarnare mondi parzialmente “impermeabili”, composti da soggetti simili dal punto di vista socio-economico e culturale. Come rileva Séraphin (2000b: 207), queste associazioni coinvolgono per lo più adulti, di estrazione sociale media e alta, e marginalizzano giovani e meno abbienti (le fasce della popolazione più bisognose di sicurezza materiale e sociale), poiché privi delle entrate economiche regolari necessarie al pagamento delle tasse di adesione e delle quote della “colletta”.²⁴⁸ Da parte loro, Henry, Tchente e Guillerme (1991: 36) sottolineano che la circolazione di denaro su base fiduciaria favorisce la formazione di *tontines* omogenee etnicamente, dove la necessità di coinvolgere persone “sicure”, dalla moralità comprovata, porta a ritrovarsi fra vecchie conoscenze, amici di infanzia ed ex compagni di scuola, dalla storia personale e familiare nota, generalmente originari dello stesso villaggio (o regione).²⁴⁹ In questo senso, le *tontines* di Douala riproducono ed esasperano le fratture che attraversano la società più ampia, contribuendo a creare gruppi chiusi, culturalmente, socialmente ed economicamente uniformi, caratterizzati da fiducia interna e diffidenza verso l'esterno (Séraphin 2000b: 211).

Di contro, la struttura più “elastica” della troupe fonde più facilmente ambienti eterogenei e svolge una rilevante funzione di integrazione sociale.²⁵⁰ Il ruolo marginale e saltuario delle “collette” permette anche a giovani e meno abbienti, senza entrate regolari, di partecipare alla vita dei gruppi cinematografici, beneficiando della loro assistenza sociale e materiale, che, seppure meno incisiva di quella delle *tontines*, raggiunge fasce di popolazione più ampie. Per fare un esempio, Simon (in arte Papa Moussango), un attore-sarto, sposato con numerosi figli a carico, vive in una condizione di estrema precarietà e vulnerabilità, che lo costringe ad abbandonare la *tontine* dei suoi compaesani tikar a Douala, diventata troppo onerosa per le sue tasche. La perdita di questo *réseau* di sostegno, proprio nel momento di maggiore bisogno, non si accompagna, tuttavia, all'espulsione dalla troupe *Les grands compagnons de Douala*, dove continua a beneficiare del

248Alcuni soggetti elaborano stratagemmi per aggirare tali vincoli. Per esempio, un ragazzo può decidere di partecipare a una *tontine*, mettendo insieme la quota settimanale insieme ad amici esterni al gruppo, con i quali dividerà la *cagnotte* ritirata.

249Alcuni autori sottolineano che le *tontines* frequentate dagli strati sociali più abbienti, dove si raccolgono quote elevate di denaro, sono multi-etniche (cfr. Rowlands 1993; Warnier 1993; Warnier e Miaffo 1993). Questa eccezione è tuttavia poco rilevante per la mia ricerca, in quanto le *tontines* frequentate dai miei interlocutori – che, come abbiamo visto, appartengono allo strato intermedio urbano – sono etnicamente omogenee.

250Vidacs mostra un'analoga funzione di integrazione sociale, a proposito del football. Nel corso della loro carriera, i calciatori entrano in contatto con persone (avversari, allenatori, tifosi, ecc.) dai background socio-economici molto variegati, così come giocano in squadre multi-etniche, poiché gli allenatori reclutano in base a talento e merito, più che secondo logiche “tribali”, alla ricerca della vittoria. Tali reti di relazioni vaste ed eterogenee permangono al di là dell'ambito sportivo e possono eventualmente essere mobilitate per accedere a risorse e informazioni dalle quali si sarebbe altrimenti esclusi. Come conclude Vidacs: «[Il football] conduce indubbiamente anche all'attraversamento dei confini [...] crea connessioni fra soggetti che altrimenti non sarebbero connessi» (Vidacs 2003: 173).

supporto, semplicemente recitando “a credito”. Come Papa Moussango, anche numerosi giovani sotto-occupati, che non hanno la possibilità di aderire alle *tontines*, partecipano nondimeno alle truppe e godono dell'integrazione sociale da esse garantita.²⁵¹

D'altra parte, la scarsa circolazione di denaro smorza anche l'omogeneità etnica dei gruppi cinematografici, poiché limita la necessità di coinvolgere unicamente persone “sicure”. I *responsables* possono accogliere anche sconosciuti talentuosi, che – nel caso si dimostrino inaffidabili, mancando alle riprese, non studiando le parti, ecc. – possono essere facilmente allontanati, senza mettere a repentaglio l'esistenza del gruppo. La capacità inclusiva della struttura a troupe emerge con esemplare chiarezza dai racconti di quegli attori che hanno iniziato a “fare cinema”, perché imbattutisi casualmente in artisti in cerca di nuove reclute, per le strade della città.²⁵² Questa è la storia dell'inizio della carriera di Ladouce, un'attrice che attualmente recita nella popolare serie *Kongossa bar* (2005–, dir. François Xavier Nkoa), prodotta dal canale televisivo *STV*:

«Mi hanno fermato per la strada. Sento dire “Buonasera”. Allora rispondo “Buonasera”. Non so neanche perché ho risposto... perché generalmente quando un signore ferma una ragazza per strada è per dirle che è carina... [...] Mi chiede: “Come va?”. Io dico: “Bene”. E poi continua: “Mi perdoni il disturbo, ma ho appena fondato una troupe, una troupe cinematografica che si chiama *Total Expression* [...] il cinema le interessa?” Io rispondo di sì. “Ha già fatto del cinema?” Io rispondo: “No, ma al liceo ho fatto teatro”. Sinceramente, non credevo alle mie orecchie! Quel giorno, quando mi hanno parlato di quelle cose, mi sono detta: “Perché no?”. Mi hanno spiegato che si ritrovavano in una casa, dove facevano delle riunioni. Allora, più tardi sono andata a vedere. Quando sono arrivata, avevo paura! Mi sono chiesta: “Ma non sarà una setta?”. Ho pregato nel mio cuore: “Signore, risparmiami!”. Mia nipote, che era con me, mi diceva: “Zia, ma quando qualcuno ti chiama per strada, non bisogna fermarsi, vero?”. Mi sono detta: “Oh, forza, andiamo!”. Appena siamo entrate ho riconosciuto alcune facce che avevo visto in televisione e mi sono calmata».²⁵³

Joseph (in arte Papa Massayo), un commerciante-attore, è entrato a fare parte della troupe *Les grands compagnons de Douala*, in maniera analoga:

251Durang (2000: 146) cita i casi di impiegati pubblici che vengono licenziati e parallelamente espulsi dalle *tontines*, condannati a una progressiva «morte sociale».

252Da questo punto di vista, i casting lanciati tramite bande annuncio sulle reti televisive locali sono ugualmente significativi, in quanto diretti all'anonimo pubblico di Douala.

253Ladouce, Douala 18 Agosto 2012.

«La storia è iniziata qui, e dico qui [nel mio negozio]! [...] La troupe di *Balade dans la cité* stava girando qui davanti un episodio. [...] Makalapati aveva concepito una storia su un agente immobiliare. Dato che è sempre molto ispirato, entra nel mio negozio. Io offro delle sedie agli attori. Makalapati mi dice: “Vogliamo girare una scena su un signore che ruba una casa”. Abbiamo quindi allestito la scena dell'ufficio nel mio negozio. Makalapati mi chiede se posso fare la parte di un *papa* che cerca una casa in affitto ed entra per incontrare l'agente immobiliare. Gli rispondo che non ci sono problemi. Recito la parte e Makalapati dice: “Impeccabile!” [...] Makalapati è molto contento di come ho recitato e prende il mio contatto. E' così che un giorno mi chiama, quando ancora lavorava per *Equinoxe*. Mi chiama e mi dice: “Ah ecco, bene, vieni a *Equinoxe*”. E' in questo modo che sono entrato a fare parte del gruppo... è così che mi sono fatto degli amici [...] che sono entrato nella troupe». ²⁵⁴

Ne derivano troupe multietniche, aperte a persone dai percorsi di vita variegati, che, nondimeno, costruiscono progressivamente legami di fiducia reciproca, attraverso la frequentazione nel tempo e gli impegni condivisi. La conoscenza e l'intimità spianano la strada a collaborazioni economiche che sono tanto più preziose quanto più costituiscono “sbocchi” su opportunità al di fuori dell'enclave etnica e familiare. Da questo punto di vista, è importante l'abbozzo di cooperazione fra Simon – un sarto tikar di estrazione sociale bassa – e il suo compagno di troupe Joseph – un benestante commerciante di tenute da lavoro, bamileke:

«Papa Massayo [Joseph] mi dà qualche volta da cucire le tenute di lavoro che gli commissionano. Di solito, quando prende gli ordini, porta le stoffe a cucire dai sarti del Marché Central, che hanno la macchina da cucire professionale. Ma qualche volta le dà anche a me... anche se la mia macchina da cucire è molto più lenta... non posso fare grandi numeri. Per questo, gli ho chiesto di prestarmi dei soldi, 160000 F CFA [243 €], per acquistare una macchina da cucire professionale. Gli ho spiegato che poi l'avrei rimborsato lavorando gratis per lui fino all'esaurimento del debito oppure pagandolo un po' per volta attraverso il mio lavoro di sarto. Mi ha detto che era una buona idea, ma per ora non mi ha fatto ancora sapere niente». ²⁵⁵

254Joseph, Douala 17 Agosto 2013.

255Simon, Douala 9 Settembre 2013.

La funzione di integrazione sociale delle truppe è cristallizzata nell'usanza dei nomi d'artista. Gli attori adottano nomignoli in lingue “etiche” diverse dalla loro e soprannomi ricevuti da pari (spesso compagni di scuola) durante l'infanzia, che offuscano le appartenenze ascritte. Simon – come abbiamo visto, un attore di origine tikar – si fa chiamare “Papa Moussango”, in lingua duala “Papà pace”: «Molti pensano che io sia duala!», racconta.²⁵⁶ Dorcas – un'attrice bamileke – recita con il nome di “Mouchoualala”, che in duala vuole dire “succoso”, “maturo”: «Io amo Douala [...] quando mi hanno chiesto di scegliere un nome d'attrice [...] io volevo un nome duala, non bamileke».²⁵⁷ “Mitoumba” – il celebre soprannome di Ebenezer, un attore bamileke – altro non è che il nome di un piatto della cucina bassa, con cui, quando era piccolo, l'artista era scherzosamente chiamato al villaggio. Infine, possiamo citare Marius, conosciuto dal pubblico come Jean Moussa Kalagan, l'appellativo che gli hanno dato i suoi compagni del liceo, perché era di «pelle nera come chi viene dal Nord del Camerun» e «solido, duro e coraggioso».²⁵⁸

Alla luce di quanto detto, è possibile sostenere che le truppe cinematografiche rappresentano spazi di libertà²⁵⁹ e opportunità al di là della cerchia etnica e familiare, che consentono ai soggetti di sfuggire momentaneamente allo stress dei network comunitari spesso attraversati da tensioni, così come di accedere a nuove e importanti risorse. Tuttavia, è necessario evitare rappresentazioni eccessivamente rosee, laddove – come in parte abbia già osservato (cfr. § 3.2) – tensioni per la distribuzione delle risorse, truffe e pregiudizi etnici possono prendere il sopravvento, portando talvolta alla scissione dei gruppi. Da questo punto di vista, è significativo che all'interno di alcune truppe esplodano accuse e sospetti di stregoneria, che danno voce al fallimento dell'integrazione e al riemergere di interessi e preoccupazioni particolaristici.

3.5 “Diventi famoso ed è allora che la tua ricchezza incomincia”: le star di Douala

«Tu reciti in una serie, quanto ti pagano? Non è sufficiente per condurre una vita normale. Ma quando la serie è diffusa, tu diventi famoso ed è allora che la tua ricchezza comincia».²⁶⁰ Queste parole – pronunciate dalla star locale Mitoumba (Ebenezer) – evidenziano altri aspetti della dimensione economica della produzione video, che vanno al di là dell'orizzonte della troupe e della sua assistenza materiale e sociale, chiamando in causa la popolarità degli artisti. (Da questo punto di

²⁵⁶Simon, Douala 9 Settembre 2013.

²⁵⁷Dorcas, Douala 15 Ottobre 2012.

²⁵⁸Marius, Douala 17 Settembre 2013.

²⁵⁹Riprendo l'espressione «spazio di libertà» da Pype (2012: 25).

²⁶⁰Ebenezer, Douala 18 Luglio 2013.

vista, i registi, figure meno visibili, sono penalizzati. Forse è anche per questo che la maggior parte di loro recita nei film che dirige).

Al fine di comprendere l'importanza economica della fama può essere innanzitutto utile fare riferimento al concetto di “circolazione” di Simone (2005a, 2005b). Secondo l'autore, per assicurarsi la sopravvivenza giornaliera, gli abitanti di Douala devono “circolare”, ovvero espandere il proprio campo di operazione oltre il quartiere e intercettare spazi, vite, sensibilità, attività che si trovano altrove, nella città nella sua interezza così come al di là dei suoi confini (Simone 2005a: 519). Le risorse dei network a base comunitaria sono infatti scarse e la loro distribuzione causa tensioni e stress. Attraversata da dispute, gelosie e incidenti, la vita familiare assomiglia a una crisi perpetua, a un ciclo incessante di sofferenza e compensazione dove c'è un ritmo di movimento e fluttuazione, senza un reale sviluppo. Sebbene essa rappresenti una “rete di salvataggio”, gli individui devono in parte svincolarsene, per potere aprirsi a nuove alleanze, nuove fonti di informazione e opportunità, attraverso «movimenti laterali e dispersi» (Simone 2005a: 517) che permettano di insinuarsi in differenti traiettorie. Come la gente di Douala ripete spesso: «La capacità di diventare qualcuno dipende dalla capacità di muoversi attorno», laddove “muoversi attorno” (circolare) indica: «la capacità di operare ovunque senza essere conosciuti come lo specifico figlio (o figlia) di una specifica famiglia che proviene da uno specifico luogo con una specifica origine etnica e professione» (Simone 2005a: 520).

Se – nella definizione proposta da Munn (1986: 112) – la fama rappresenta un'estensione spazio-temporale del Sé – l'acquisizione di popolarità può essere interpretata come una strategia per “circolare”, dal momento che aumenta le chance di entrare in contatto con persone esterne al proprio milieu, dalle quali ricevere favori, informazioni e opportunità di lavoro, altrimenti inaccessibili. Come Pype (2012: 91) sottolinea a proposito degli artisti dei *teledrama* di Kinshasa, si tratta di web di relazioni fragili, fluide e superficiali, ma nondimeno fruttuose, generalmente chiamate “*réseau*”, un'espressione francese che rimanda al carattere moderno di questo modo di esistenza tipico dei contesti urbani post-coloniali, dove i legami devono essere forgiati anche al di là delle appartenenze tradizionali. L'obiettivo finale condiviso (e sognato) da tutti è dilatare a tale punto il proprio *réseau* da superare i confini del Camerun e dell'Africa stessa, per accedere all'*autre côté*, ovvero l'Occidente, immaginato come «un mondo di infinite possibilità» (Nyamnjoh e Page 2002: 612), nel quale intercettare nuove traiettorie e biografie (per esempio, un facoltoso produttore cinematografico americano o un ricco single europeo in cerca di un/a partner), grazie alla propria «identità virtuale» (Munn 1986: 117). Le parole di Boris – che descrivono il mestiere dell'attore nei termini del “visto” – mettono in luce con particolare chiarezza la relazione fra fama e “circolazione”: «L'attore è qualcuno che ha un “visto”: passa dappertutto. Il cinema è il nostro visto.

A me, infatti, ricevono tutti». ²⁶¹

E' proprio grazie alla popolarità che numerosi attori godono di certi vantaggi, nella loro quotidianità. Essi, come abbiamo visto, appartengono allo strato medio-basso urbano e conducono uno stile di vita simile a quello degli altri abitanti di Douala. La prossimità fisica (oltre che sociale) con i fans, permette loro di ricevere una serie di piccoli ma importanti favori, come corse in taxi gratuite, birre offerte e facilitazioni ai controlli di polizia. In particolare, poiché in Camerun la fiducia si costruisce attraverso le relazioni personali e la conoscenza intima (Henry, Tchente, Guillerme 1991: 35), la notorietà rende gli artisti persone affidabili, che difficilmente possono “scompare”, senza saldare un debito o adempiere un accordo. ²⁶² Essi beneficiano di questo capitale di fiducia nella conduzione dei loro *business* e *petit jobs*, paralleli al cinema. Come spiega Joseph (in arte Papa Massayo), un attore che vende tenute da lavoro:

«Un cliente mi ha visto in una serie e dice, per esempio: [...] “Non è Papa Massayo?” E se ha un affare da propormi, me lo propone. Non deve cercare di conoscere... [...] Ha già nella sua testa che: “No, lui è una persona corretta. Lo conosco già, se lo cerco, so dove trovarlo”». ²⁶³

In maniera simile, Etienne (in arte Le Vieux Capable) racconta che la popolarità raggiunta in televisione lo ha aiutato nella pratica del suo mestiere di *tradipraticien*, mettendolo al riparo dai sospetti di ciarlataneria:

«Lavorare in televisione fa sì che non venga scambiato per un ciarlatano perché un ciarlatano non può permettersi di farsi vedere sullo schermo. Con tutte le persone che ha ingannato non può farsi vedere, se no lo vanno a prendere. Se ti fai vedere in televisione vuole dire che non hai niente da temere, che sei onesto». ²⁶⁴

Essere considerati una persona “onesta” offre vantaggi anche al di fuori dell'ambito lavorativo, come mostra, per esempio, Dorcas (in arte Mouchoualala), che riceve cure mediche “a credito”:

²⁶¹Boris, Douala 2 Agosto 2013.

²⁶²La relazione di intimità fra spettatori e attori emerge bene durante la ricezione dei film. Gli spettatori fanno cenni di saluto – per esempio «eccoti qui Tonga!» e «Buonasera Mami Ton!» – agli attori che amano, quando questi appaiono sullo schermo.

²⁶³Joseph, Douala 17 Agosto 2013.

²⁶⁴Etienne, Douala 22 Dicembre 2012.

«Quando ero incinta del secondo figlio, mi hanno dovuto operare d'urgenza per farmi un cesareo. Io non sapevo che avrebbero dovuto operarmi [...] non avevo previsto l'operazione, perché quando prevedi un'operazione metti da parte i soldi [...] [Il medico] dice a mia madre: “Dobbiamo operarla, il bambino è troppo grosso e non riesce a muoversi, morirà. Bisogna che lo salvi”. Io non sapevo che mi conosceva [mi aveva riconosciuto] [...] Il medico non mi ha chiesto neanche 100 franchi, mi ha portato direttamente in sala operatoria [...] In Camerun prima che ti mettano il coltello [bisturi] sulla pancia devi pagare. [...] Ma io invece non ho pagato prima, ho pagato dopo. Per la fiducia del mio ruolo alla televisione. Dato che il medico mi vedeva alla televisione, sapeva che avrei pagato. Sapeva che non avevo i soldi per pagare sul momento, ma sapeva anche che avrei pagato in seguito. E, infatti, così ho fatto. Invece, se non ti conosce, quando vai all'ospedale, devi pagare subito, perché non ha nessuna assicurazione. Almeno con me aveva l'assicurazione che passavo in televisione. [...] Ti dico, è un po' questo il vantaggio di essere attori».²⁶⁵

Alcuni attori – i più audaci, ma anche quelli che hanno la fortuna di recitare nelle serie di maggiore successo – sfruttano esplicitamente la “circolazione” permessa dal cinema e bussano alle porte di politici e uomini d'affari per chiedere favori e proporre collaborazioni economiche. E' il caso di Mitoumba che, una volta raggiunta la popolarità, abbandona il suo posto da insegnante di tedesco per dedicarsi a tempo pieno ai *business*, arrivando a garantirsi appalti pubblici, grazie alla sua fama: «Busso da qualche parte, “Mitoumba?” E mi ricevono».²⁶⁶ Generalmente si tratta di attori-scenaristi-produttori che, oltre a disporre di una rete di supporters (i fans), hanno acquistato gli oggetti emblematici della riuscita sociale – *villa, voiture, vidéo, virement* (Banégas e Warnier 2001) –, guadagnandosi la reputazione di *grands* fra la popolazione, persone che “ce l'hanno fatta” e occupano una posizione dominante nella gerarchia sociale, poiché dotate di mezzi cospicui e di una clientela numerosa (cfr. Séraphin 2000b: 204–205). In maniera interessante, si costruiscono (visivamente) come *big man* anche mediante le scelte estetiche che compiono nei loro film. In *Un père de trop* (2012, dir. Jean de Dieu Tchegnebe e Alphonse Ongolo), Jean de Dieu (in arte Man no lap) non solo impersona il personaggio più facoltoso (con la telecamera che indugia sul suo SUV e il suo abbigliamento elegante, mentre i suoi sguardi in camera spezzano per un istante la finzione filmica), ma è anche inquadrato dal basso verso l'alto, dando al pubblico la sensazione di trovarsi

²⁶⁵Dorcas, Douala 15 Ottobre 2012.

²⁶⁶Ebenezer, Douala 18 Luglio 2013.

“al di sotto”, ovvero sottomesso. Come regista, sembra inoltre avere inserito alcune riprese, sconnesse dalla narrazione, unicamente per sfoggiare la modernità della sua attrezzatura.

Personaggi come Man no lap e Mitoumba rivelano che le star del cinema sono entrate a fare parte del panorama dei nuovi eroi sociali (*feymen*,²⁶⁷ cantanti, atleti, leader religiosi), subentrati all'*evolué-fonctionnaire* del periodo coloniale e post-indipendenza (Banégas e Warnier 2001), dal momento che tracciano traiettorie di accumulazione alternative a quelle promosse dallo Stato (sebbene – come abbiamo visto con il caso di Mitoumba – non del tutto indipendenti). In maniera analoga alle altre figure di successo camerunesi – i “moderni” *feymen* ma anche i “tradizionali” notabili –, essi occupano uno spazio morale ambiguo, tanto ammirati, quanto talvolta temuti dalla popolazione, che indaga le origini della loro celebrità, arrivando a immaginare che derivi da patti con le forze occulte, in linea con la logica “stregonesca” del “niente per niente” (cfr. in particolare Rowlands 1994). Qualche tempo fa, per esempio, si rumoreggiava che Fingon Tralala fosse entrato a fare parte di un culto spiritico che gli concedeva la fama, a condizione che stuprassse la nipote. La forza di tali voci fu tale che la ragazza dovette smentirle in televisione, senza riuscire a convincere il pubblico, che iniziò a insinuare che Fingon Tralala l'avesse costretta a tale gesto.²⁶⁸ Da questo punto di vista, le parole di Julie – che racconta «[u]na volta ero contraria al cinema, pensavo che il cinema fosse la stregoneria, che tutti quelli che erano in quel mondo fossero entrati nelle *sectes*, per avere successo»²⁶⁹ – rispecchiano un sentire presente fra la popolazione, che è tanto sedotta quanto – a tratti – interdetta dall'ascesa individuale di alcuni attori. E' forse anche per arginare i sospetti di stregoneria che alcuni artisti affermano che in seguito alla notorietà hanno iniziato a “comportarsi meglio”, ovvero non si ubriacano, si vestono in maniera “rispettabile”, sono sempre educati, senza cedere alle provocazioni.

Sebbene, come abbiamo visto, solo un numero ristretto di attori abbia conquistato lo status di “star”, tutti desiderano massimizzare la propria popolarità, per potere approfittare dei vantaggi che la fama offre negli ambiti della vita al di là del cinema. Alla ricerca di visibilità, essi accettano di recitare senza compenso, cedono gratuitamente le loro opere ai canali televisivi, postano “spezzoni” dei loro film su Facebook (il numero di “like” rappresenta una sorta di quantificazione

267Nelle parole di Ndjio (2008a: 205), i *feymen* sono «giovani imbroglioni professionisti e truffatori urbani di successo», diffusi in seguito alla crisi economica degli anni Ottanta–Novanta. A proposito dell'etimologia del termine, Malaquais (2001a: 2) scrive che probabilmente si tratta di un'espressione *pidgin* che deriva da *faire* (“ingannare”, in *parlé camerounais*) e *man* (“uomo”, in inglese). Sul fenomeno della *faymania*, cfr. Hibou 1999: 104–105; Malaquais 2001a, 2001b; Ndjio 2001, 2006c, 2008a, 2008b.

268Nel 2013, Fingon Tralala carica su Youtube un video dal titolo *La risposte de Fingon Tralala aux Camerounais*, in cui chiede pubblicamente ai camerunesi di smettere di mormorare alle sue spalle. Seppure mai esplicitato, il riferimento all'accusa di *sorcellerie* emerge con chiarezza dalle sue parole. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=PE8Bwa7wm8E>

269Julie, Douala 10 Settembre 2013. Rumors analoghi circolano anche a proposito dei cantanti di successo. Durante la mia ricerca sul campo, per esempio, si mormorava che Lady Ponce fosse stata fermata all'aeroporto, con una borsa piena di ossa umane. Sullo star system africano, cfr. Pype (2009) e Tsika (2014).

del séguito) e, in certi casi, arrivano ad apprezzare l'azione della pirateria (di DVD, così come online) che, con le sue efficienti reti di distribuzione, raggiunge pubblici altrimenti inaccessibili. Ne deriva una concezione estremamente individualista della pratica video – concepita come un “trampolino di lancio” e una “vetrina” per la valorizzazione personale – che un'attrice sintetizza con grande chiarezza: «Gli attori possono avere anche dei progetti individuali, che non necessariamente il regista deve conoscere».²⁷⁰

La concezione individualistica emerge con particolare intensità quando gli attori danno forma a stili di recitazione personali, adottati in tutti i film, al di là delle intenzioni estetiche e narrative degli autori. Esempio è il caso di Fingon Tralala che, contro la volontà del regista, mantiene la sua classica maniera di parlare “storpiata”, per interpretare la parte dell'usuraio del film *The message of God* (2011, dir. Emond Fossito), nel timore che il pubblico altrimenti non lo riconosca.²⁷¹ Anche l'uso dei nomi d'artista può essere considerato sotto questa luce, dal momento che costituisce una strategia per rimanere impressi nella memoria degli spettatori. Gli attori della troupe *Les grands compagnons de Douala* – per esempio – impongono allo sceneggiatore i nomi d'artista per «non essere confusi», come dice Papa Moussango (Simon).²⁷² Seguendo una logica simile, i membri del gruppo *Le Miroir* ottengono addirittura il permesso di recitare con i nomi “reali”: «Ciascuno manteneva il suo nome poiché voleva farsi conoscere», racconta Enguerran.²⁷³ Tali pratiche ricordano il *name dropping* della cultura popolare di Kinshasa, dove i big men pagano gli artisti per essere citati nelle canzoni e nei film al fine di incrementare il prestigio e la visibilità personale (cfr. Pype 2012: 92–93; White 1999). In questo senso, l'usanza camerunese di recitare con i nomi “veri”/nomi d'artista rappresenta una particolare forma di *name dropping*, nella quale i soggetti si “auto-citano” per accrescere la propria reputazione, nella vita fuori dal set.²⁷⁴ Tali considerazioni appaiono particolarmente pertinenti laddove, nel corso del film, gli attori forniscano anche altri dettagli anagrafici, come, per esempio, Emilie che specifica nome, cognome, villaggio di origine e titoli “tradizionali”, in un dialogo di *Scènes de ménage* (2011–2012, dir. Simplicie Noumo).

Prima di concludere, è opportuno sottolineare brevemente che la popolarità e le reti di

270Dorcas, 16 Agosto 2013. Da questo punto di vista, sono eloquenti quelle copertine di DVD che riportano i volti di tutti gli attori, in formato foto-tessera, in fila gli uni accanto agli altri, senza inserire alcun riferimento visivo alla trama del film.

271Per un'interpretazione non economica dell'elaborazione di stili di recitazione personali, cfr. § 3.5.

272Simon, Douala 9 Settembre 2013.

273Enguerran, Douala 5 Settembre 2013. Tanto l'elaborazione di stili di recitazione “personali”, quanto il ricorso a nomi d'artista sono tratti tipici delle produzioni video degli anni Zero del Duemila, che stanno lentamente cadendo in disuso.

274Anche i cantanti camerunesi si “auto-citano” nelle loro canzoni. Per esempio, durante la mia ricerca sul campo, aveva raggiunto una straordinaria popolarità il cantante Stanley Enow, che, prima di questo improvviso successo, era uno dei tanti giovani sotto-occupati del quartiere popolare di Bepanda. La sua hit *Hein père*, in quei giorni onnipresente sulle strade di Douala, inizia proprio con una strofa che recita il suo nome.

relazioni ampie possono comportare anche pericolose “fuoriuscite” economiche. Infatti, amici e familiari tendono a moltiplicare le richieste di aiuto e supporto, nella convinzione (sincera o semplicemente simulata) che in Camerun, come in America, il cinema consenta di arricchirsi. Poiché gli attori, che generalmente vivono in condizioni di estrema precarietà economica, difficilmente sono in grado di soddisfare le aspettative del loro entourage, nascono tensioni e si verificano rotture. Per sfuggire alla vergogna di essere considerati una *star au quartier*, che passa in televisione, ma vive poveramente al quartiere come tutti, alcuni abbandonano la recitazione. Fra i tanti esempi possibili, citiamo le parole di Joel, che raccontano l'umiliazione della *star au quartier*:

«Perché quando qualcuno ti ha visto in televisione, pensa – solo per il fatto che sei passato in televisione – che hai i soldi e quando ti incontra per la strada ti dice: “Ehi *grand!* Non hai niente per me?”. Ti chiede di dargli qualcosa, ma tu non hai niente, non puoi dargli neanche cento franchi, neanche cinque franchi! E poi ti vede prendere la tapioca [cibo popolare da strada]... così quando ti vede passare alla televisione, dirà: “Il ragazzo che vedete là, mangia la tapioca tutti i giorni, non ha niente, è povero!”. Ti denigra [...] per questo tu “cali” [in riconoscimento sociale, stima, affetto], nessuno ti ama più come prima». ²⁷⁵

3.6 Conclusioni

In questo capitolo ho esplorato la dimensione economica che caratterizza la produzione video di Douala, fin dai primi anni Duemila, in seguito alla liberalizzazione del settore audiovisivo, alla diffusione della tecnologia digitale e al successo del vicino cinema nigeriano Nollywood. Umoreisti e gente comune, appartenenti allo strato medio-basso urbano, colgono le opportunità delineate dal nuovo panorama mediatico e iniziano a produrre video low-cost a orientamento commerciale, per integrare i propri redditi, in linea con la pratica della diversificazione delle fonti di guadagno, diffusasi con la crisi economica degli anni Ottanta-Novanta. Inserita nell'economia popolare della città, talvolta la produzione video si organizza attraverso la struttura a troupe, dove spicca la figura del fondatore – generalmente produttore, attore, regista e sceneggiatore – che raduna attorno a sé attori dai background sociali, economici e culturali variegati, privi di una formazione ufficiale nella recitazione. I video così prodotti sono distribuiti attraverso una molteplicità di canali, al fine di aggirare la dilagante pirateria, che fa circolare illegalmente i film ben al di là del Camerun e dell'Africa, grazie alle sue efficienti reti. Accanto alla vendita in formato DVD/VCD per le strade

²⁷⁵Joel, Douala 16 Luglio 2013.

della città, condotta dagli stessi artisti, ritroviamo la trasmissione sui canali televisivi privati, e, recentemente, le proiezioni collettive a pagamento e la diffusione in streaming. Nonostante la pluralità dei canali distributivi, gli incassi dei film si tengono a livelli piuttosto bassi (sebbene difficilmente quantificabili, per via dell'assenza di registri), tanto che le entrate principali sembrano derivare dalle reti di contatti costruite attorno alla pratica video. Da un lato, un po' come la *tontine*, la struttura a troupe offre sicurezza materiale e sociale agli artisti, andando a costituire uno spazio di libertà e opportunità al di là dei network familiari ed etnici; dall'altro, la fama permette agli attori di ampliare il loro *réseau* di relazioni, ricevendo dai fans favori e agevolazioni nella conduzione dei loro “affari” paralleli al cinema, che consentono ad alcuni di trasformarsi in veri e propri *grands*.

Possiamo allora concludere con qualche breve riflessione di ordine più generale. Gli artisti che, come abbiamo visto, fondano troupe, ambiscono alla fama e mirano a convertire le nuove relazioni in vantaggi economici inseriscono la pratica video nei percorsi antropologici locali, dove gli esseri umani si compiono accumulando ricchezza materiale, influenza e séguito. Come scrive Argenti (2007: 7), la *seniority* non dipende semplicemente dall'età, ma da complesse valutazioni su potere economico, relazioni sociali, legami di parentela, genere, conoscenze esoteriche e appartenenza a società segrete, tanto che una persona biologicamente anziana può essere ancora considerata un *enfant*. In particolare, gli uomini raggiungono lo status adulto quando si sposano, mantengono economicamente la famiglia estesa e si posizionano al centro di reti di relazioni ampie, eventualmente anche occulte. Parallelamente, le donne – escluse dalla piena maturità, perché perenni *petites* del marito – si compiono diventando mogli e madri di una numerosa prole. In entrambi i casi, la pratica video sembra facilitare i percorsi di realizzazione degli artisti. I giovani che fondano una troupe ampliano i propri network e responsabilità, divenendo *pères* di gruppi di attori, mentre le ragazze che fanno le attrici hanno maggiori chance di entrare in contatto con personaggi facoltosi, con i quali eventualmente fidanzarsi e spostarsi. Più di ogni altra cosa, la visibilità donata dalla fama offre tanto agli uomini quanto alle donne dello strato intermedio urbano quella possibilità di “brillare”, un tempo riservata ai big men, che catturano lo sguardo della società grazie a vestiti eleganti, grossa corporatura, voce grave e gesti di generosità ostentata. Questo appare particolarmente significativo nella città di Douala, dove – scrive Séraphin (2000a) – esistere socialmente significa avere gli occhi degli altri posati su di sé.

4.

VIDEO-MAKING DOUALA: “STORIE DELLA SOCIETÀ” E VITA URBANA

4.1 Introduzione

Probabilmente il successo video più grande di Douala è la serie televisiva *Foyer polygamique* (dir. Ghislain Fotso/Edmond Fossito/Ebenezer Kepombia), prodotta da *Studio 2 Production* e *Chambeny Entertainment*, dal 2006 al 2009 e trasmessa, in quegli anni, su *Canal 2 International*. Quando chiedo a Ebenezer (Mitoumba) che cosa l'avesse ispirato per la scrittura dello scenario, mi risponde:

«Guardiamo attorno a noi e costruiamo le storie per il nostro cinema a partire da ciò che osserviamo attorno a noi. [...] [N]on inventiamo niente. Anche se si tratta di una finzione, il solco di questa finzione è la nostra società. Noi non usciamo dalla nostra società».²⁷⁶

La popolarità presso gli spettatori ha trasformato *Foyer polygamique* in un modello ripreso da decine di registi, che hanno iniziato a realizzare numerosi di video “a partire da ciò che osservavano attorno a loro”, comunemente conosciuti come “storie della società” o “storie del quotidiano”.²⁷⁷ Quantitativamente le più significative, queste produzioni sono tipiche degli anni Zero del Duemila, mentre oggi stanno perdendo parte della loro incisività, in favore di nuovi orientamenti estetici e narrativi (cfr. cap. 5), nonostante, probabilmente, rimangano le più richieste dal pubblico locale. Esse costituiranno l'oggetto di questo capitolo che mira tanto a tracciare i contorni del cinema video dei primi anni post-liberalizzazione del settore audio-visivo, quanto ad analizzare la relazione fra le “storie della società”, incentrate sul “quotidiano”, e l'esperienza della vita urbana degli artisti, lasciandosi alle spalle gli aspetti puramente economici del fenomeno.

Douala è storicamente attraversata da faglie marcate da etnicità, età, genere, religione, classe e affiliazione politica, quasi a ricordare un «patchwork di insediamenti» (Simone 2005a: 522), con scarsa integrazione sociale e culturale. Poiché le risorse in circolazione sono scarse, gli individui

²⁷⁶Ebenezer, Douala 18 Luglio 2013.

²⁷⁷Con questo, non intendo sostenere che prima di *Foyer polygamique* non si realizzassero video ispirati alla vita quotidiana (è piuttosto vero il contrario), ma che questa serie è citata come modello da molti registi, che hanno iniziato a ispirarsi ad essa per le loro scelte estetiche e narrative.

sono indotti a superare le barriere che frammentano la città, per stringere nuove alleanze, le cui basi, tuttavia, non sono evidenti e devono essere di volta in volta rinegoziate. Ne deriva una circolazione di significati, stili, punti di vista ed esperienze che permette agli abitanti di tenersi in considerazione reciproca, visualizzando parzialmente un futuro comune, in un ambiente in cui le forme di autorità consuete sono sempre più incapaci di dare significato alla vita quotidiana. Laddove non è chiaro chi abbia il diritto e la capacità di fare cosa, quali persone possano lavorare, vivere e parlare insieme, Simone sottolinea il ruolo della cultura popolare, intesa come «*mirroring process*», ovvero complesso di pratiche e discorsi – continuamente messi alla prova, testati e rivisti – attraverso il quale gli abitanti di Douala provano a comprendere la loro esistenza collettiva e aprire nuovi spazi di collaborazione sociale (Simone 2008a). La pratica filmica si inserisce in questo contesto, prendendo parte a quei processi continui di “assemblaggio” e “smantellamento” della vita urbana che portano alla luce certe possibilità mentre ne oscurano altre.

Seguendo tale linea interpretativa, questo capitolo esamina i video e la loro produzione come «piccole eruzioni nella fabbrica sociale che offrono una nuova trama, piccole ma importanti piattaforme dalle quali accedere a nuovi punti di vista» (Simone 2002: 32), laddove gli artisti attribuiscono un senso all'ambiente urbano e alla loro esperienza all'interno di esso, attraverso la narrazione del “quotidiano”. Come vedremo, si tratta di atti di significazione precari, che vengono immediatamente rimessi in discussione ed erosi dalla realizzazione continua di nuove storie.

Dopo avere mostrato che gli artisti, come abili bricoleur, sfruttano le risorse offerte dalla città per comporre le loro storie, sostengo che essi conquistano un'audience eterogenea come quella di Douala, attraverso trame incentrate sulla lotta per l'ascesa sociale che caratterizza trasversalmente la popolazione, al di là di differenze di etnia, genere, classe. Nella sezione centrale, analizzo i video in quanto “specchi” deformati della realtà che con umorismo trasmettono “messaggi” e “lezioni” educative al pubblico, al fine di riformare i comportamenti e, di rimando, l'intera società. Infine, nella parte finale, mi soffermo su cosa le storie tacciono ed evitano di raccontare – quelli che Barber (1987: 8, 1997c) chiama i «silenzii» – per riportare in superficie le esitazioni degli artisti nel delineare “la strada giusta”, così come il senso di immobilismo e impotenza che impregna le storie, sfumando l'ottimismo verso la possibilità di cambiare lo status quo, sotteso all'orientamento didattico.

4.2 Il saccheggio di Douala

Prima di inoltrarci nell'analisi delle narrazioni, possiamo tracciare la cornice dell'interrelazione fra vita urbana e pratica video. Nella produzione delle “storie della società”, gli artisti “sfruttano” la

città di Douala, in modo quasi “parassitario”, per trovare ispirazione per le trame, reperire i décor delle scene, dare forma ai personaggi, superare gli imprevisti che occorrono sul set.²⁷⁸ Come mostra Mitoumba, nell'intervista sopra citata, gli scenaristi si lasciano suggestionare dalla realtà che li circonda, per la scrittura dei loro film. Alcuni prendono spunto da articoli di giornali, servizi televisivi e programmi radiofonici che trattano i *faits divers*, ovvero gli avvenimenti e i pettegolezzi in circolazione fra la popolazione.²⁷⁹ E' il caso di Antoinette, che, a proposito di *Les aventures de Monica*,²⁸⁰ la serie da lei ideata, racconta:

«*Les aventures de Monica* è una serie di tredici minuti che parla del quotidiano, della vita attiva nelle nostre città... è semplicemente il quotidiano, la nostra vita... è una storia che tutti possono guardare [...] perché rappresenta il quotidiano, sono i problemi di tutti i giorni [...]. Io traggio ispirazione dalla società, con il mio cinema agisco nel sociale, sono nella sensibilizzazione. Traggio ispirazione dai fatti sociali».²⁸¹

Da parte sua, Julie utilizza le storie che le sue clienti le raccontano nel suo *salon de coiffure* nel quartiere di Deido-Grand Moulin per immaginare le sinossi dei film che suggerisce ai *responsables* delle truppe dove recita. E' così che è nata la trama di *Les noctambules* (2008, dir. Raphael Moatouke e Martial Choukoileu Tchouassi), la vicenda di una giovane ragazza senza famiglia che si ritrova a fare la prostituta nelle pericolose notti di Douala. Altri artisti traggono invece ispirazione dal vissuto personale e familiare, come, per esempio, il celebre Man no lap (Jean de Dieu), nella serie *Mon histoire* (2008, dir. Emmanuel Kuate e Jean de Dieu Thechebe), la vicenda di:

«Un papà che muore e che ha scelto il suo successore... ma alcuni parenti lo vogliono cambiare perché c'è un [figlio] pigro che vuole prendere il posto del vero successore. E il vero successore, che è un uomo d'affari, si ritrova a dovere succedere a suo papà, quando ancora è troppo giovane... si ritrova in una poligamia forzata, perché nella tradizione, se il papà al quale succedi è un notevole

278 Tale rapporto “simbiotico” con la città di Douala emerge talvolta dai nomi delle truppe, come, per esempio, *Les grands compagnons de Douala*, *Quartier sept*, *Les citoyens*, *Village uni*, dove Village è il nome di un grande quartiere popolare alla periferia di Douala.

279 Si tratta del cosiddetto *radio trottoir*, ovvero il chiacchiericcio, il commentario continuo agli avvenimenti compiuto dalla gente per le strade di Douala. Nella definizione ormai classica di Ellis, il *radio trottoir* africano è «la discussione popolare e non ufficiale di ciò che accade [...], in particolare nelle città» (Ellis 1989: 321).

280 Il primo episodio della serie *Les aventures de Monica* è prodotto nel 2010. Come mi spiega Antoinette, non c'è un regista vero e proprio, ma piuttosto un cameraman che cambia di episodio in episodio (Antoinette, Douala 23 Luglio 2013).

281 Antoinette, Douala 23 Luglio 2013.

alla chefferie, devi prendere molte donne in moglie... dunque, era un po' questa la storia di *Mon histoire*. [...] Per scriverla, mi sono ispirato alla storia della mia famiglia, a quello che abbiamo vissuto». ²⁸²

L'opinione generale è che Douala sia talmente ricca di storie, da rappresentare un “serbatoio” inesauribile per i videomaker:

«Abbiamo così tante storie che devono ancora essere raccontate... ci sono così tante storie là fuori! Quello che manca sono piuttosto i soldi per raccontarle tutte... Per questo non è necessario inventare niente, basta guardarsi intorno», spiega ancora Man no lap. ²⁸³

I mezzi finanziari per mettere in scena le “storie della società” sono solitamente molto limitati (anche solo poche centinaia di euro), tanto che le scelte estetico-narrative sono sempre impregnate di considerazioni di tipo economico. ²⁸⁴ Generalmente, dopo una prima riunione – durante la quale il regista distribuisce i copioni o, più semplicemente, discute la sinossi del film con gli attori, che improvvisano i dialoghi – il gruppo si dà appuntamento per le riprese. Se la troupe è già “rodata”, abituata a lavorare insieme, è possibile che i *comédiens* vengano introdotti alla storia il giorno stesso del *tournage*. Questa situazione è particolarmente comune nel caso della realizzazione di serie televisive, dove lo scenarista concepisce la trama dell'episodio solo pochi giorni prima delle riprese, senza avere il tempo di radunare gli artisti per dare loro indicazioni.

Tale organizzazione condiziona in maniera significativa l'estetica delle “storie della società”. Innanzitutto, gli attori, che non hanno frequentato scuole di recitazione, senza prove e preparazione preliminare, difficilmente riescono a dare vita a personaggi troppo lontani dalla loro stessa esperienza. ²⁸⁵ Per interpretare i ruoli e improvvisare i dialoghi, essi fanno leva su competenze sociali acquisite in altri ambiti della vita e, così facendo, tendono a mettere in scena se stessi. Si innesca un processo circolare, dove i registi cercano attori che nella vita svolgono ruoli coerenti con la storia imbastita, ma, nello stesso tempo, la disponibilità di attori con certe caratteristiche fa modificare man mano le trame, fino ad arrivare al caso del regista Marcel Momo, che, in *Cercle*

282Jean de Dieu, Douala 9 Agosto 2013.

283Jean de Dieu, Douala 9 Agosto 2013.

284Questo è vero anche per altre forme artistiche africane, dove le necessità economiche costituiscono i contorni entro i quali la creatività trova espressione (cfr. Bargna 2003: 80–81).

285Tuttavia, è importante segnalare che molti attori hanno frequentato i cosiddetti “club di teatro” a scuola e riconnettono il loro lavoro nel cinema a questa passata esperienza. Per maggiori informazioni sui club di teatro nelle scuole camerunesi cfr. § 2.4.

vicieux (2010), per drammatizzare un'aggressione, chiama a recitare i teppisti del suo quartiere: «Per potere girare bene questa scena ho dovuto chiamare dei veri banditi, perché loro sapevano fare i gesti e i toni di voce che ci volevano».²⁸⁶ Seguendo la medesima logica, durante le riprese della serie *La déchéance* (2012-2013, dir. Simplicie Noumo), il regista Simplicie spiega la parte che dovrà recitare a Laurent: «Non ti chiediamo di inventare qualcosa, di creare qualcosa, parla solo dei tuoi problemi, della realtà delle cose!».²⁸⁷ Laurent, infatti, incarna i panni di un giornalista sotto-pagato, sfruttato dal suo capo, proprio la posizione che ricopre nella sua vita fuori dal set.

Tali dinamiche emergono con chiarezza durante i casting dei film dove gli esaminatori non indagano tanto l'abilità di recitazione, quanto il cosiddetto “profilo” dei candidati, ovvero le loro caratteristiche sociali e psicologiche.²⁸⁸ Nel caso del casting per un film, cercano persone che, nella loro vita quotidiana, “corrispondano” il più possibile al personaggio da mettere in scena. Nel caso del casting per la formazione di una troupe, mirano a selezionare membri socialmente eterogenei, che offrano un ricco repertorio di esperienze sulla base delle quali dare forma ai futuri personaggi. Come chiarisce Julie, un'attrice che partecipa alla selezione dei nuovi attori della troupe in cui recita:

«Un attore non deve “ingannare”. Per esempio, se fai fare la parte di un bandito a qualcuno che non ha l'aria del bandito e che non sa neanche recitare la parte del bandito, stai “ingannando”. Se non hai nessun attore professionista, per non “ingannare” puoi prendere un vero bandito, così ha l'aria giusta, sa come comportarsi e come parlare. [...] Per le riprese di *Les noctambules* avevamo chiesto a delle prostitute vere di fare la parte, ma non hanno accettato. Avevano paura di essere riconosciute, forse».²⁸⁹

Parallelamente, gli artisti “sfruttano” la città e il suo ambiente per dare forma alle scene. Ai loro occhi, Douala appare come un enorme set potenziale, dove i negozi, i ristoranti, i *carrefours* e le case private sono le *locations*, i commercianti ambulanti, i *bendskineurs* e i semplici passanti rappresentano le comparse, le merci sulle strade e gli altri oggetti a portata di mano costituiscono il décor. Durante le riprese di *La déchéance*, Simplicie e i suoi attori devono girare la scena di un politico corrotto, che fa acquisti in un supermercato. In cambio di un'inquadratura “pubblicitaria”

286Marcel, Douala 16 Ottobre 2012.

287Simplice, Douala 1 Novembre 2012.

288Tale selezione ricorda il cosiddetto *typecasting*, nella definizione di Pitassio: «la distribuzione delle parti sulla base delle caratteristiche fisiognomiche degli attori. Una parte dell'organizzazione poggia sull'attribuzione di valori morali a tratti somatici» (Pitassio 2003: 52).

289Julie, Douala 10 Settembre 2013.

dell'insegna, una conoscente dell'attrice Emilie concede il suo esercizio commerciale, mentre un passante, casualmente nei paraggi, presta la sua automobile per la ripresa dell'uomo che arriva al negozio. Ai tempi della produzione di *Equinoxe télévision* (e. Prod), la realizzazione di *Balade dans la cité* si basava su escamotage simili, in quanto décor e location prevedevano un analogo uso “opportunistico” della città. Sebbene la mia ricerca etnografica sia incominciata proprio quando Aimé, il regista, ha iniziato ad auto-produrre la serie, riorganizzando radicalmente il metodo di lavoro, ho ancora avuto modo di osservare alcune di queste pratiche “parassitarie”, durante le riprese di un episodio di *Balade dans la cité*, nel quartiere popolare di Bessengue.²⁹⁰ La mattina presto, la troupe si reca nella zona, senza avere ancora compiuto il *repérage*. Insieme ad Aimé, gli attori e il cameraman si aggirano per le strade alla ricerca della location adatta, così come del décor occorrente. Quando si imbattono in una casa che appare appropriata, domandano il permesso di fare le riprese agli inquilini, pregandoli di non riordinare stoviglie e utensili, affinché possano costituire gli oggetti di scena. Allo stesso tempo, individuano un venditore ambulante disponibile a prestare il suo vassoio di frutta all'attrice Majolie, nei panni di una bambina *sauveteur*, e, dopo una lunga negoziazione, convincono una commerciante a concedere la sua boutique, offrendole in cambio una piccola parte, rimasta scoperta a causa dell'assenza ingiustificata di un attore.²⁹¹

Possiamo ancora notare che anche i suoni della città vengono “saccheggianti” dalle troupe, per essere integrati utilmente nei loro film. A proposito del lungometraggio *Dimbambe* (2012, dir. Nathalie Thérèse Bell) – la storia di una giovane bamoun costretta a sposare un uomo più grande di lei che vive a Douala – un ragazzo che ha partecipato alla produzione mi racconta che «Le grida del parto sono vere! Mentre facevamo le riprese c'era una donna che partoriva nella stanza accanto e abbiamo registrato le sue urla per usarle nel film».²⁹²

Gli artisti si riferiscono alle pratiche “parassitarie” che abbiamo fin qui descritto con l'espressione “bricolage”. Durante la mia ricerca, ho sentito spesso ripetere frasi come «Guarda, siamo costretti a fare il bricolage!» e «Siamo dei bricoleur!», che mettono in evidenza un'ultima dimensione della relazione simbiotica fra produzione video e vita urbana. Tale espressione rivela che, per la produzione delle loro opere, i videomakers sfruttano una certa attitudine alla *débrouillardise* e all'auto-imprenditorialità – tipica delle metropoli commerciali come Douala –, riassunta efficacemente dal teatrante Jean Miché Kankan, in *La carte d'identité* (1993): «Quello che vedo, lo faccio, quello che non vedo, non lo faccio» (cit. in Durang 2000: 135). Douala è infatti una

290Per un approfondimento sulle recenti trasformazioni di *Balade dans la cité*, cfr. il capitolo 5; questo capitolo si concentra sulle caratteristiche di *Balade dans la cité*, ai tempi della produzione di *Equinoxe télévision* (2006–2011).

291Per inciso, notiamo qui che le riprese open-air danno vita a una strutturazione dello spazio e una relazione attori-pubblico che ricorda quelle del teatro popolare, dove i passanti si affollano per osservare incuriositi le riprese e possono a loro volta trasformarsi in comparse ed entrare “in scena”, dando forma a un set fluido e poroso (cfr. § 2.4).

292Patrick, Douala 16 Dicembre 2012.

città fortemente concorrenziale, dove gli individui devono contare sulle abilità personali per conquistarsi una nicchia di attività, cercando in continuazione di adattare i progetti personali alle opportunità offerte di volta in volta dall'ambiente (Simone 2007; cfr. anche cap. 3).

Possiamo interpretare complessivamente i tratti delineati alla luce della nozione di “realismo contingente”, così come è stata proposta da Jedlowski, con riferimento a Nollywood.²⁹³ Secondo l'autore:

«Il fatto che la realtà dietro la telecamera continuamente riemerge e interferisca con cosa viene filmato dà ai video una nuance realista, contingente, ma significativamente efficace. [...] I produttori e i registi nigeriani devono spesso fare i conti con imprevisti che condizionano profondamente i processi produttivi e i contenuti dei video. Per fare fronte a questa situazione, in molti casi i registi integrano gli elementi che la realtà impone loro nelle strutture narrative dei video» (Jedlowski 2010/2011: 162–163).

Gli stessi *responsables* delle truppe sono consapevoli dei vincoli materiali alla loro attività creativa, come emerge con esemplare chiarezza dalle parole di Fabrice, uno dei fondatori della troupe *Village Uni*:

«Avevo in mente di realizzare un film d'azione, ma non riuscivo a girarlo perché mi mancavano delle automobili, delle case... Poi meno male Dio mi ha dato l'ispirazione di una storia low-budget, potremmo dire. E' un po' la mia storia, di quello che facevo qui al quartiere, le aggressioni e tutto il resto...».²⁹⁴

Tuttavia, è bene evitare una visione eccessivamente determinista, dal momento che i registi sembrano ricercare attivamente uno stile che chiamano “incollato alla realtà”, come tratto distintivo del loro linguaggio cinematografico. Lo scambio di commenti fra Caroline, una spettatrice, e Aimé, un regista, a proposito di un episodio della serie televisiva *Le Procès* (2010–, dir. Jean de Dieu Tchegnebe e Alphonse Ongolo), in onda su *Canal 2 International*, illustra bene questa dimensione. Brevemente, la puntata racconta di una donna che di nascosto porta la sorella malata, ricoverata in ospedale, in una chiesa pentecostale, nella speranza (vana) di potere salvarla grazie alle cure spirituali del pastore. La scena nella clinica – dove l'infermiera prepara la flebo per la paziente –

²⁹³In proposito, cfr. anche la nozione di “realismo low-budget” di Haynes (2007b: 138).

²⁹⁴Fabrice, Douala 1 Dicembre 2012.

dura diversi minuti ed è ricca di dettagli e particolari, con primi piani sull'ago che entra nella vena, il sangue che affluisce, il liquido del medicinale che scorre nel tubicino di plastica. Normalmente critica verso questa serie televisiva, Caroline apprezza «perché si vede che infilano l'ago per davvero». Quando ne parla con Aimé, gli racconta:

«Era una scena fatta bene, si vedeva che facevano tutto per davvero. Spero che il cinema camerunese conservi questo tratto, anche sviluppandosi... non come i nigeriani che ora hanno iniziato a volere fare come gli americani [...] vogliono diventare come Hollywood, fanno molta più finzione che realtà, con tutti gli effetti speciali».²⁹⁵

Aimé concorda con la sua visione: «I nigeriani hanno iniziato a fare la finzione? A me non piace la finzione», commenta.²⁹⁶

Da parte sua Mitoumba racconta di volere realizzare film che il pubblico possa considerare “veri”:

«Se la gente non si riconosce in quello che facciamo, non apprezza, capisci? Questo perché noi andiamo al di là della finzione. Vogliamo fare una fiction verosimile. Bisogna che la gente pensi che sia vero e, giustamente, io sono stato schiaffeggiato in un mercato a causa del ruolo che interpretavo [in *Foyer polygamique*]... perché maltrattavo Mado, maltrattavo mia moglie... mi sono ritrovato in un mercato e una donna mi ha tirato uno schiaffo e mi ha detto: “Perché minacci Mado?”. Lo schiaffo mi ha fatto male, ma mi ha fatto anche piacere dopo, quando ho capito che la donna prendeva la serie come verità. Questo è perché lei sa che si tratta del quotidiano [...] che il film è come uno specchio».²⁹⁷

In un panorama mediatico variegato e competitivo, il ricorso a uno stile “incollato” alla realtà appare anche una strategia per contraddistinguersi e assicurarsi un mercato. Le trame localizzate, i personaggi che parlano il *parlé camerounais* e le ambientazioni naturali costituiscono altresì tratti stilistici liberamente scelti allo scopo di coinvolgere il pubblico locale mediante storie che

295Caroline, Douala 17 Luglio 2013.

296Aimé, Douala 17 Luglio 2013.

297Ebenezer, Douala 18 Luglio 2013.

chiamano in causa (e presumono) una conoscenza approfondita della città. Talvolta, come nel caso della troupe *Les Katako Kobiens*, all'inizio dei film si indica il nome del quartiere di Douala in cui si svolge la vicenda, talaltra si girano sketch in strade animate dove passano i *bendskineurs*, nonostante la confusione, poiché – spiega il responsabile della troupe *Les grands compagnons de Douala* – «è così che succede».²⁹⁸

4.3 “Funziona così: se vedi qualcosa che non ti piace, la fai poi vedere in un film”

Gli artisti che, come abbiamo visto, sfruttano il cinema per “arrotondare” in varia maniera le loro entrate economiche (cap. 3), non riducono la produzione video a una mera attività a scopo di lucro, ma le attribuiscono un importante ruolo sociale. Non è raro sentirli pronunciare frasi come «Non faccio cinema per soldi»²⁹⁹, «Se cercassi il denaro, avrei già smesso con il cinema»³⁰⁰, «Io recito per amore, per passione»³⁰¹, che rivelano la presenza di dimensioni aggiuntive a quella economica. Essi si definiscono le “guide”, gli “insegnanti” e i “critici” della società e considerano le serie televisive e i film come strumenti per intervenire nella realtà, denunciare i “problemi” e provare a proporre rimedi. Nelle parole di Juruse: «Funziona così: se vedi qualcosa che non ti piace, la fai poi vedere in un film».³⁰²

Tale concezione “impegnata” della pratica video si ritrova un po' su tutto il continente e rimanda al più ampio panorama dell'arte popolare africana, che – come scrive Barber – nonostante il suo orientamento marcatamente commerciale, tende a «parlare di problemi reali e offrire soluzioni serie».

«Ovviamente – continua l'autrice – questi tipi di testo di solito dicono solamente ciò che le persone vogliono sentirsi dire. Ma, mentre è vero che la gente vuole sentire che la giustizia trionferà e che i buoni saranno ricompensati, non vuole apparentemente ascoltare fantasie d'evasione» (Barber 1997b: 2).

In questo senso, la produzione video di Douala ricorda Nollywood, di volta in volta definito «diario

298 Aimé, Douala 11 Novembre 2012.

299 Dorcas, Douala 15 Ottobre 2012.

300 Joseph, Douala 17 Agosto 2013.

301 Ladouce, Douala 18 Agosto 2012.

302 Juruse, Douala 20 Agosto 2012. Anche altre forme di cultura popolare, come la satira radiofonica e gli spettacoli umoristici, svolgono la funzione di commentario alla società (significativamente, come abbiamo visto nel capitolo 3, fra queste sfere c'è ampia condivisione di personale artistico). A questo proposito, Akana parla dei film camerunesi nei termini della “testimonianza” (Akana 2015).

sociale» (Okome 2003: 10), «giornalismo di *guerrilla*» (Ofeimun 2005: 53) e «commentario morale sulla società» (Larkin 2008a: 186), proprio per via della sua connessione con l'attualità. Robert (in arte Bob le Gabonais), un attore-contabile camerunese, che recita nella troupe *Ridendo Mores*, chiama i *comédiens* «concorrenti dei giornalisti», al fine di sottolineare la loro relazione con le questioni correnti.³⁰³

Per catturare l'attenzione dell'eterogeneo pubblico di Douala, gli artisti devono rappresentare problemi nei quali “tutti si possono riconoscere”, focalizzandosi su quei tratti che attraversano la città trasversalmente, al di là di differenze di etnia, estrazione sociale, età e genere degli abitanti. In questo senso, essi scrutano attentamente il mondo che li circonda e immaginano punti di intersezione fra vite divergenti, ai quali danno forma e consistenza, visualizzandoli nelle loro opere. Ne derivano storie dalle nuance multiculturali, nelle quali convivono lingue, abitudini culinarie, forme di famiglia, religioni e tradizioni differenti, senza che la diversa appartenenza etnica dei personaggi sia la causa scatenante della conflittualità, piuttosto connessa a interessi socio-economici contrastanti.³⁰⁴ Al centro di tale *koiné* troviamo infatti la lotta per la “conquista statuaria” (“*avancer*”, nell'espressione usata localmente), che caratterizza globalmente le traiettorie di vita dei *doualais*, alla continua ricerca di risorse per trasformarsi in *responsables* o, ancor meglio, in *grands* che intrattengono reti di relazioni clientelari ampie, grazie a doni e consumi ostentatori (Séraphin 2000a: 117).

Nei primi decenni post-indipendenza, tale ascesa socio-economica era garantita dallo Stato che assumeva i neo-laureati nella funzione pubblica. Il binomio diploma e lavoro salariato segnava la strada al successo, dove il *fonctionnaire-évolué* era il modello della riuscita, grazie alla condizione socio-economica elevata, che gli offriva un *réseau* di influenza, e al capitale culturale, che lo smarcava dal resto della popolazione (cfr. Bayart 1979: 223–224; Jua 2003; Konings 2002; Mbembe 1986; Ndjio 2008a: 207–208). La crisi degli anni Ottanta-Novanta sgretola la linearità di tale percorso, in quanto i tagli alla spesa pubblica imposti dal Piano di Aggiustamento strutturale causano il blocco delle assunzioni, i ritardi nel pagamento dei salari, i licenziamenti e i pre-pensionamenti di massa (Durang 2000). I giovani vedono le loro opportunità lavorative sfumare e, emarginati economicamente e socialmente, faticano a trovare le risorse necessarie per sposarsi e

303Robert, Douala 1 Novembre 2012. Sulla concezione “utilitaristica” dell'arte in Africa, dove un oggetto è bello anche in quanto è “utile”, cfr. per esempio Leiris 1996.

304Come Nollywood (cfr. Okome 2000), i video camerunesi mettono in scena personaggi dall'identità “urbana”, abitanti della città, più che membri di un gruppo etnico. Nell'origine identificabile, anche se poco rilevante per lo svolgimento della storia, possiamo scorgere un influsso della tradizione umoristico-teatrale popolare, che basava la sua comicità sull'exasperazione dei tratti etnici dei personaggi (il caso più celebre è il bamileke Jean Miché Kankan). La liquefazione dell'immaginario etnico appare particolarmente significativa in Camerun, dove il potere del Presidente Paul Biya si basa sulla logica del “divide et impera”, che enfatizza la diversità culturale interna al paese. La svolta democratica degli anni Novanta non sembra avere modificato tale situazione, con i politici che coltivano *réseaux* clientelari a base locale come bacini elettorali, in linea con una «*politics of belonging*» (cfr. Bayart 2009; Geschiere e Nyamnjoh 2000; Ndjio 2006b: 77–78; cfr. anche § 6.5).

fondare il proprio foyer, accedendo all'età adulta (Jua 2003).³⁰⁵ La necessità di sperimentare progetti di successo individuali – che permettano di bypassare il fallimento dei piani di modernizzazione collettiva dello stato post-coloniale – si traduce in uno spiccato “ethos dei soldi” (Jua 2003: 21), dove ciascuno, singolarmente, si “batte” per la conquista statuaria, in un ambiente circostante percepito come ostile («La realtà là fuori è dura», si sente spesso ripetere) (cfr. anche Geschiere e Fisiy 2006 [2001]; Nyamnjuh 2006). Leila, una ragazza che lavora nel settore della telecomunicazione, racconta la continua ricerca di denaro, che caratterizza le biografie degli abitanti di Douala:

«A Douala la gente si sveglia e va a cercare di guadagnare dei soldi, fino a sera. La sera, al massimo, va a bere qualche birra e poi va a casa a dormire per poi svegliarsi il giorno dopo e cercare di nuovo dei soldi. Questa è Douala... la gente va a Douala per cercare i soldi».³⁰⁶

Da parte sua, Richard, un attore del gruppo *Africaanstone*, descrive l'avvento della nuova figura urbana del *gombist*, colui che «pensa solo ai soldi», perennemente impegnato a trovare nuovi *business*:

«Questi sono i *gombists*, quelli che cercano sempre i soldi... quelli che amano i soldi. *Gombo* è un'espressione inventata dai *feymen* per dire “soldi”, perché il *gombo* [nella cucina tradizionale] è un cibo scivoloso che si mangia con il cous-cous. Per i *gombists* i soldi sono come il *gombo*: “scivolano”, cioè arrivano facilmente».³⁰⁷

In maniera simile, anche i personaggi dei film sono impegnati nella ricerca di status e ricchezza e sperimentano diverse strategie – che generalmente comportano violenza, manipolazione e inganni –, visualizzando lo stato di anomia della società camerunese, dove i fini riconosciuti socialmente non sono più raggiungibili attraverso mezzi (moralmente e giuridicamente) accettabili (cfr. Merton

305Mentre nei contesti rurali, non era garantito alla totalità della popolazione, in ambiente urbano il passaggio all'età adulta era dato maggiormente per scontato (cfr. per esempio Argenti 2007; Warnier 1993).

306Leila, Douala 21 Luglio 2013. Séraphin (2000a) sottolinea che il denaro è diventato un'arma fondamentale nella ricerca statuaria, in quanto i beni di prestigio (per esempio, una casa moderna, un'automobile, ecc.), l'onore (in particolare i titoli notarili, fra i bamileke), il rispetto (per esempio, la corruzione [*motivation*] della polizia perché non interferisca nei propri affari) e la sopravvivenza (l'acquisto di medicine e di rimedi tradizionali che aiutino a difendersi dagli attacchi di stregoneria [*se blinder*]) si ottengono attraverso scambi monetizzati. I soldi – conclude l'autore – sono diventati il cardine del riconoscimento sociale in contesto urbano.

307Richard, Douala 9 Agosto 2013.

1970 [1949]).³⁰⁸ Il percorso esemplare è quello di Big Mop, che, nelle prime puntate della serie televisiva *Foyer polygamique*, è un giovane sotto-occupato che trascorre le sue giornate a casa, in un quartiere popolare e insalubre di Douala. Nell'arco della prima stagione, grazie alla sapiente manipolazione delle relazioni, egli si svincola dai suoi doveri (economici) di padre, per fondare una nuova famiglia con la benestante Clarisse, che gli permetterà di espandere la sua attività commerciale e traslocare in una zona residenziale. Quando un suo amico si congratula per i suoi recenti successi, egli esclama «La vita è un calcolo!», richiamando il sentire dei giovani di Douala, persuasi che la realizzazione individuale dipenda da abilità personali, più che da caratteristiche ascrisse.

All'interno di questo quadro generale, i temi che i videomaker mettono in scena con maggiore ricorrenza sono la truffa e i conflitti familiari.³⁰⁹ Raggiri e inganni costituiscono una delle strade sperimentate dai giovani per fare fronte alla mancanza di opportunità. Ispirati dai *feymen* di successo e dalla loro straordinaria ascesa sociale, *sauveteurs* (venditori ambulanti), *nangaboko* (bambini di strada) e disoccupati mettono in atto truffe, rapine e furti, nella speranza di migliorare la propria condizione di vita (cfr. Ndjio 2008a: 211). I videomakers rispondono a tale situazione attraverso storie che, con umorismo, mettono in scena la piccola criminalità urbana, trasformando l'*arnaque* in un tema classico della produzione locale.³¹⁰

Per fare un esempio, il mediometraggio *Dans le feyman* (2010, dir. Félix Tayou) racconta la truffa che un gruppo di ragazzi compie ai danni di due venditrici. Canto le *phénomène* fa credere alle commercianti di lavorare per un ricco uomo d'affari, parente di Obama, interessato a comprare diverse decine di metri di stoffa nel loro negozio. Le due donne sono entusiaste e decidono di “gonfiare” il prezzo del tessuto, per sfruttare al meglio l'opportunità. Quando incontrano il businessman per concludere l'affare, accettano di contrattare in sua vece l'acquisto di una valigia piena d'oro. Accecate dal miraggio dei lauti guadagni, anticipano i soldi del pagamento (3 milioni di F CFA [4573,48 €]) che sono riuscite a negoziare, domandando prestiti ai loro conoscenti. Il “parente di Obama” va a prendere il denaro per risarcirle e lascia loro la borsa piena d'oro e un'altra

308Per l'applicazione del concetto di “anomia” di Merton, nell'ambito della produzione video africana, cfr. Ekwuazi 2000: 137.

309Spesso, i critici cinematografici e gli intellettuali hanno valutato negativamente la ripetizione di storie e soggetti dei video africani, vedendovi la mancanza di creatività degli artisti (cfr. Okome 2010). Tuttavia, essa è anche in linea con i criteri estetici locali, che sembrano premiare la sapiente variazione sul tema più che l'originalità e la “rottura” netta con la tradizione. Come osserva Bargna, in Africa: «[i] narratori migliori non sono quelli che conoscono racconti diversi dagli altri, ma quelli che meglio recitano i racconti che tutti conoscono. Gli scultori più capaci sono quelli che fanno emergere la novità dal dettaglio nel ventaglio noto delle forme, quelli che sanno innestare il mutamento sul tronco della tradizione. L'abilità di cantanti e danzatori sta nel ripetere più volte la stessa strofa e gli stessi passi introducendo leggere variazioni nel tono, nei movimenti corporei o nella musica strumentale di fondo. [...] L'effetto estetico nasce proprio dalla tensione fra il prevedibile e l'inatteso» (Bargna 2003: 78–79).

310Tuttavia, è importante sottolineare che il personaggio del *trickster* appartiene anche alla tradizione orale (cfr. per esempio le raccolte di favole Abega 2002 e Fouotsa 2009). In questo senso più ampio, i video focalizzati sul tema della truffa e del “fare credere” possono essere considerati anche riflessioni sulla natura performativa della vita sociale (cfr. Adejunmobi 2014a).

sacca piena di banconote, come garanzia del suo ritorno. Ovviamente l'uomo non ricompare e le due donne si rendono conto di essere state truffate quando aprono le valige e scoprono pietre e fogli di carta, al loro interno.

La serie televisiva che più ha sfruttato l'argomento della truffa è *Balade dans la cité*. Gli episodi del telefilm mettono in scena vicende diverse non concatenate le une con le altre, ma unite da un espediente narrativo: un *villageois* di nome Makalapati³¹¹ si aggira in bicicletta per i quartieri di Douala e racconta cosa vede. Per decidere le trame, lo sceneggiatore chiede consiglio a conoscenti giornalisti, ascolta i programmi radiofonici sui cosiddetti *faits divers* (avvenimenti e pettegolezzi) della città, e, come Makalapati, il personaggio da lui stesso interpretato, «parla con la gente e guarda cosa capita».³¹² Inizialmente, proprio come un giornalista, egli narrava fatti realmente accaduti, rappresentando truffatori, ladri e disonesti con i loro veri nomi. Dopo breve questo non accade più e gli attori usano nomi di fantasia, ma, come egli stesso racconta, «rimangono le storie sociali, possono essere delle storie politiche...ne abbiamo girate... delle storie della società, ne abbiamo girate».³¹³

Sebbene rivelino l'influenza dei melodrammi nigeriani e delle telenovela sudamericane, anche i temi legati alle divisioni interne alla famiglia – tradimenti, incesti e gravidanze precoci in primis – sono in sintonia con le preoccupazioni locali.³¹⁴ Infatti, il difficile contesto economico ha caricato le relazioni familiari di tensioni, portando a continue e instabili riconfigurazioni dei ruoli, così come a conflitti e incomprensioni fra generi e generazioni. La mancanza di lavoro e gli stipendi bassi costringono i giovani a vivere in casa dei genitori fino a età avanzata, in situazioni di dipendenza prolungata, considerati un “peso” dagli altri famigliari. Parallelamente, la cronica precarietà economica impedisce di accumulare le risorse necessarie per pagare la dote e sposarsi, secondo l'usanza tradizionale. Ne deriva una molteplicità di arrangiamenti e modi dello stare insieme informali, dove la diffusa pratica del *viens, on reste* (la convivenza, secondo l'espressione locale) dà vita a relazioni caratterizzate da diritti e doveri reciproci poco chiari, insicurezza sociale e

311Nel *parlé camerounais* “corruzione”, da “makala” (*beignet*, in una lingua bamileke) + “pati” (versione pidgin della parola francese “*partie*” [parte]).

312Aimé, Douala, 26 Dicembre 2012.

313Aimé, Douala, 26 Dicembre 2012.

314E' possibile leggere i video sui conflitti familiari come riflessioni sulla società più ampia e sulle sue tensioni, dal momento che in Camerun (così come altrove in Africa) la famiglia è il referenziale impiegato dalla popolazione per analizzare le relazioni sociali. Per esempio, nell'immaginario locale, lo Stato rappresenta una grande Famiglia, dove il Presidente Paul Biya è il Padre e i cittadini sono i Figli (cfr. Séraphin 2000a). Spesso, i conflitti e i soprusi familiari rappresentati nei video sono condotti attraverso il ricorso a pratiche occulte (cfr. Akana 2015). Sebbene diversi autori abbiano enfatizzato la centralità del tema della stregoneria nella produzione digitale africana (cfr. in particolare McCall 2002; Meyer 1995, 1998; Wendl 2007), a mio parere è la violenza interna alla famiglia a costituire il *fil rouge* delle “storie della società”, in quanto la *sorcellerie* non è altro che il lato oscuro della parentela (cfr. Geschiere 1995). Per un ridimensionamento dell'importanza del tema della stregoneria nella videografia africana, cfr. Haynes 2013; Garritano 2013.

conflittualità (cfr. Trani 2000).³¹⁵

Il mediometraggio *Tu vas me sentir* (2009, dir. Enguérran Towa) traccia con vivida lucidità il legame fra difficoltà economiche, tensioni interne alla famiglia, riconfigurazione dell'autorità e delle relazioni fra i generi. Kritikos aggredisce quotidianamente la moglie, che lo rifiuta sessualmente, trascorrendo le notti sul divano, da sola. Sebbene egli consideri il «piatto di mezzanotte» un diritto acquisito con il pagamento della dote, la donna continua a negarsi, perché stufa di dovere mantenerlo economicamente. Infatti, nonostante i titoli di studio, Kritikos è disoccupato e passa le sue giornate in casa a violentare la cognata, per sfogare la frustrazione. L'escalation di brutalità ha fine quando un parente lo convince a mettere da parte il suo orgoglio di diplomato e cercare un *petit job*: «E quando inizierai questo *petit job* – gli spiega –, vedrai che tutto cambierà. Il tuo “piatto” crescerà. Anche il “piatto di mezzanotte” che reclami, te lo concederà a volontà!».

Sul tema dei conflitti e delle tensioni familiari la serie televisiva più popolare di Douala è la già citata *Foyer polygamique*, che mediante le intricate vicende di tre famiglie racconta le lotte e le violente manipolazioni delle relazioni che i personaggi mettono quotidianamente in atto per assicurarsi una certa sicurezza sociale. Mitoumba è un commerciante benestante sposato con Mado. Nonostante i numerosi anni di matrimonio non riesce ad avere figli e teme la vergogna di morire senza successori, seppellito con una pietra, secondo l'usanza bamileke. La decisione di prendere una seconda moglie incrina la pace del foyer, in quanto la neo-sposa Laura battaglia per assicurarsi la supremazia. Parallelamente, il giovane Big Mop porta avanti una poligamia “informale” e frequenta più ragazze, a loro insaputa. Quando Tonga rimane incinta, egli rifiuta di assumere la responsabilità del figlio, lasciando la ragazza sola ad affrontare la gravidanza. Falliti i numerosi tentativi di aborto, Tonga è costretta ad abbandonare gli studi, nell'ira e nella delusione della madre Mama Assimba, che ora vede in lei e nel neonato “inutili” bocche da sfamare, con le già scarse risorse della famiglia. Per questo, in un primo momento, la donna caccia la figlia di casa, costringendola a cercare rifugio nell'appartamento di Big Mop, nonostante questi la maltratti (la picchia e non le dà da mangiare), pur di liberarsi di lei. Il ragazzo non intende infatti legarsi a una giovane di umile estrazione socio-economica, preferendo sposare la più benestante Clarisse. Infine, il telefilm racconta le vicende di un terzo foyer, composto da due co-spose, recentemente rimaste vedove. Anche qui si susseguono litigi e inganni laddove la seconda moglie Mami Ton e suo figlio Canto provano ad accaparrarsi parte dell'eredità, lasciata interamente al primogenito Pétrol, secondo l'usanza bamileke.

³¹⁵Tale riconfigurazione delle relazioni familiari e sentimentali si ritrova in altre parti dell'Africa. Per esempio, a proposito di Kinshasa, De Boeck parla dell'invenzione di un «nuovo tipo di matrimonio, *yaka tovanda* (“vieni e viviamo insieme”), ovvero un *marriage raccourci*, un matrimonio con la scorciatoia in cui i giovani iniziano a vivere insieme *de facto*, bypassando il ciclo di doni del matrimonio e le transazioni della dote» (De Boeck 2005: 206). Per una panoramica sulle relazioni sentimentali nell'Africa contemporanea, cfr. Cole e Thomas 2009.

Spazi di riflessioni sulla conquista statuarica, i video richiamano la vasta tradizione artistica attraverso la quale in Camerun, così come altrove in Africa, i cadetti sociali – ovvero coloro che si trovano in una condizione di gioventù perpetua, privi del potere e della ricchezza necessari per accedere pienamente allo status di adulto (cfr. Bayart 1979) – danno espressione alla frustrazione e provano a rinegoziare i rapporti di dominio. Argenti (2007) mostra che le mascherate e le danze “tradizionali” delle Grassfields mettono in scena le relazioni di violenza strutturale che, oggi come in passato, dividono la comunità in base all'età, opponendo gli *enfants* all'élite degli anziani.³¹⁶ Parallelamente, Bjornson (2002 [1990]) evidenzia che il romanzo e il teatro popolare sviluppatosi a partire dalla metà degli anni Settanta alludono ai problemi sociali, rappresentando la sofferenza della popolazione e il materialismo sfrenato dell'élite. Con la diffusione dei nuovi media elettronici e, in particolare, della tecnologia digitale low-cost e facile da usare (cfr. Ugor 2009), le potenzialità comunicative dei cadetti sociali sono aumentate esponenzialmente, tanto che – scrivono Newell e Okome (2012: XII) – «La gente comune in Africa non è più “invisibile e inaudibile” [...]. Se proprio è qualcosa, potremmo dire che è troppo rumorosa». Nelle parole di Michel K., un regista di Douala: «[Realizzare un video] è come salire su un edificio di Douala, zittire tutti e iniziare a parlare, con tutta la città che ti ascolta».³¹⁷ Possiamo allora concludere con le parole di Noubbissi (in arte Philo) – dialoghista per numerose troupe cinematografiche, oltre che professore di Filosofia al liceo e, in passato, radio-conduttore – che vede nel cinema uno spazio di espressione, dove comunicare il suo malcontento:

«In effetti, mi sono avvicinato [al cinema] perché mi sono reso conto che il cinema mi permetteva di fare ciò che non avevo potuto fare alla radio, perché non avevo avuto la possibilità di farlo, ovvero non mi permettevano di trasmettere le mie idee... le mie idee... e ti accorgerai che nei miei film [...], che scrivo io, c'è sempre al fondo la promozione dei nostri valori culturali e la denuncia, chiamiamola pure contestazione, dell'ordine, dell'ordine politico vigente... sì, c'è questa trama di fondo... in effetti sono le idee che volevo fare passare alla radio e che oggi cerco di trasmettere... è per fare passare queste idee che resto nel cinema».³¹⁸

4.4 “L'artista deve educare”: lezioni e messaggi per orientarsi a Douala

316Normalmente considerati una forma di produzione culturale prettamente urbana (Haynes e Okome 1997; Okome 2003), in realtà i video si inseriscono in tradizioni artistiche ampie e di lunga data, che includono anche forme di produzione culturale “rurali”, come le mascherate delle Grassfields.

317Michel K., Douala 22 Agosto 2013.

318Noubbissi, Douala 20 Ottobre 2012.

I video non si limitano a raccontare la lotta quotidiana per la “conquista statuaria”, denunciandone problemi, limiti e difficoltà, ma mirano anche a trasformare i comportamenti della popolazione. Gli artisti sostengono che un film ben fatto educa oltre che informare gli spettatori, trasmettendo quelli che chiamano i “messaggi” e le “lezioni”. Come spiega Robert (in arte Bob le Gabonais), un contabile-attore della troupe *Ridendo Mores*:

«L'attore è, innanzitutto, là per dipingere una società, per risvegliare le coscienze, per moralizzare, per descrivere certi fatti sociali... E' questo il ruolo dell'artista, perché l'artista deve educare, l'artista deve dire alla società : “Bisogna fare attenzione!”, in relazione al messaggio che trasmette. [...] Un buon film fa passare un messaggio. E' questo un film. [...] E bisogna che il messaggio sia educativo, perché non serve a niente fare dei film negativi... non aiutano la società! Sai, noi abbiamo dei bambini che crescono... bisogna che i bambini che crescono trovino l'educazione in ciò che facciamo e nelle parole che pronunciamo... che vi trovino qualcosa che permetta loro di crescere sulla strada giusta». ³¹⁹

Da parte sua, l'attore/sceneggiatore Marius (in arte Kalagan):

«L'artista per noi è lo specchio della società. Chi è la società? Siamo noi! Cosa dobbiamo fare per attirare l'attenzione della società? Attraverso le nostre commedie [...] dobbiamo fare passare dei messaggi veramente solidi, per impedire alle persone di finire in certe situazioni di vita, in certi pasticci in cui hanno l'abitudine di finire, senza rendersene conto. Grazie a noi la gente deve evitare tutto questo, dobbiamo trasmettere un messaggio [...] bisogna potere trarre una lezione!». ³²⁰

A livello generale, le storie dei video tendono a criticare l'ethos dei soldi che orienta le traiettorie di vita dei personaggi (così come degli abitanti di Douala), attraverso “messaggi” e “lezioni” che invocano una «*domesticated agency*» (Nymanjoh 2002), da opporre alla ricerca egoistica della realizzazione individuale. In Camerun la riuscita personale è tradizionalmente considerata legittima

³¹⁹Robert, Douala 1 Dicembre 2012.

³²⁰Marius, Douala 17 Settembre 2013.

quando comporta interconnessione e armonia fra il singolo e il gruppo, avvantaggiando la società nel suo complesso. Secondo le popolazioni pahouin del Camerun meridionale e centrale, gli esseri umani contengono al loro interno un materiale vivente (chiamato *evu* fra i beti e i bulu, *hu* fra i bassa, *evusu* fra i duala), che permette all'individuo di raggiungere un successo vantaggioso per la comunità, se socializzato attraverso rituali (per esempio, i riti di iniziazione); quando, invece, non viene “addomesticata”, tale sostanza consente l'affermazione di sé a discapito della collettività, tramutando l'essere umano in uno stregone che accresce il suo potere grazie a banchetti cannibalici, nel regno invisibile della notte (Rowlands e Warnier 1988).³²¹ Fra i bamileke del Camerun occidentale – una delle regioni con più forte emigrazione verso Douala –, l'accumulazione personale è considerata maggiormente legittima e gli obblighi di redistribuzione al gruppo sono meno stringenti (Warnier 1993). Tuttavia, in seguito alla crisi economica degli anni Ottanta-Novanta, anche qui l'accrescimento individuale assume sempre più la sembianza dello sfruttamento, laddove la logica del *chaqu'un pour soi* si traduce in uso “parassitario” delle relazioni più che in individualismo (Courade 2000a: 31). La credenza in nuove forme di stregoneria “accumulatrice”, chiamate *mokoagne moni*, *secte*, *culte*, *cercle vicieux*, che permettono l'arricchimento facile e veloce, grazie a sacrifici umani, tematizza la natura asociale delle nuove strade verso la riuscita (Ndjio 2006b: 70).³²² Come esempio di questi nuovi culti, possiamo citare la setta che, in cambio di sangue umano, garantisce milioni di franchi agli adepti, vietando loro di utilizzarli per i famigliari, pena la morte o la follia; oppure la *réunion* segreta che offre banconote da spendere prima di rientrare a casa la sera, “per divertimento”, invece che per il sostegno del foyer. Il cristianesimo, specialmente nella sua versione pentecostale, ha parzialmente accolto la rappresentazione tradizionale dell'accumulazione, concettualizzando la stregoneria, gli spiriti maligni e i sentimenti propri del *sorcier*, quali l'egoismo e l'avidità, come creazioni del Diavolo tese ad abbagliare gli esseri umani con l'illusione di un successo senza sforzi che, tuttavia, porta infine alla rovina.³²³

I personaggi dei video che perseguono la conquista statutaria attraverso inganni e manipolazioni sono condannati a simili destini di sofferenza e “inseguono” al pubblico che l'*undomesticated agency*, a prima vista allettante, non paga. In *Big heart* (2004, dir. Parfait Zambo), Selavie New Way è una sofisticata e indipendente ragazza che trascorre la notte con un ricco signore incontrato in un bar, nella speranza di ricevere in cambio dei soldi.³²⁴ La strategia sembra

321A differenza di Rowlands e Warnier, Laburthe-Tolra (1985: 59–164) sostiene che fra i beti l'*evu* tende a essere considerato sempre negativo e asociale

322Sulla svolta “accumulatrice” della stregoneria cfr. anche Fisiy e Geschiere 2006; Geschiere 1995; Nyamnjoh 2006.

323Per una panoramica dei movimenti religiosi a Douala, cfr. De Rosny 2004; per una panoramica delle nuove forme di stregoneria, cfr. Ateba Eyene 2012 e 2013.

324“*Avoir le big heart/gros coeur*” è un' espressione locale che significa “desiderare troppo”. Presente già in contesto rurale, la commistione fra amore, sesso e beni materiali si accentua nell'ambiente urbano, dove le ragazze possono manipolare strategicamente le loro relazioni sentimentali, per ottenere denaro per i progetti personali (per esempio, il pagamento delle tasse scolastiche) e per aiutare la famiglia (per esempio, il pagamento delle cure

funzionare meglio del previsto e, grazie al sapiente uso del suo fascino, Selavie ottiene diverse migliaia di franchi, senza dovere avere rapporti sessuali. Tuttavia, la sua avidità la induce a frugare di nascosto nella camera da letto dell'amante, dove si imbatte nel serpente “mistico” che, in cambio di sacrifici, magicamente fornisce ricchezza all'uomo. Sconvolta, la ragazza abbandona la casa, ormai condannata alla follia. Le ultime scene – dove Selavie vaga per le strade di Douala in vestiti stracciati e stato confusionale, derisa da tutti – visualizzano la vacuità dell'*undomesticated agency*, che abbandona l'individuo solo al suo destino.

In alcuni casi, la “lezione” incapsulata nella storia è esplicitata dai video. *Poignard dans le dos* (2013, dir. Ghislain Fotso) racconta le tensioni che minano la relazione fra due fratelli, in seguito alla morte della madre. Mentre il primogenito Fred ha potuto studiare, trovare un buon impiego e sposarsi, grazie al supporto economico dei genitori, il cadetto Anatole è disoccupato e single e trascorre le giornate al quartiere. Insieme a un gruppo di delinquenti, egli pianifica la realizzazione di avventati (ma in caso di successo remunerativi) affari che gli permettano di sfuggire alla condizione di perpetua dipendenza della sua esistenza. E' proprio in uno di questi *business* che egli perde la somma di denaro che il fratello gli aveva prestato per acquistare una moto e iniziare il mestiere del *bendskineur*. Poiché non è in grado di restituire i soldi, reagisce con violenza. Dopo avere accusato la famiglia di trattarlo come un perenne *enfant*, attacca la cognata, per poi trovare la morte per mano del fratello, intervenuto in difesa della moglie. Il film si conclude con l'immagine di Fred in lacrime sulla tomba di Anatole, che dice: «Anatole, fratello mio, scusami. [...] Mamma, guarda cosa sono stato costretto a fare: ammazzare mio fratello, per una storia di moto... o di soldi... non lo so neanche più». Una scritta finale, subito prima dei titoli di coda, chiarisce ulteriormente il “messaggio” della storia al pubblico:

«Attenzione! Il denaro, il denaro, il denaro... Guarda fino a che punto possiamo arrivare; guarda i casi giudiziari che tu ci causi; guarda cosa fai subire ai nostri cuori. Facciamo buon uso del denaro; prendiamo coscienza dei mali che i soldi comportano: orgoglio, insolenza, ingratitudine, separazione, odio e tragedia».

Le storie che visualizzano e, allo stesso tempo, criticano l'ethos dei soldi danno espressione al desiderio di ascesa individuale diffuso fra la popolazione, condannando, nondimeno, le trasgressioni morali compiute in nome di tale ricerca statuaria.³²⁵ Questa ambiguità esprime bene

mediche di un fratello minore), in un contesto che lascia pochi altri margini di manovra. Questa forma di poliandria informale è popolarmente chiamata “sistema *chic choque chèque*” (Pradelles de Latour 1985; cfr. anche Cole 2009). La figura urbana della *good-time girl* accompagnata da *sugar daddies* è tipica dell'arte popolare africana (sulla figura della *good-time girl* in Nollywood, cfr. in particolare Okome 2012).

325Per analoghe ambiguità nei video africani, cfr. Garritano (2013: 191–192) e Larkin (2008a: 188).

l'ansia dei giovani camerunesi che lottano per *avancer* a Douala, una città caratterizzata da memorie e morali in conflitto, giustapposte più che integrate, dove le forme consuete di autorità hanno perso pregnanza, senza che nuovi punti di riferimento si siano imposti con certezza (cfr. Babina 2007; Courade 2000a: 27; Mbembe 2005: 174–175; Ndjio 2006b; Simone 2005a: 519). L'assenza di strade pre-tracciate e di modelli di comportamento chiari suscita tanto una sensazione di libertà – «A Douala siamo liberi», si sente spesso ripetere –, che induce a ricercare nuove vie verso il successo, svincolate da un rigido controllo sociale; quanto un senso di smarrimento e disorientamento, espresso nelle frasi «Mi cerco ancora [*je me cherche encore*]», «A Douala la gente non sa da dove viene e non sa dove va» e «Douala è il disordine», che i giovani utilizzano per descrivere la loro situazione di vita. Nelle parole di Caroline, una giornalista e mediatrice culturale:

«Noi siamo una società in costruzione [...] non possiamo costruire se non portiamo avanti certi valori... siamo una società malata, dove i genitori non sono più in grado di guidare i figli. Siamo persi, alla ricerca di punti di riferimento. Quando ci troviamo di fronte a certe situazioni non sappiamo cosa fare e ci chiediamo: “Come facciamo?”». ³²⁶

L'orientamento didattico dei video rappresenta una risposta alla sensazione di smarrimento e traccia una «mappa (morale) dell'esperienza» (Barber 1997b: 5) che aiuta i soggetti a navigare una città ambivalente, dove l'eccessiva libertà rischia di tradursi in abusi e soprusi. Questa ipotesi sembra avvalorata dalle parole di alcuni artisti, che pongono la propria opera in relazione alla debolezza e all'inefficienza dello Stato, alla mancanza di regole chiare e sanzioni. Per esempio, Simon:

«*Balade dans la cité* è istruttivo perché insegna la prevenzione, fa vedere i rischi, quali sono i pericoli, affinché gli spettatori possano evitarli, perché il nostro paese non sanziona... perché se ci fosse una sanzione molte cose cambierebbero». ³²⁷

In maniera simile, Aimé:

«Non possiamo pretendere che lo Stato faccia tutto. Ciascuno al suo livello deve portare qualcosa. Non possiamo lasciare la missione dell'educazione solo allo Stato, che non può avere tutte le disponibilità e il potenziale necessario per

³²⁶Caroline, Douala 31 Luglio 2013.

³²⁷Simon, Douala 9 Settembre 2013.

educare la popolazione. Ognuno deve portare la sua pietra, secondo le sue possibilità. Anche al di fuori del cinema. Ogni cittadino [...] deve offrire il suo contributo per la morale».³²⁸

In questo senso, i film ricordano la *self-help literature* dell'Africa occidentale, che – secondo Newell (2011) – costituisce uno spazio di creatività per “corrispondere” con la città, reagendo alla caoticità e alla mancanza di punti di riferimento delle metropoli post-coloniali. Questi romanzi di letteratura popolare, che raccontano vicende amorose e familiari, dall'apparenza “leggera” e “disimpegnata”:

«[O]ffrono consigli ai lettori su come sopravvivere emotivamente nelle aree urbane ed esplorano la perdita di controllo individuale sull'ambiente, popolato per lo più da sconosciuti. Questi temi sono inestricabili dall'urbanizzazione del continente e permettono agli autori e ai lettori di “fissare” la città nelle pagine dei testi» (Newell 2011: 18).

Come gli scrittori analizzati da Newell, i videomaker camerunesi si appropriano dell'importante compito di “educare” la società, in un contesto che tradizionalmente riserva il diritto di parola agli anziani (Laburthe-Tolra 1985; Warnier 1993). Per comprendere attraverso quali processi costruiscono la loro autorità, possiamo innanzitutto notare che essi trasmettono “consigli” che trascendono le differenze di etnia, classe, età e genere per essere applicati al pubblico cosmopolita ed eterogeneo di Douala. Aimé, l'ideatore di *Balade dans la cité*, chiarisce:

«I messaggi sono rivolti ai *petits*, ai *moins-petits* e ai *grands*... a tutta la società. [...] Sono per *monsieur tout-le-monde*, per chiunque si riconosca nei problemi e nelle situazioni di vita che rappresentiamo».³²⁹

Tale posizione riecheggia quella degli altri registi che insistono sull'“universalità” delle loro “lezioni”, rivolte a un'audience variegata. Spiega Noubbissi:

328 Aimé, Douala 15 Settembre 2013.

329 Aimé, Douala 15 Settembre 2013. Alla fine degli episodi di *Balade dans la cité*, Makalapati, con la sua bicicletta e l'ormai classica banana, si ferma in una strada della città e, con lo sguardo rivolto in camera, “trae le somme” della storia appena raccontata. Passanti, venditori ambulanti, bambini, *bendskineur* che affollano la via si radunano attorno a lui, andando a visualizzare l'anonima massa urbana alla quale le storie sono dirette.

«I messaggi sono rivolti a tutti, a chiunque si ritrovi nella storia. Il cinema non ha partito. Canali come *Canal 2* trasmettono sul satellite, sono guardati ovunque. A me personalmente hanno chiamato degli spettatori dal Congo, per farmi i complimenti. I miei CD erano arrivati fin lì, io non lo sapevo... per la pirateria... ma comunque vuole dire che la gente di lì era interessata, hanno sentito che il messaggio riguardava anche loro». ³³⁰

I videomaker “parlano” a un pubblico anonimo e disperso e presentano i “messaggi” come manifestazioni di una morale universale, applicabile all'eterogenea massa urbana di Douala così come a chiunque capiti di guardare il film. Nell'analogo orientamento “globale” del teatro itinerante yoruba, Barber (2000: 220–221) coglie l'influenza della religione cristiana e dell'educazione di stampo occidentale, che promuovono la nozione di valori, saperi e norme universalmente validi, in contrapposizione ai precetti morali tradizionali, trasmessi dagli adulti ai bambini del loro stesso genere e condizione. ³³¹ Mentre le favole degli anziani offrono consigli e istruzioni di comportamento a categorie specifiche di persone, i sermoni dei preti sono diretti all'intera congregazione e le lezioni degli insegnanti sono impartite a tutti gli allievi, al di là delle loro caratteristiche individuali. In questo senso, possiamo affermare che i videomaker camerunesi “parlano” alla società dalla posizione dei leader religiosi e dei professori, più che da quella degli *ainés*, e, in nome di tale convergenza, si appropriano del diritto di parola e costruiscono la loro autorità. ³³² Non a caso, essi si auto-definiscono “insegnanti” e presentano il cinema come un'attività “da intellettuali”, dove la scrittura svolge un ruolo fondamentale. ³³³ Sebbene gli attori tendano a improvvisare i dialoghi, la presenza di copioni e sinossi è apprezzata e i film sono spesso paragonati a libri. Marcel (in arte *Le pensologue*) definisce la serie *Rien c'est pour rien* di cui è sceneggiatore come un «libro da consultare ogni volta che si ha un problema» ³³⁴, mentre Antoinette, l'ideatrice del telefilm *Les aventures de Monica*, afferma:

330Noumbissi, Douala 20 Ottobre 2012.

331A proposito dei beti del Camerun, Laburthe-Tolra (1985) osserva che il cristianesimo introduce la nozione di valore universale, in un contesto in cui il lignaggio costituiva tradizionalmente la cornice della morale.

332In questo senso, bisogna essere cauti nello stabilire connessioni troppo strette fra la letteratura orale e la contemporanea «*technorality*» (Adejunmobi 2008), dal momento che gli stessi soggetti potrebbero concepire le due forme in un rapporto di “rottura” più che di continuità.

333Probabilmente, anche l'insistenza dei videomaker nel definirsi “artisti” può essere ricollegata al desiderio di essere considerati portatori di un messaggio “universale”. Diversi sceneggiatori e dialoghetti sono professori di liceo, che, frustrati intellettualmente dal malfunzionamento del sistema scolastico camerunese, trovano appagamento nella scrittura di film. Il caso più noto è Mitoumba, che insegnava tedesco, per poi dedicarsi a tempo pieno al cinema (e ad altri *business* ad esso connessi), una volta raggiunto il successo. Più in generale, possiamo notare che la tecnologia digitale sembra avere enormemente diffuso la pratica della scrittura fra i giovani, i quali scrivono copioni (tenuti “nel cassetto”) in attesa delle risorse necessarie per realizzarli. Per questo, non è del tutto corretto sostenere che in Africa si sia passati dall'oralità al digitale, bypassando la scrittura. Sulla relazione fra libri e video africani, cfr. anche Adamu (in corso di pubblicazione) e Larkin (1997).

334Marcel, Douala 4 Settembre 2012.

«Sono gli intellettuali che guardano [*Les aventures de Monica*], sono delle persone che hanno studiato. Per questo devi pensare a molte cose quando scrivi... io, per esempio, quando voglio scrivere uno scenario su un certo argomento ... io che non ho studiato molto... contatto le persone che lavorano in quel campo, per conoscere esattamente quello che bisogna fare. Perché mi dico che non sono solo i poveri diavoli che mi guardano, ma anche gli intellettuali, e allora si devono sentire a proprio agio quando tratto le questioni che conoscono».³³⁵

Agli occhi di registi e attori, i film rappresentano dunque i “nuovi libri” atti ad educare una popolazione che ha scarsa abitudine alla lettura. Come, in forme diverse, si sente ripetere spesso: «In Camerun, se vuoi nascondere qualcosa, lo devi mettere in un libro, perché nessuno lo aprirà. Per questo dobbiamo educare la popolazione con i film».

4.5 “Voi state ridendo, ma noi vi sensibilizziamo”: comicità e melodramma nelle “storie della società”

L'orientamento didattico si traduce in scelte estetiche che allontanano le storie della società dal semplice linguaggio realista. Gli artisti riconoscono che, per attrarre l'attenzione del pubblico, la rappresentazione “incollata” alla realtà deve essere integrata con un «po' di pepe»³³⁶, qualche «aggiustamento»³³⁷, una certa «esagerazione»,³³⁸ perché – spiega Marcel – «la realtà, altrimenti, è piatta».³³⁹ La rappresentazione “incollata” alla realtà lascia così spazio a un'immaginazione di stampo melodrammatico, dove le trasgressioni morali, le strutture narrative episodiche, piuttosto che lineari, la preminenza del dialogo sull'immagine e la centralità della famiglia nelle storie ricordano tanto i lungometraggi nigeriani quanto le telenovela sud-americane, avidamente consumati in Camerun. A proposito di Nollywood, Larkin (2008a: 178 e segg.) sostiene che l'impianto melodrammatico rappresenta una risposta estetica al senso di vulnerabilità materiale, sociale, spirituale, politica e fisica che contraddistingue l'esistenza nelle metropoli africane, in seguito alla crisi economica e ai Piani di Aggiustamento Strutturale degli anni Ottanta-Novanta. In quest'ottica, le trame caratterizzate da polarità morali e situazioni eccessive (rovesci repentini di

335Antoinette, Douala 23 Luglio 2013.

336Esther, Douala 23 Agosto 2013.

337Cédric, Douala 12 Luglio 2013.

338Marcel, Douala 25 Settembre 2013.

339Marcel, Douala 25 Settembre 2013.

fortuna, tradimenti e voltaggiaccio fra famigliari, violenza, ecc.) indagano l'insicurezza della vita urbana e attribuiscono un ordine alle tensioni che attraversano la società, mediante una «*aesthetic of outrage*» (Larkin 2008a: 172). In particolare, le esagerazioni sessuali, materiali e finanziarie dei personaggi mirano a shockare il pubblico, provocando “spasmi” corporei di disgusto, repulsione e indignazione, che costituiscono un commentario morale alla società.

Sebbene possiamo facilmente riferire le considerazioni di Larkin al caso camerunese, i film di Douala appaiono attraversati da una vena comica più marcata, nella quale le esagerazioni mirano a suscitare risate più che indignazione, negli spettatori. Questo è particolarmente vero per gli sketch e per le serie che trattano il tema della truffa, dove i personaggi, con la loro difficoltà a distinguere fra finzione e realtà, costituiscono una parodia degli abitanti di Douala, quotidianamente vittime di inganni e raggiri. Il “comico” in Africa è stato spesso interpretato come «politica dal basso» (Toulabor 1992) e «arma di resistenza» (Obadare 2010) della popolazione contro lo Stato post-coloniale, repressivo e incompetente. Nelle parole di Mbembe (1986: 159), «[l]a risata [...] costituisce un'arma che polverizza tutti i discorsi ufficiali e i programmi economici [...] che non servono che a qualcuno». Tuttavia, a proposito del teatro popolare camerunese, Kameni rileva la centralità dei fattori economici, in quanto gli artisti – «mezzi intellettuali, mezzi clochard» – utilizzano la comicità per compiacere il pubblico delle masse urbane, oltre che per trasmettere messaggi di protesta “camuffati” (Kameni 2009: 31). Secondo le testimonianze di alcuni attori e registi, questa interpretazione sembra valida anche per la produzione video, non a caso profondamente connessa alla tradizione umoristico-teatrale locale (cfr. cap. 2 e 3):

«Perché voglio fare ridere? Perché ho l'impressione che facendo questo il pubblico mi capisca più velocemente... più che leggendo un libro, perché qui in Camerun leggere è raro, ma quando usi l'umorismo, puoi passare il messaggio e sensibilizzare [...]. Voi state ridendo, ma noi vi sensibilizziamo», spiega Antoinette.³⁴⁰

Da parte sua Aimé:

«E' un aspetto umoristico che ho inserito personalmente... perché comunque è una serie che deve fare divertire anche... voglio dire che noi proviamo a divertire educando, o meglio, proviamo a educare attraverso il divertimento».³⁴¹

³⁴⁰Antoinette, Douala 23 Luglio 2013.

³⁴¹Aimé, Douala 15 Settembre 2013.

Gli artisti criticano aspramente quegli spettatori che scambiano la comicità per un fine, invece che per un mezzo, limitandosi a ridere senza cogliere il messaggio educativo:

«Ci sono alcuni che ridono e basta... guardano i film con gli occhi invece che con le orecchie... così non va bene, perché devi riflettere, devi cogliere cosa stiamo cercando di dirti. Anche se te lo diciamo facendoti divertire, ti stiamo educando in realtà». ³⁴²

I punti focali delle esagerazioni melodrammatiche e umoristiche sono gli attori, con il loro stile di recitazione “marcato” – caratterizzato da espressioni facciali, movenze e toni di voce “enfaticizzati” – che ricorda tanto il teatro popolare, quanto le prediche dei pastori pentecostali e i discorsi di propaganda dei politici (cfr. Adejunmobi 2014a: 180; Larkin 2008a: 184). Tale «aggressività gestuale» (Kameni 2008: 158), tesa a spronare gli spettatori ad apprendere la “lezione” morale, ricalca quella che Adesokan (2011: 96) chiama «*aesthetic of exhortation*», a proposito del film nigeriano *Thunderbolt: Magun* (2001, dir. Tunde Kelani):

«C'è una connessione stretta fra l'esortazione e la figura dell'attore [...]. Non ci sono attori celebri in *Thunderbolt: Magun*, ma questo non impedisce al film di esortare lo spettatore al tipo di moralità di cui la figura dell'attore è il canale di espressione. Il successo di un'ingiunzione morale dipende tanto dalla base filosofica quanto dalla personalità dell'attore che la drammatizza» (Adesokan 2011: 96).

Robert, un attore camerunese, sembra fare accenno a qualcosa di simile, quando dice:

«Prima parlavo dell'educazione... [Nel mio futuro vorrei] educare più persone possibile, vorrei aiutarle a prendere coscienza, attraverso quello che dico e attraverso la mia maniera di fare, cioè grazie alle mie prestazioni di attore». ³⁴³

Agli occhi degli attori, questo “potere” educativo, questa “energia” che scaturisce dalla loro performance, prende la forma del “dono”, della “predisposizione”, del “genio” che “ci si porta

³⁴²Freddy, Douala 29 Luglio 2012.

³⁴³Robert, Douala 1 Dicembre 2012.

dentro, fin dalla nascita”, ricevuto da Dio, più che ereditato dalla famiglia.³⁴⁴ Tanto più grande è questo talento, quanto più l'attore sarà in grado di accrescere l'incisività della propria recitazione, sviluppando un “tocco” personale, uno “stile” individuale, nel quadro della comune *aesthetic of exhortation*.³⁴⁵ A proposito della sua “dote”, Antoinette racconta:

«Io sono cristiana, credo in Dio e credo che sia Dio a ispirarmi: a un certo momento Dio mi ispira. Quando tu hai una predisposizione... perché Dio non ispira tutti... io credo che ispiri coloro che devono essere ispirati, non so come succede [...]. L'ispirazione arriva così, è Dio che la dona... non so, arriva da sola. In ogni modo, per il momento Dio è dalla mia parte».³⁴⁶

In maniera simile, Robert:

«Non avevo mai pensato di fare del cinema, ma è un po' come qualcosa che ti segue, vedi, è come qualcosa con il quale nasci... perché mi rendo conto che, già quando ero piccolo, facevo ridere molte persone [con le mie scenette]. Quindi questo vuole dire che la recitazione è qualcosa con la quale si cresce».³⁴⁷

Possiamo complessivamente interpretare la realizzazione di film “specchio” della realtà, con eccessi comici e melodrammatici, tesi alla trasmissione di “lezioni” per la trasformazione della società, alla luce del concetto di mimesi, elaborato da Taussig (1993). L'autore mostra che «“in un modo o in un altro” la realizzazione e l'esistenza dell'artefatto che ritrae qualcosa dà potere sulla cosa ritratta» (Taussig 1993: 13), rilevando, parallelamente, che tale “magia” si verifica quando la copia non è una replica perfetta dell'originale, ma una sua “storpiatura”. L'alterazione mira a stimolare i sensi dell'osservatore e crea un contatto con la cosa percepita, poiché le reazioni

344A questo proposito può essere interessante notare che una troupe si è data il nome *The talented*.

Ignatowski osserva una concezione della creazione artistica per certi versi analoga, fra i compositori di canzoni *gurna*, nella regione Tupuri del Nord del Camerun. L'assonanza emerge con forza dalle parole di un artista locale: «La canzone è... un dono. Se sono pronto a comporre... la canzone mi arriva mentre dormo. Quando arriva, arriva sotto forma di venti o quaranta versi. Al mattino io canto la canzone intera, mentre il giorno precedente non ne sarei stato capace» (cit. in Ignatowski 2006: 147–148). Tale “dono” – continua Ignatowski – proviene da Dio, più che essere ereditato dagli antenati, tanto che vi è l'idea diffusa che qualsiasi individuo di talento possa diventare un compositore, nonostante la presenza di famiglie che si trasmettono la professione, di generazione in generazione. A differenza che fra gli attori di Douala, tuttavia, l'ispirazione è qui facilitata e indotta dal ricorso alla magia, che – fra le altre cose – dona il potere di persuadere il pubblico alla parola cantata.

345Il caso esemplare è l'artista Fingon Tralala con la sua maniera di parlare “storpiata” (sul modello del celebre teatrante Jean Miché Kankan). La ricerca del “tocco” personale – come abbiamo visto nel capitolo 3 – si ricollega anche al desiderio di rendersi riconoscibili al pubblico, smarcandosi dai colleghi.

346Antoinette, Douala 23 Luglio 2013.

347Robert, Douala 1 Dicembre 2012.

corporee sfumano i confini, creano ponti, permettendo di passare dalla copia all'originale, di agire su una dimensione, per modificare l'altra (Taussig 1993: 51). Tali distorsioni tendono a prendere la forma del barocchismo, della ridondanza di dettagli, dello stile “eccessivo”, come nel caso dei canti curativi degli sciamani cuna, che descrivevano minuziosamente le origini degli spiriti, allo scopo di porli sotto il loro controllo (Taussig 1993: 105). Queste considerazioni sembrano significative quando riferite al caso degli artisti di Douala che fanno una copia “inesatta” della società – una replica con un po' di “pepe” e qualche “esagerazione” – che è in grado di trasformare i comportamenti proprio perché stimola i sensi e i corpi, attraverso la risata e l'indignazione.

4.6 Messaggi nascosti: storie per “non sentirsi soli”

Prima di concludere, possiamo ancora osservare che i “messaggi” e le “lezioni” non sempre appaiono chiari ed evidenti. Alcuni spettatori rimarcano che i video senza lieto fine non visualizzano la “via” giusta da intraprendere. Per esempio, con un confronto con Nollywood, Myriam sostiene che:

«I film nigeriani sono istruttivi in maniera diversa rispetto a quelli camerunesi. Per esempio, ho visto un film nigeriano [...] [dove] c'era un ragazzo povero che riceveva in prestito dei soldi da un amico. Pensava che si trattasse di soldi normali, da restituire con altri soldi. Invece il suo amico gli spiega che non vuole altri soldi in cambio, ma vuole che entri nella setta. Lui rifiuta [...]. Quando l'amico gli dice che gli rimangono solo più cinque giorni per accettare o altrimenti morirà, lui lo porta in una chiesa, dove iniziano a pregare insieme. Grazie al potere di Dio non muore né il giorno dopo, né i giorni successivi. Questo film [...] fa vedere bene la direzione giusta da prendere, cosa devi e non devi fare».³⁴⁸

Simon si riferisce a qualcosa di simile quando spiega che «i film camerunesi hanno un messaggio nascosto, che deve essere cercato dietro la storia».³⁴⁹

In effetti, finali aperti, personaggi “cattivi” che non si redimono e “poveri” che non si arricchiscono, propri di molti video, complicano la linearità delle “lezioni” e aggiungono strati di significato alle storie. Fra i tanti esempi possibili, possiamo citare *Le boy* (dir. Simplicie Noumo), una serie prodotta dal canale *Equinoxe télévision (e. Prod)* nel 2011-2012, che racconta le peripezie

348Myriam, Douala 24 Luglio 2013.

349Simon, Douala 17 Agosto 2013.

messe in atto da un *boy*,³⁵⁰ allo scopo di migliorare la sua condizione socio-economica. Tanto nel primo quanto nell'ultimo episodio, ritroviamo il ragazzo sotto il sole, in una strada sterrata interna a un quartiere, in cerca di un impiego, laddove la circolarità della storia nega l'evoluzione del personaggio. Nella scena finale, con un conoscente disoccupato, egli inventa di lavorare nel settore dell'import-export e di avere acquistato un terreno, realizzando nell'immaginazione quella “riuscita” che, all'inizio della serie, sperava di compiere nella realtà.

Significativo è anche il caso di *Cercle vicieux*, la serie che il regista Ebenezer lancia sulla sua pagina Facebook, con il commento:

«*Cercle vicieux* mette in evidenza le suocere che vogliono a tutti i costi controllare e gestire il foyer coniugale dei loro figli, maltrattando la nuora».

Al di là della chiarezza di questo messaggio, per numerosi episodi il giovane Alain (il figlio) non riesce ad assumere una posizione chiara e appoggia talora la madre – che rivendica il diritto di intervenire nella gestione del suo foyer, in quanto sua genitrice –, talora la moglie – che, invece, lamenta le intrusioni della suocera. Per difendere il loro punto di vista, le due donne fanno riferimento a sistemi valoriali ugualmente presenti e legittimi nella società di Douala, con la forza interpretativa di Mami Ton (la suocera) che dà forza e vigore alla sua posizione morale, senza che l'altra, più “moderna”, riesca mai del tutto a trionfare.

A proposito delle serie televisive pentecostali di Kinshasa, Pype (2012: 177) riprende la distinzione di Janzen (1992) fra “*disjunctive*” e “*conjunctive tale*”, per sostenere che la maggioranza delle storie termina in maniera congiuntiva, con il personaggio “cattivo” (in genere una strega) che prende coscienza delle conseguenze delle sue azioni, comprende di essersi comportato male, si pente, confessa e viene infine reintegrato nell'ordine morale “normale”, grazie alla conversione al Cristianesimo. Poiché mostrano cosa localmente si intende per “successo” e “bella vita” così come le strategie necessarie per raggiungerli, i *teledrama* rappresentano gli *key scenario* della società congolese. Prendendo spunto da tali considerazioni, possiamo affermare (con le dovute eccezioni) che i video camerunesi tendono, al contrario, a rappresentare storie “disgiuntive”, dove manca un happy-end che visualizzi la “direzione” giusta da intraprendere, agli spettatori.

Come interpretare tale caratteristica? Osserviamo innanzitutto che una certa “oscurità” è tipica della tradizione performativa africana, nella quale un testo troppo chiaro, privo di sottintesi e lacune, rischia di essere considerato noioso, poco interessante, dai consumatori. Per esempio, i poeti

³⁵⁰Con questa espressione, nell'Africa francofona, si intendono i “domestici”, ragazzi che svolgono le faccende di casa, in cambio di vitto e alloggio (e talvolta il pagamento delle tasse scolastiche).

del regno akan in Ghana utilizzavano un linguaggio speciale che occultava il messaggio delle loro opere, mentre i compositori congolese dei poemi *mbiimbi* alludevano ai fatti storici più che descriverli, per stimolare il lavoro ermeneutico del pubblico, oltre che per motivazioni politiche (Barber 2003: 329–330). In maniera per certi versi simile, Aimé non esplicita la “lezione” del telefilm *Balade dans la cité*, in quanto:

«Bisogna lasciare un po' di spazio per la riflessione allo spettatore, affinché apra il suo spirito. Bisogna che anche lui rifletta un po'... se gli offrissimo la pappa già pronta e masticata per evitargli gli sforzi di comprensione, gli faciliteremmo troppo il compito!».³⁵¹

Da parte sua Simon, un attore:

«Nei film non bisogna dare tutti i dettagli e fare capire tutto agli spettatori, bisogna fare sì che gli spettatori frughino nella loro immaginazione e si chiedano “perché questo?”, “perché quest'altro?”». ³⁵²

In questo senso, potremmo dire che “cercare il messaggio nascosto” fa parte del piacere della visione. Significativamente, il formato privilegiato tanto dagli spettatori quanto dai videomaker è la serie, caratterizzata proprio dalla regolare e programmatica sospensione della narrazione – che lascia al pubblico la libertà di discutere e speculare su ciò che è successo e ciò che succederà nelle puntate –, da personaggi numerosi – connessi da relazioni dinamiche e imprevedibili – e da uno sviluppo della narrazione non-teleologico – dove ogni evento è di per sé reversibile (il caso classico è il personaggio che muore per poi tornare in vita decine di episodi dopo) (cfr. Allen 1995).³⁵³

Al di là dell’“estetica dell'oscurità”, anche altri fattori contribuiscono a complicare il messaggio delle storie. La mancanza di risorse può causare l'interruzione della serie anzitempo, lasciando irrisolte problematiche e vicende. È il caso di *Scènes de ménage*, la storia di nuclei familiari che si sciolgono e si ricompongono sotto nuove forme, che, per ragioni di budget, viene sospesa dopo una ventina di episodi, prima di avere delineato il modello di famiglia “giusto” da seguire. D'altra parte, in linea con l'approccio di Barber (1987: 8) all'analisi dell'arte popolare africana, nei “gap” e nei “silenzi” possiamo scorgere la presenza di dubbi e ansie, che rivelano la

351 Aimé, Douala 15 Settembre 2013

352 Simon, Douala 14 Dicembre 2012.

353 Come abbiamo visto nel capitolo 3, il formato della serie è molto diffuso anche perché risponde bene alla struttura “fluida” delle troupe (§ 3.2).

possibilità di punti di vista alternativi, “crepando” la monoliticità delle “lezioni” morali. Si tratta di quelli che Garritano (2013: 23) chiama “crack”, laddove la ripetizione dei discorsi su parentela, sessualità, globalizzazione e neoliberalismo, tipica del cinema popolare del Ghana, si traduce in un'ambiguità che lascia spazio all'immaginazione di nuovi tipi di soggetto, famiglia e comunità.

Alla luce di tali considerazioni, interpretiamo i finali disgiuntivi come “crack” nella rappresentazione dei soggetti. Bjornson (2002) afferma che la fiction popolare camerunese mette in scena Self “moderni”, responsabili delle loro azioni. Nel romanzo *Monologue d'une veuve angoissée* di Martin Enobo-Kosso, la protagonista è un'ex prostituta che guasta il suo primo matrimonio, perché divorata dalla gelosia. La graduale presa di coscienza degli errori commessi le consentirà, tuttavia, di iniziare una nuova relazione, caratterizzata da fiducia e rispetto. L'orientamento didattico dei video sottende un'analoga rappresentazione dei soggetti. Makalapati, il narratore della serie *Balade dans la cité*, al termine degli episodi, interpella i personaggi affinché riconoscano colpe e sbagli, come premessa per la loro redenzione.

Tale concezione è lontana dall'antropologia “tradizionale” locale, che privilegia la logica accusatoria, secondo la quale gli altri (i *sorciers*) sono i responsabili dei propri mali e l'individuo è un ricettore di forze esterne, difficilmente conoscibili, più che un soggetto autonomo, artefice del proprio avvenire (Geschiere 1995: 22–23; Séraphin 2000a). I video conservano traccia di questo immaginario “stregonesco”, laddove i personaggi raramente prendono coscienza dei loro errori e si assumono la responsabilità delle loro azioni. Al termine di un episodio di *Balade dans la cité*, Makalapati rivolge questo rimprovero al ladro di una moto, perché possa ammettere la sua colpa (e quindi eventualmente riscattarsi): «Wooh! Tu parti con la moto, è la tua moto? Te ne vai al quartiere con la moto?»; ma il delinquente si limita a rispondergli, infastidito: «Lasciami tranquillo!».

I finali disgiuntivi iniettano una sensazione di impotenza e immobilismo nelle storie – in contrasto con la possibilità di riformare la realtà, sottesa all'orientamento didattico – e rivelano le esitazioni e le incertezze dei videomaker nel visualizzare la “strada maestra” da percorrere per riuscire ad “avanzare” nella vita. I film dal finale aperto, che stimolano il pubblico a immaginare diverse conclusioni, più che mostrare la maniera “corretta” di agire, sono particolarmente illuminanti, da questo punto di vista. Nel cortometraggio *Rentrée scolaire* (2013, dir. Constantin Tchoua), Kanga si reca dal villaggio a Douala, al fine di trovare il denaro necessario all'acquisto del materiale scolastico. Una volta in città, si ingrazia subdolamente i parenti con il dono di un gallo, per poi trafugare loro dei soldi. La storia termina quando gli zii si accorgono di essere stati ingannati, senza mostrare, tuttavia, la loro reazione. Sulla sua pagina Facebook, l'attore protagonista posta il video, accompagnato da questo commento:

«Kamga va in vacanza proprio quando la scuola ricomincia. E se tu fossi stato lo zio che Kamga ha ingannato, quale sarebbe stata la tua reazione? Avresti mangiato il gallo [...]? Avresti provato a strappargli i soldi di mano? E' colpa di Kamga se si comporta così?».

Da questo punto di vista, i video rappresentano piattaforme attraverso le quali, in maniera spesso co-autoriale, sceneggiatori, attori, registi e spettatori danno forma a dubbi e incertezze, in un contesto, come quello multiculturale di Douala, caratterizzato da moralità e memorie plurali. Più che ergersi al di sopra della realtà per riformare i costumi, gli artisti “sfruttano” il cinema per meditare sull'esperienza e attribuirle un senso. Questa dimensione è particolarmente evidente nella pratica della scrittura delle sceneggiature dove essi inseriscono “pezzi” della propria storia, rielaborati.

Nei suoi spostamenti quotidiani per la città, alla ricerca di *petits jobs*, Marcel porta con sé i suoi scenari per potere correggerli, integrarli e modificarli, traendo ispirazione dalle situazioni nelle quali si imbatte. Quando, una mattina, viene a trovarmi, rimane colpito dalla bellezza del giardino di casa mia e immagina la scena di un rituale tradizionale da ambientarvi, abbozzandola a penna sul copione, mentre io finisco di prepararmi per uscire. In un'altra occasione, in un bar nel quartiere di Akwa, ispirato dagli atteggiamenti della cameriera per la caratterizzazione di un personaggio, inizia a prendere appunti su un foglio di carta. In *Cercle vicieux* (l'unica serie che abbia potuto girare, per via delle scarse risorse economiche di cui dispone), mette in scena “la vita che vorrebbe”, interpretando la versione idealizzata di se stesso, ovvero un artista-filosofo di successo, intervistato da un giornalista pieno di ammirazione. In questi gesti possiamo leggere il tentativo di dare forma alla propria esperienza frammentata di aspirante artista e lo sforzo di visualizzare la persona che intende essere nel futuro, imprimendo alla propria vita una direzione e un ordine.³⁵⁴

Queste strategie di significazione sono particolarmente rilevanti per i giovani, le cui biografie ricordano «*disjointed histories*», sconnesse tanto dalle narrazioni post-indipendenza dello sviluppo nazionale, quanto dalle memorie sociali collettive, che stabilivano un'interconnessione fra le storie di vita individuali, con l'eterno ritorno della conoscenza ancestrale (Simone 2005a: 518). Non a caso, attori e registi – che affermano che la funzione dei video è la riforma dei costumi – aggiungono anche che “i film non fanno sentire soli”, laddove mettere in scena la propria esperienza e “ritrovarsi” in quella degli altri consentono di inserire l'esistenza personale in un

³⁵⁴Si tratta, tuttavia, di un ordine fragile, come mostra la triste fine del personaggio dell'artista, in *Cercle vicieux*.

Dopo avere vantato la sua differenza rispetto agli altri ragazzi del quartiere, egli si lascia facilmente convincere dal giornalista ad andare a bere in un bar. Ubriaco, inizia a maltrattare i vicini come un qualsiasi *gar au quartier*, perdendo la sua aurea di distinzione.

discorso collettivo, di una città, di una generazione.³⁵⁵

«Molta gente si ritrovava nella storia di *Scènes de ménages*. Mi ricordo un professore delle scuole medie che una sera ci ha ringraziato, perché – ci ha detto – quella era la sua storia... questo gli faceva piacere [...] era veramente la sua storia, era felice ed era contento di noi... questo gli faceva rivivere un po' i momenti difficili della sua vita e da qualche parte pensava, si diceva: “Anche se ho vissuto questo dolore senza comunicarlo a nessuno, c'è qualcuno che l'ha compreso e che l'ha condiviso”. [...] Le questioni che abbiamo sollevato nella nostra serie hanno permesso a certe persone, o meglio, alle persone che hanno avuto storie simili, di comprendere e dirsi: “Noi non siamo soli, non sono solo io ad avere avuto questo problema. Ci sono tante altre persone che hanno avuto lo stesso problema”. [...] Questo era il nostro obiettivo».³⁵⁶

«Vedi una storia sullo schermo e dici: “Ma è proprio la mia !”. E capisci che allora non sei solo ad avere vissuto certe cose... Per esempio, in un episodio di *Balade dans la cité*, io interpretavo la parte di un'amica di Mero, la moglie di Papa Moussango. Papa Moussango beve sempre e sua moglie si confida con me. Una sera, Papa Moussango torna a casa ubriaco e la moglie prende il suo telefono per contattarmi. Compone il mio numero e vede che è memorizzato sotto “cocco”. Si insospettisce e vuole indagare... viene a casa mia e mi dice che vuole provare a chiamare Papa Moussango dal mio cellulare. Io non rifiuto perché è una mia amica... Quando fa il numero vede che è memorizzato sotto “caramella alcolica”. Scoppia un litigio fra di noi e alla fine io sono costretta a scappare perché Mero è molto grossa, gigante. Se guardi questo film capisci che tutti gli uomini sono così, non solo il tuo».³⁵⁷

4.7 Conclusioni

In questo capitolo ho ripercorso i contorni della produzione dei video chiamati “storie della società” o “storie del quotidiano”, tipici degli anni Zero del Duemila, tramite l'analisi delle relazioni plurime

355A questo proposito Pype (2012: 217) parla di “valore terapeutico” delle serie televisive.

356Robert, Douala 1 Dicembre 2012.

357Julie, Douala 26 Luglio 2013.

che essi intrattengono con la vita urbana di una città eterogenea e frammentata come Douala. Gli artisti inseriscono la pratica filmica nel contesto sociale e producono video che – nelle loro parole – “rispecchiano” la realtà, addentrandosi nei problemi quotidiani della popolazione, al fine di provare a proporre soluzioni. Con umorismo, mettono in scena le vicende di personaggi che lottano per la conquista statuaria, attraverso trasgressioni morali che visualizzano lo stato di anomia della società camerunese. Una posizione di particolare rilievo è occupata da temi legati a truffe e conflitti familiari, entrambi strettamente connessi alla cronica mancanza di risorse che caratterizza la vita di gran parte dei *doualais*. Tale produzione non ha solo la funzione di comunicare il malcontento dei ceti sociali, ma mira anche a trasformare la realtà, con la trasmissione di “lezioni” e “messaggi” che criticano l'ethos dei soldi della società di Douala. In questo senso, i video adottano una posizione ambivalente che esprime e, contemporaneamente, condanna il desiderio di ascesa individuale, tramite le storie di personaggi che cadono in rovina per la loro “avidità”. Tale orientamento tradisce il senso di smarrimento della popolazione di fronte a un ambiente socio-culturale confuso, in continuo mutamento, dove sembrano mancare punti di riferimento e ancoraggi collettivi; allo stesso tempo rappresenta una risposta a questa incertezza, poiché le trame didattiche offrono una mappa morale dell'esperienza, che “fissa” la città nei testi filmici, in maniera simile alla *self-help literature* dell'Africa occidentale. Tuttavia, l'assenza di happy-end incrina la monoliticità dei “messaggi”, impregnando le vicende di una sensazione di immobilismo e impotenza e rivelando le esitazioni dei videomaker nel delineare “la strada giusta” da seguire. In quest'ottica, i film rappresentano piattaforme per riflettere su dubbi e incertezze e dare significato all'esistenza, dal momento che la drammatizzazione del “quotidiano” costituisce anche una maniera per socializzare l'esperienza e “non sentirsi soli”.

Alla luce di quanto detto, i video appaiono parte integrante della cultura popolare, intesa come *mirroring process* attraverso cui gli abitanti di Douala provano a dare forma alla loro esistenza collettiva, immaginando orizzonti e punti di ancoraggio condivisi, oltre gli itinerari divergenti delle loro biografie (cfr. Simone 2008a). In questo senso, essi esprimono il desiderio di vivere in un ambiente prevedibile, dove la messa in scena di una realtà nella quale “tutti si possono riconoscere” rappresenta il tentativo di rintracciare ricorrenze e regolarità, quella che Förster (2014: 37–38) chiama «*habitual agency*», da contrapporre all'improvvisazione come pratica di sopravvivenza quotidiana, tipica delle metropoli post-coloniali. Si tratta, tuttavia, di accordi precari, poiché la qualità «spettrale» di Douala (Simone 2004: 92) – con la sua incessante rifrazione fra vita reale, artificio, immaginazione, azione, che sfuma la possibilità di “fissare” significati – penetra anche nelle storie dei film, che, appena terminate, appaiono già “incomplete” e “superate” agli stessi autori, indotti a realizzare nuovi video per soddisfare la costante necessità di attivare ed esplorare potenzialità. Possiamo allora concludere il capitolo, paragonando le “storie della società”,

specchi di Douala, agli specchi di Kinshasa, di cui parla De Boeck (2008 [2002]), poiché entrambi costituiscono spazi di confronto e mutazione dove l'identità della città viene forgiata e subito frantumata, per potere essere ricomposta sotto nuove sembianze:

«Dai frantumi dei vetri rotti, i rottami del suo stesso passato, la città [...] febbrilmente si trasforma e continua. In un prolungato sforzo di ricrearsi e istituzionalizzarsi, la città senza sosta rinvigorisce una rete sempre crescente di significati e immaginari sociali plurali» (De Boeck 2008: 124).

5.

AL RITMO DEL CINEMA: SELF-STYLING, ASPIRAZIONI GLOBALI E VIDEO-MAKING PROFESSIONALE

5.1 Introduzione

«*One to one* e le cose che fanno i vari Fingon e Tagne³⁵⁸ è cinema di quartiere, non ha senso, non si può vendere all'esterno. Non rispettano le norme dell'audiovisivo, anche se loro credono di fare del cinema... Normalmente quando fai un film lo fai per vendere all'internazionale, ma quello che facciamo qui in Camerun non può uscire dal Camerun perché la qualità non è buona. I vari Tagne e Fingon non fanno cinema ma buffoneria. Però se glielo dici, si offendono... Io stesso una volta pensavo che facessero cinema, ma ora ho capito la differenza... Ora che sono nel settore del cinema, non guardo più queste cose, ma i film e le serie americane, per copiarle». ³⁵⁹

Con queste parole Joel – cameraman del gruppo *Africaanstone* e in passato attore nella troupe *Les idiots du rire* – descrive lo sfaccettato panorama contemporaneo della produzione video a Douala, dove alcuni artisti hanno iniziato a definirsi “professionisti”, parte del settore cinematografico, in opposizione agli “amatori” che realizzano le “storie della società”, ora ri-battezzate “cinema di quartiere”, “teatro filmato” e “buffoneria”. Si tratta di un fenomeno ancora ai suoi esordi, nel quale “professionista” e “amatore” non rappresentano categorie rigide e chiaramente definite, ma piuttosto etichette relative e dinamiche, spesso interpretate in maniera differente da soggetti diversi. Nonostante la fluidità di tale contesto – caratterizzato da artisti che si accusano reciprocamente di “amatorialità” – è tuttavia possibile rintracciare alcuni tratti comunemente riconosciuti come propri dell'artista “professionista”, realizzati in maniera più o meno completa dai differenti soggetti (quasi a rappresentare un orizzonte di aspirazione). Come in parte emerge dalle parole di Joel, gli artisti “professionisti” prendono esplicitamente a modello i film “internazionali”/ dell’*autre côté* – innanzitutto Hollywood e le telenovelas brasiliane, in secondo luogo i lungometraggi asiatici e i melodrammi nigeriani – mentre rinnegano i punti di contatto con la tradizione teatrale e umoristica,

358Due attori di Douala, con un passato da umoristi. Cfr. capp. 2 e 3.

359Joel, Douala 16 Luglio 2013.

invece accolta dai produttori di storie della società.³⁶⁰

In questo capitolo, proverò ad approfondire tali dinamiche mediante l'analisi dell'opera (e dell'operato) di alcuni registi e troupe, sullo sfondo delle più ampie trasformazioni che hanno attraversato la produzione video africana, negli ultimi anni. Come fa Carmela Garritano (2013) con riferimento al contesto del Ghana, interpreto la nascita di un cinema “professionale” che si oppone al “teatro filmato” alla luce della nozione di “lotta simbolica” di Bourdieu (1985). Secondo l'autore, nell'Europa post-rinascimentale, la progressiva diffusione della creazione culturale – grazie ai nuovi mezzi di produzione e all'istruzione primaria – porta a una crescente concorrenza, che si traduce nella diversificazione degli stili e nella competizione per la “legittimità culturale”. Qualcosa di analogo sta accadendo in Camerun, dove la distinzione fra cinema e teatro filmato (cinema di quartiere o buffoneria) può essere interpretata come frutto della competizione fra videomaker sempre più numerosi, che cercano di screditarsi a vicenda. Ne deriva una differenziazione dei linguaggi e una riconcettualizzazione della pratica video, in quanto alcuni registi iniziano a realizzare film che – nelle loro parole – “non sembrano fatti in Camerun”, al fine di smarcarsi dalle “storie della società”, ora bollate come “cinema di quartiere”. Parallelamente, evidenzio anche la presenza di una dimensione più ludica e immaginifica, nella quale la realizzazione di film “alla Hollywood” non rappresenta semplicemente una tattica di «*boundary work*» (cfr. Gieryn 1983) per screditare i colleghi, ma anche una maniera per evadere dall'immediatezza del presente e connettersi esteticamente con un mondo lontano, ricco di possibilità e sbocchi, oltre il ristretto (e claustrofobico) orizzonte del proprio quotidiano. E' in questo complesso e precario bilico – fra interesse economico, ricerca di status, gioco ed escapismo – che proverò a comprendere l'opera creativa dei “professionisti” come atto di «auto-creazione artistica» (cfr. Biaya 2005: 222).

Dopo avere delineato l'aspirazione al “livello internazionale” che attraversa l'intera produzione video locale, passo a considerare le pratiche e i discorsi attraverso i quali gli artisti si costruiscono come professionisti. Più in particolare, sostengo che i registi si smarcano dai colleghi con film esplicitamente ispirati ai lavori di cineasti stranieri che tendono a “oscurare” il contesto locale di produzione, mentre gli attori trasformano radicalmente gli stili di recitazione, incorporando creativamente le espressioni facciali, le movenze del corpo e le intonazioni di voce dei personaggi dei film “internazionali” che guardano sulla televisione via cavo. In tale modo, essi

360 Non si vuole qui sostenere che il “cinema di quartiere” sia impermeabile ai flussi culturali transnazionali (come abbiamo visto negli scorsi capitoli, è piuttosto vero il contrario), quanto piuttosto mostrare che i videomaker professionisti “trafficano” con i flussi culturali in maniera diversa dai loro colleghi “amatori”, dando forma a selezioni e sintesi differenti, al fine di marcare una “rottura” rispetto al passato. Il termine “internazionale” al quale si fa riferimento è vago e policentrico, sebbene l'Occidente (e in particolare l'America) vi occupi una posizione di primo piano. Eterogeneità e indeterminazione sembrano favorite dal consumo della televisione via cavo, che trasmette programmi e film provenienti da tutto il mondo, dove l'origine dei tratti culturali sullo schermo appare spesso oscura agli spettatori. La pratica dello “zapping” da un programma all'altro (e, quindi, per certi versi, da una parte del mondo a un'altra) contribuisce attivamente alla composizione di questo immaginario multiforme.

avviano una riconcettualizzazione della pratica video e una trasformazione delle estetiche dei film, ora mezzi per “sintonizzarsi” con il livello internazionale, più che strumenti per informare ed educare il pubblico locale (cfr. cap. 4). Infine, nell'ultima sezione, mostrerò le contro-finalità alle quali tale audace gesto rischia di andare incontro, laddove la mancanza di fondi e infrastrutture così come la bassa qualità tecnica delle opere ricordano costantemente ai videomaker la loro posizione periferica nell'arena mediatica globale, sfumando la possibilità di evadere dai limiti dell'orizzonte quotidiano.

E' importante sottolineare che le trasformazioni delineate in questo capitolo non segnano un'evoluzione unilineare, con un graduale passaggio dalle “storie della società” al “cinema professionale”, quanto piuttosto una progressiva diversificazione e stratificazione del campo della produzione video a Douala.³⁶¹

5.2 “Fra cinque... dieci anni sarò al livello *red carpet*, come Brad Pitt”: videomaking e debanalizzazione del quotidiano

La tensione verso un'audience globale, tipica del cinema professionale, non è del tutto nuova fra i videomaker di Douala. Come abbiamo visto (cfr. § 4.4), le storie della società incapsulano lezioni di comportamento e massime morali “universali”, applicabili a un pubblico eterogeneo dal punto di vista culturale, potenzialmente disperso nel mondo (*monsieur tout-le-monde*, per riprendere l'efficace espressione impiegata da Makalapati). In quest'ottica, le recenti evoluzioni della produzione video accentuano tratti preesistenti, più che introdurre rotture nette con il passato. Può essere allora utile approfondire brevemente i significati dell'aspirazione al “livello internazionale” tipica dell'intera produzione video di Douala, per poi soffermarsi sugli sviluppi peculiari che essa assume fra i professionisti.

Nel suo aspetto più evidente, questa generale tensione prende la forma della relazione mimetica, dove gli artisti si comparano alle star internazionali dei film stranieri trasmessi sulla televisione via cavo e venduti in copie piratate sulle strade della città. Francine Blanche è una giovane donna che recita nel gruppo *Les déballeurs* e scrive sceneggiature:

³⁶¹Il professionismo dei videomaker è messo generalmente in questione dall'anziana generazione di registi. L'ex regista della *CRTV* Vincent Ndoumbe concepisce la sua scuola di cinema *Forum Image Lumière Mouvement Son (FILMS)* come un «contrattacco alla banda di *Canal 2*», che considera un gruppo di «ciarlatani» e «apprendisti stregoni». Nella sua visione: «La democratizzazione della tecnologia digitale non deve significare la democratizzazione delle stupidaggini» (Vincent, Douala 12 Settembre 2013). Su analoghe “fratture” interne al campo della produzione cinematografica in Nigeria, cfr. Okome 2010, in Ghana, cfr. Garritano 2008. A differenza che in Africa occidentale, in Camerun la lotta simbolica per la legittimità culturale non trova ampio spazio nelle colonne dei giornali, ma viene condotta attraverso vie più informali, come il “pettegolezzo”.

«Il mio sogno più bello è quello di essere una grande attrice. Scusa, ma se dobbiamo guardare in Occidente, ho due attrici che, se solo Dio mi potesse dare la possibilità di recitare sullo stesso loro set, sarei davvero felice: Julia Roberts e Angelina Jolie. Queste due donne per me sono superbe. Vorrei recitare su tutti i set... vorrei che non ci fosse più un plateau camerunese, un plateau africano e un plateau internazionale dove un giorno non si dirà: “E' una camerunese! E' una figlia di Mbam”». ³⁶²

Da parte sua, Wilson è un attore ai primi passi nel mondo del cinema. Non ha ancora partecipato alla realizzazione di un film, ma frequenta con costanza le sessioni di formazione alla recitazione, organizzate dal gruppo *Africanstone*, del quale è recentemente entrato a fare parte: «Fra cinque... dieci anni sarò al livello *red carpet*, come Brad Pitt. [...] Io non faccio il cinema per il Camerun, io faccio il cinema per il livello internazionale». ³⁶³

Come interpretare questa relazione mimetica? Probabilmente, la concezione della mimesi più diffusa in antropologia è quella espressa da Taussig, in *Mimesis & alterity* (1993). Come abbiamo visto (cfr. § 4.5), l'autore definisce la mimesi nei suoi termini “magici”, laddove la realizzazione di una copia permette di agire sull'originale. In rapporti di forza diseguali, l'imitazione rappresenta una strategia per appropriarsi del potere dell'Altro, che, così “addomesticato”, può essere adoperato per realizzare i propri scopi. Per esempio, gli sciamani cuna assorbivano il potere dei colonizzatori europei, raffigurandoli nelle statue di legno che impiegavano per curare i loro malati. Analogamente, gli immigrati songhai ad Accra rovesciavano simbolicamente la dominazione francese con l'imitazione grottesca delle figure della colonizzazione – il governatore, il dottore, la moglie del dottore, il caporale di guardia, ecc. – nei loro riti di possessione. In questo senso, la mimesi media l'alterità, in quanto incorpora e risignifica i suoi simboli, all'interno del sistema culturale autoctono. Come mostrano con esemplare chiarezza le statue cuna – che ospitano uno spirito indigeno, nonostante la sembianza europea – attraverso la copia si accoglie l'alterità, al fine di rimanere se stessi.

Questa lettura della mimesi appare, almeno per certi versi, fuorviante quando riferita al caso del cinema a Douala. Se infatti consideriamo le parole di Francine Blanche e Wilson nel loro significato più superficiale e immediato – come la loro estrema chiarezza sembra invitare a fare – diventa difficile negare una volontà di “diventare come” il modello americano, priva di rovesciamenti e parodie. Mediante la mimesi, gli attori di Douala non sognano di appropriarsi del potere delle star di Hollywood per impiegarlo “magicamente” all'interno del sistema culturale

³⁶²Francine Blanche, Douala 21 Luglio 2013. Mbam è una regione della provincia centrale del Camerun.

³⁶³Wilson, Douala 6 Settembre 2013.

indigeno; al contrario, essi desiderano utilizzarlo esattamente alla stessa maniera di Julia Roberts, Angelina Jolie e Brad Pitt, ovvero per condurre una vita glamour, caratterizzata da ricchezza, influenza e celebrità.³⁶⁴

Al fine di comprendere la tensione verso il cinema internazionale appare allora più appropriato il concetto di “*shadowing*” proposto da Ferguson (2006).³⁶⁵ Secondo l'autore, il mondo contemporaneo è un sistema composto da paesi sì interconnessi, ma anche gerarchizzati, dove «posti nel mondo» (Ferguson 2006: 6) diversi garantiscono diritti economici e sociali differenti. Mentre un tempo la teoria della modernizzazione garantiva una “rimonta” alle nazioni rimaste “indietro”, che potevano gradualmente raggiungere lo standard globale, oggi la promessa di un futuro migliore viene meno. Le posizioni appaiono sempre più rigide, non più step di un percorso comune, ma categorie separate da muri e barriere, dove, come ai tempi del colonialismo, i cittadini di “prima classe” sono separati in maniera netta e definitiva da quelli di “seconda”, condannati a una marginalità crescente («*abjection*», secondo l'espressione di Ferguson). In questo quadro, la mimesi – «*I want to be like you*» – costituisce una richiesta di connessione, un'ambizione all'uguaglianza, una domanda di accesso ai diritti sociali ed economici propri della comunità globale. E' a questo proposito che Ferguson impiega la metafora dell'ombra [*shadow*]: la mimesi, come l'ombra,

«implica un legame e una relazione. L'ombra dopotutto non è una copia, ma è un gemello inseparabile – l'ombra è qualcosa al quale sei attaccato. La somiglianza costituisce quindi non semplicemente una conformità, ma anche una connessione, una prossimità, un'equivalenza, addirittura un'identità» (Ferguson 2006: 17).

In questo senso, ponendo la loro pratica filmica sulle orme di quella occidentale, i giovani di Douala accampano un'affinità, una relazione, con la modernità globale e scavalcano “scandalosamente” il fallimento dello stato post-coloniale che ha condannato il Camerun ai margini dell'ordine mondiale. Questo gesto audace³⁶⁶ – seppure in maniera diversa dalla mimesi di Taussig – è ricco di

364 Sono illuminanti, a questo proposito, le parole di Aser Kashama, un pittore di origine congolese, che abita a Douala ormai da diversi anni: «Voglio avere la cultura anglosassone, che è quella di chi ha il potere e governa il mondo. Voglio i soldi, voglio quello che si chiama il riconoscimento sociale. Sono stufo di non avere soldi... se non ho soldi, non posso avere il riconoscimento sociale» (Douala 21 Luglio 2012).

365 Per un'interpretazione dell'estetica dei video africani alla luce del concetto di “*shadowing*” di Ferguson (2006), cfr. Garitano 2013 e, in questo capitolo, il paragrafo §5.3.

366 E' interessante notare che il significato audace di tale mimesi non sfugge agli occhi dei genitori dei miei interlocutori. Per esempio, Ladouce racconta: «Quando ero piccola, mia mamma mi diceva di lasciare stare. “Come farai per arrivare alla televisione?”, mi diceva. Mi ha raccontato che un giorno, quando avevo dieci anni, le ho detto: “Mamma tu non vuoi ascoltarmi, ma un giorno tu accenderai il tuo televisore e vedrai tua figlia!” Ero così appassionata di cinema, volevo mettermi al loro posto [al posto degli attori cinematografici che vedeva in televisione]!» (Douala 18 Agosto 2012). In maniera simile, Marcial: «E' dall'infanzia che amo il cinema. Mi ricordo

implicazioni politiche e rivendicazioni economiche e sociali, di cui gli stessi soggetti appaiono consapevoli. Come racconta Joseph (in arte Papa Massayo), un attore della troupe *Les grands compagnons de Douala*: «Voglio raggiungere il livello più alto, recitare con i più grandi attori del cinema. E che si capisca che anche gli africani possono raggiungere i livelli più alti!»³⁶⁷. In maniera simile, Cynthia, una sceneggiatrice:

«Volevo fare il cinema vero [...] Non resteremo sempre nella povertà, nella mediocrità. Siamo condannati agli angoli della storia e abbiamo anche dei blocchi nella testa. Ma io voglio uscire di qui... [voglio fare] le cose come le vedo dall'altra parte [*l'autre côté*] e, perché no, meglio!».³⁶⁸

Al di là dei contenuti dei film, è la pratica filmica in sé a svolgere qui un importante ruolo di “connessione”. Maneggiare una telecamera, reggere un microfono, montare al computer il girato, essere ripresi, scrivere una sceneggiatura sono operazioni che “sintonizzano” con il livello internazionale, come il calcio, la pallacanestro e il tennis, che – secondo Ferguson – una volta giocati nei campi delle bidonville africane, permettono anche al più povero degli abitanti di sentirsi parte di un mondo “più ampio”, in contrapposizione alla sensazione di *abjection* propria dell'esistenza in stati alla periferia del sistema (Ferguson 2006: 169).³⁶⁹ Tale «senso di apertura» (Simone 2008b: 139) sulla realtà esterna fa sì che i cineasti di Douala non percepiscano Hollywood alla stregua di un sogno lontano e irraggiungibile, segno della propria esclusione e arretratezza, ma piuttosto come una parte (per quanto remota) del proprio orizzonte, poiché ora si confrontano da colleghi con le star internazionali sullo schermo.

Questa sensazione di “apertura” emerge con particolare chiarezza durante le riprese dei film. Per esempio, con queste parole un attore del gruppo *Africanstone* incita i suoi compagni, che si preparano per girare una scena della serie *Au-delà de tout soupçon*: «Ragazzi, è il mondo che ci guarda, non solo il Camerun!».³⁷⁰ In un'altra occasione, un attore incoraggia un compagno che non osa rotolare svestito su una strada sterrata – secondo quanto previsto dal copione – per paura di

che, al primo anno di superiori [*classe de 5^{ème}*, nel sistema camerunese, che ricalca quello francese], ho spiegato ai miei genitori come si realizzava un film, ma non hanno capito, mi hanno preso in giro e mi hanno detto che sognavo troppo e anche che guardavo troppa televisione. Oggi mi danno ragione perché sto facendo quello che da piccolo avevo solo accennato» (Douala 3 Agosto 2013).

367 Joseph, Douala 17 Agosto 2013.

368 Cynthia, Douala 30 Luglio 2013.

369A Douala, diversi modi di dire ed espressioni di uso comune veicolano una sensazione di “chiusura” e “isolamento”. Per esempio, la parola “*ouverture*” [apertura] viene normalmente impiegata per “opportunità”, mentre il termine “*extérieur*” [esterno] è comunemente utilizzato per riferirsi all’“estero”. La stessa espressione “*l'autre côté*” per indicare l'Occidente, e più generalmente il mondo al di là dell'Africa, trasmette un'idea di “separazione” (oltre che di unione e complementarità, come le due facce di una stessa medaglia).

370 Richard, Douala 20 Agosto 2013.

ferirsi: «Questo non è mica teatro, questo è cinema! Magari un produttore ti vede... e ti chiamano a Hollywood!».³⁷¹

La sintonia con il mondo globale non può che implicare, parallelamente, un certo senso di distacco dal contesto circostante. La presa di distanza è evidente laddove la pratica filmica è concepita come una sorta di combattimento contro i contrattempi che occorrono sul terreno, per esempio i frequenti blackout, i guasti nell'attrezzatura, i décors inadeguati. Sebbene, come abbiamo visto (cfr. cap. 2 e 3), tali imprevisti siano creativamente integrati nelle strutture estetico-narrative dei film, essi simboleggiano anche i limiti del contesto locale, dai quali l'artista deve riuscire a emanciparsi. E' anche in quest'ottica che può essere letta l'esclamazione «On va se battre! [ci batteremo!]»³⁷², pronunciata dal regista Simplicie, quando, durante le riprese della serie *La déchéance*, un blackout di elettricità gli impediva di girare negli interni, privi di illuminazione, e una forte pioggia gli rendeva impossibile spostare la scena all'esterno. Significativamente, le risoluzioni creative che di volta in volta vengono sperimentate sono documentate nei making of quali testimonianze della “vittoria” conseguita sulle costrizioni del locale. Nelle parole di Michel, il presidente della troupe *Maison Blanche*: «Perché fare vedere le difficoltà? Per fare capire che abbiamo sofferto e che non è facile... per fare vedere che è tutto frutto di un grande sforzo e lavoro».³⁷³

In riferimento al contesto dello Zambia, Ferguson (1999) impiega il concetto di “stile cosmopolita” per definire quelle pratiche urbane che segnalano una distanza dai sistemi sociali e semiotici locali, rimarcando parallelamente un'affinità con il “mondo più ampio” (Ferguson 1999: 214). Secondo l'autore, gli abitanti della Copperbelt che bevono birra nei bar e ascoltano musica reggae indiana non stanno semplicemente imitando uno stile di vita straniero, ma stanno performando stilisticamente il loro distanziamento dal locale e dai suoi limiti, reagendo alla grave crisi economica che negli anni Ottanta ha infranto i sogni della modernizzazione lineare e progressiva del paese. Ai passanti che li osservano, stanno dicendo: “Io non sono uno di voi, io non faccio parte del vostro mondo”, per riconnettersi, parallelamente, a una realtà esterna, immaginata “là fuori” (Ferguson 1999: 212, 215). Sebbene lo stile cosmopolita non costituisca l'appannaggio di un gruppo sociale specifico, ma piuttosto una competenza pratica accessibile a chi vi dedichi tempo, risorse e impegno, diverse possibilità economiche determinano differenti “forme”, più o meno colte, più o meno rispettabili. Mentre gli strati più abbienti possono sfoggiare la versione prestigiosa, con viaggi all'estero, cene in ristoranti di cucina americana e vestiti di marca francese, i meno facoltosi

371 Esther, Douala 24 Settembre 2013.

372 Simplicie, Douala 24 Ottobre 2012.

373 Michel, Douala 25 Settembre 2013. Per inciso, può essere qui interessante notare che i making of dei film nollywoodiani tendono a veicolare messaggi differenti, mostrando la costosa e moderna attrezzatura a disposizione (crane, dollies, videocamere HD, ecc.), più che le difficoltà incontrate sui set (per un'analisi dei making of in Nollywood cfr. Jedlowski 2010/2011: 122).

devono accontentarsi delle varianti più screditate e “a buon mercato”, come la prostituzione e il banditismo (Ferguson 1999: 214, 221).

E' possibile riscontrare assonanze fra le pratiche urbane di cosmopolitismo in Zambia e l'attività cinematografica a Douala, in quanto entrambe sono impiegate dai soggetti per rimarcare che il loro universo socio-culturale non è nettamente delimitato o localmente circoscritto ma raggiunge un orizzonte più ampio e, almeno parzialmente, sconosciuto. In quest'ottica, il cinema video ricorda una forma di cosmopolitismo rispettabile, accessibile anche agli strati medio-bassi, grazie ai costi contenuti della tecnologia digitale. Le traiettorie di vita di alcuni giovani, un tempo *bandits au quartier* e oggi registi, avvalorano questa interpretazione, tracciando nessi fra “forme” diverse di cosmopolitismo. Esempio è il percorso di Michel, il quale, in seguito alla morte di suo padre, ha vissuto con la madre e i suoi fratelli, in una situazione di grande ristrettezza economica, che lo ha ben presto costretto ad abbandonare gli studi per lanciarsi nella *vie active*. Nei primi anni – come lui stesso racconta – è un teppista, che cerca di prendere le distanze dal suo limitato contesto di vita atteggiandosi come i gangster dei suoi film d'azione preferiti. “Entrare nel cinema” gli offrirà una strada alternativa per ottenere quel riconoscimento e quel rispetto che la difficile condizione economica in cui è cresciuto gli aveva negato:

«Se entro nella delinquenza è perché voglio che mi rispettino. Nel mio quartiere volevo che tutti mi rispettassero, è per questo che picchiavo tutti... perché mi rispettassero. Quando tu inizi a picchiare tutti i ragazzi del quartiere è la delinquenza e se cominci a uscire a tutte le ore, ad andare nei posti “strani”, è perché vuoi farti vedere. [...] Con il cinema ho trovato il rispetto che cercavo... posso farmi vedere, farmi rispettare, pormi al di sopra degli altri, come prima facevo con la delinquenza».³⁷⁴

In conclusione, comprendere l'attività cinematografica all'interno della cornice internazionale permette ai giovani di Douala – spesso socialmente ed economicamente marginalizzati – di “debanalizzare il loro quotidiano”,³⁷⁵ abbandonando per un istante le costrizioni, le umiliazioni e la noia della vita al quartiere per proclamarsi i futuri Brad Pitt e Julia Roberts. Tale gesto “scandaloso” è tanto una “spacconata” provocatoria quanto una potente rivendicazione, dal momento che rovescia audacemente le gerarchie locali e globali, iniettando valore, prestigio, un senso di apertura e una direzione alla vita. Secondo Francine Blanche: «Mi sento un'artista. Quando cammino per

³⁷⁴Michel, Douala 29 Luglio 2013.

³⁷⁵Riprendo la nozione di “debanalizzazione della vita quotidiana” da Wacquant (2009: 26 [2000]), che la impiega per delineare il significato della pratica della boxe fra gli afro-americani di un ghetto di Chicago.

strada, cammino a testa alta. Quando vendo i CD [dei film] e la gente mi dice “Ah, vendete voi i cd, non avete i produttori!” a me entra da una parte ed esce dall'altra». ³⁷⁶ Joel: «Quando sei nel cinema sei rispettato di più. La gente ti rispetta. Quando per esempio un poliziotto ti ferma, non sei più il Signore Niente a cui può fare quello che vuole. Sei un attore». ³⁷⁷

5.3 Film che “non sembrano fatti in Camerun”: nuovi orientamenti estetici contro l'*A-friche*

Seppure, come abbiamo visto, la comprensione della pratica video all'interno di una cornice internazionale attraversa l'intera produzione video di Douala, i cosiddetti “professionisti” rivendicano una “sintonizzazione” maggiore e più evidente degli altri. Per dirla con le parole dell'artista Tagne Kondom, sostengono di «ritmare il mondo del cinema» meglio dei colleghi. ³⁷⁸ Tuttavia, non necessariamente essi dispongono delle risorse necessarie per marcare la loro appartenenza al cinema globale tramite la realizzazione di film che, in linea con gli standard di qualità richiesti dal mercato internazionale, circolano effettivamente nelle reti di distribuzione mainstream. ³⁷⁹ Essi non hanno infatti accesso a prestiti bancari e fonti di finanziamento altri rispetto ai risparmi personali e agli aiuti economici di conoscenti e parenti, esattamente come i loro colleghi “amatori” e, se pure è vero che generalmente posseggono un'attrezzatura propria, questa non comprende mai più di una telecamera per le riprese. In che cosa consiste allora questa “migliore” sintonizzazione? Attraverso quali pratiche e quali discorsi essa viene marcata? E' qui necessario attuare una distinzione fra i percorsi di professionalizzazione dei registi – che tratterò in questo paragrafo – e quelli degli attori – che esplorerò nel prossimo – in quanto, sebbene strettamente interconnessi (i registi, essi stessi spesso anche attori, difficilmente possono affermare la propria professionalità senza la collaborazione di una buona troupe), seguono strategie differenti.

Nel suo recente libro *African video movies and global desires*, Garritano (2013) illustra come i registi del Ghana “professionisti” accampano l'appartenenza al cinema globale grazie a precise scelte estetiche. Nei loro film, essi prendono a modello Hollywood non tanto per copiare passivamente il modello dominante americano, quanto per rivendicare attivamente una *global membership*. Come lo stile culturale cosmopolita descritto da Ferguson (1999), i loro orientamenti estetici costituiscono un “cenno” al mondo “là fuori”, sullo sfondo della marginalità del Ghana all'interno del sistema mondiale. In particolare, i videomaker professionisti cercano di conformare

376Francine Blanche, Douala 21 Luglio 2013.

377Joel, Douala 16 Luglio 2013.

378Tagne Kondom, Douala 5 Settembre 2013.

379Un'importante eccezione è rappresentata dal gruppo *Africaanstone*, che ha venduto la prima stagione della serie *Au-delà de tout soupçon* al canale televisivo francese *TV 5 Monde*. Si tratta di un gruppo con risorse del tutto peculiari, in quanto il presidente Ghislain Fotso è il nipote del ricco proprietario del canale televisivo *Canal 2 International*, Emmanuel Chatue.

le loro opere a quello che definiscono lo “standard globale”, oscurando ogni traccia del contesto locale di produzione. A tale fine, mettono in scena storie ambientate in milieu ricchi, dove Accra appare un sito del consumismo globale, simile alle città rappresentate nelle telenovela brasiliane e nei film americani. D'altro canto, abbandonano l'estetica dell'eccesso tipica dell'arte popolare africana in favore del modello di narrazione classico hollywoodiano, *self-explanatory* e *self-contained*. In questo senso, rappresentano un mondo fittizio autonomo, mosso dalla logica lineare del rapporto causa-effetto, dove i personaggi, dotati di profondità psicologica, inducono gli spettatori a identificarsi con la loro interiorità, lasciandosi assorbire dalla realtà sullo schermo.

Anche a Douala, negli ultimi anni, alcuni registi hanno rivendicato la loro integrazione nell'arena mediatica mondiale attraverso scelte estetiche che accentuano l'ambizione alla *global membership* veicolata dalla pratica filmica tout-court. Auto-definendosi “professionisti”, essi hanno iniziato a produrre film che – nelle loro parole – “non sembrano fatti in Camerun”, perché conformi allo “standard internazionale” e al “linguaggio universale del cinema”, in alcuni casi (ma non necessariamente) nel tentativo di accedere ai circuiti distributivi *mainstream* (in particolare il canale televisivo francese *TV 5 Monde Afrique*³⁸⁰ e il festival cinematografico *Ecrans Noirs*, a Yaounde). Come i loro colleghi di Accra, essi marcano l'appartenenza al cinema mondiale ispirandosi a una variegata e policentrica cultura mediatica transnazionale, composta dai film e dalle serie americane, dalle telenovelas brasiliane, dai melodrammi nigeriani e dai film di arti marziali asiatici, che essi guardano quotidianamente sulla televisione via cavo. In questo modo Pierre (attore e sceneggiatore, oltre che poeta e informatico) riassume il senso di tale orientamento estetico:

«A un certo punto, bisogna cercare di conformarsi alle norme e agli standard che fanno sì che il cinema camerunese assomigli a qualcosa di serio, che può entrare nel mercato culturale mondiale... ma con la nostra maniera locale di dire le cose, la nostra maniera locale di trattare i soggetti, la nostra maniera di parlare sempre di poligamia, vedovanza, amore, ... è chiaro che ci sono dei problemi, che non siamo più d'attualità ora. A me dispiace che ci siano temi come la poligamia [...], mi dispiace.... non siamo più d'attualità».³⁸¹

In alcuni casi, questa inclinazione sfocia nella realizzazione di melodrammi de-localizzati, dove la città di Douala, quasi invisibile, assume i tratti di una metropoli globale, abitata da personaggi che vivono in ville e guidano SUV. Il contesto sociale e culturale è azzerato – non solo non è pertinente

380Possiamo qui notare per inciso l'influenza indiretta della Francia e della sua politica culturale in Africa sulle produzioni video commerciali (oltre che sul cinema africano d'autore, cfr. § 2.2).

381Pierre, Douala 1 Agosto 2013.

per lo svolgimento della storia, ma non è neanche visualizzato – e i soggetti sono unicamente mossi dalle loro inclinazioni morali. Il film probabilmente più rappresentativo di questa tendenza è *Inconstant* (2013), di Enguérran Towa e Blaise Tankoua, che racconta l'intricata storia di un gruppo di ricchi ragazzi di Douala, divisi fra amore e interesse materiale. Melissa è la fidanzata di Justin, ma al contempo frequenta e mantiene economicamente Victor, mentre Justin, a sua volta, intrattiene una relazione segreta con Judith. Quando gli inganni reciproci vengono allo scoperto, con le due donne entrambe incinte, Justin decide di sposare Judith, mentre Melissa viene abbandonata da Victor, unicamente interessato ai suoi soldi. Nel finale, l'avidità di Victor è punita ed egli cade vittima di una truffa, in cui perde i quattro milioni di F CFA [6098 €] che aveva speso per ottenere un passaporto e un visto falso per l'Europa. Questa complicata trama evidenzia una vicenda quasi completamente de-localizzata (fatta eccezione per il riferimento finale alla migrazione), dove i personaggi agiscono in un “vuoto” culturale e sociale, completamente affrancati da tradizioni etniche e condizionamenti socio-economici, pienamente responsabili delle loro azioni.³⁸² Come un'amica chiarisce a Melissa: «Di tutto quello che ti è successo, non puoi che incolpare te stessa!». La decontestualizzazione è accentuata dallo stile di ripresa che – con primi piani e location interne – cancella la possibilità di inserire i soggetti in un ambiente. Anche quando visibile, la città di Douala è ridotta ai benestanti quartieri residenziali e appare in tutto e per tutto simile a una qualsiasi metropoli globale. Nelle parole di una spettatrice: «Non riesco a vedere niente di camerunese!».³⁸³

Nella sua forma più accentuata, la ricerca di un'estetica “internazionale” sfocia nella realizzazione di video che sembrano “assemblaggi” di citazioni di film stranieri, quasi del tutto privi di una trama. Come mostra Barber, la citazione – ovvero un segno esplicitamente riconosciuto come pre-esistente al momento del suo impiego – è un tratto tipico della tradizione performativa dell'Africa subsahariana (Barber 2003). Fra le altre cose, essa permette all'autore di dimostrare la padronanza di una pluralità di linguaggi, acquisendo autorità e legittimazione. Nella fiction popolare del Ghana, un buono scrittore non è colui che inventa storie originali, ma è piuttosto colui che è in grado di riprendere con competenza testi pre-esistenti – spesso appartenenti alla tradizione letteraria occidentale – e di ri-attualizzarli in maniera pertinente nei propri romanzi. Il pubblico che riconosce le fonti apprezza la sua preparazione e dà credito alle sue parole (Newell 2000: 9–11). Qualcosa di analogo accade nei video camerunesi, dove la citazione appropriata di film stranieri

382Cfr. il concetto di “*neoliberal rationality*” (Brown 2003) impiegato da Garritano per descrivere la “feticizzazione” dell'agency e della scelta individuale nei video “professionali” del Ghana: «Le razionalità neo-liberaliste estendono i principi del libero mercato, propri del capitalismo globale, a ogni dimensione dell'esistenza umana e creano l'individuo come un agente autonomo e razionale che “porta la piena responsabilità delle conseguenze delle sue azioni, per quanto siano severi i vincoli che agiscono su di esse [...]” (Brown 2003: 6) [...] E' solo la volontà individuale che porta amore, felicità, appagamento, o [...] disastro» (Garritano 2013: 180). La messa in scena di *neoliberal rationalities* è in netto contrasto con le storie della società e, più in generale, con la logica “accusatoria” tradizionale, propria dell'immaginario della stregoneria, che induce gli individui a ricercare nel malanimo e nei poteri occulti degli altri la causa della propria cattiva sorte (cfr. §4.6 e Geschiere 1995).

383Céline, Douala 22 Settembre 2013.

permette al regista di dimostrare la padronanza dei linguaggi cinematografici globali, legittimando la sua rivendicazione di professionalità.

Tale tendenza è rappresentata dal lungometraggio *Frères d'armes 3*, che in circa tre ore racconta il tentativo di un padre di liberare la figlia, rapita da un commissario di polizia corrotto e dalla sua banda. La trama, quasi inesistente, lascia spazio ai combattimenti che permettono al regista di esibire la sua maestria negli effetti speciali e nelle coreografie di lotta. Parallelamente, la colonna sonora di blockbuster americani e i cliché dei film d'azione – per esempio la spia che guarda nascosta dietro un giornale – costituiscono citazioni di Hollywood inserite proprio per essere colte dal pubblico, più che sincretismi inconsapevoli o plagii. Ne deriva una «*aesthetic of astonishment*» che ricorda il «cinema delle attrazioni» (Gunning 2004) di inizio Novecento, dove gli spettatori esultano e applaudono meravigliati dalla bravura degli attori e del regista, invece di identificarsi con i personaggi e le loro avventure.³⁸⁴ In tale modo, essi certificano, per così dire, la professionalità del cineasta e della sua troupe. Scrive Gunning (2004: 869):

«Più che stimolare il coinvolgimento con l'azione narrativa o l'empatia con la psicologia del personaggio, il cinema delle attrazioni sollecita una vivida consapevolezza dell'immagine filmica, risvegliando la curiosità del pubblico. Lo spettatore non si perde nel mondo della finzione e nel suo dramma, ma rimane consapevole dell'atto di guardare, dell'eccitazione della curiosità e del suo appagamento».

Da questo punto di vista è interessante sottolineare che *Frères d'armes* è una trilogia immaginata dal regista come una serie di “esercizi” di difficoltà crescente, per familiarizzarsi gradualmente con i linguaggi globali. Nelle parole di Enguérran, *Frères d'armes 1* (2008, dir. Enguérran Towa), un mediometraggio di circa quaranta minuti, è stato «giusto per vedere, una prova», mentre in *Frères d'armes 3*:

«Volevamo mettere ancora più effetti speciali, molta più azione, le cadute, le armi... abbiamo fatto tutto questo in *Frères d'armes 1*... abbiamo quindi voluto fare *Frères d'armes 3* per aumentarlo. In effetti, volevamo un po' prendere le distanze dai film comuni camerunesi».³⁸⁵

384Il contesto di ricezione accentua il legame con il cinema delle attrazioni. La première del film nella sala del Douala Bercy (27 Agosto 2013) è stata infatti preceduta dalle performance live dei musicisti *West School* e Franko e degli umoristi Nono e Kritikos.

385Enguérran, Douala 5 Settembre 2013.

In maniera simile, Jean Valery, l'attore che impersona il commissario, racconta:

«*Frères d'armes* è la nostra etichetta, puoi vedere la nostra evoluzione da *Frères d'armes 1* a *3*. Adesso stiamo progettando di fare il quarto episodio, vogliamo continuare a evolvere... a un certo punto magari con *Frères d'armes* arriveremo al livello internazionale». ³⁸⁶

Nella ricerca dello «standard globale» possiamo leggere una resistenza alla pratica – comune nel campo dell'arte contemporanea – di integrare internazionalmente gli artisti africani in quanto *friche*. Secondo Amselle (2007 [2005]), nell'attuale geopolitica del Bello, l'Africa – o meglio, l'*A-friche* – è ambigualmente costruita come luogo di distruzione, abbandono, fatiscenza e, parallelamente, spazio di riciclo, creatività e spontaneità atto a rinvigorire l'arida produzione culturale occidentale e a soddisfare la fascinazione post-moderna per la rovina. Significativamente – osserva Jedlowski (2010/2011, 2013b) – Nollywood è stato accolto nei film-festival internazionali, in genere in retrospettive fuori-concorso, come espressione del «*post-colonial exotic*» (cfr. Huggan 2001), ovvero trionfo dell'informalità e del bricolage, sorta di Wild-West del filmmaking:

«Gli aspetti dell'industria [Nollywood] e della società che sono costantemente enfatizzati sono infatti quelli che sembrano i più curiosi, strani e insoliti del panorama urbano nigeriano: l'estrema religiosità della società nigeriana; lo stile melodrammatico di recitazione e filmmaking; la spiccata capacità di bricolage che richiede la realizzazione di un film a Lagos» (Jedlowski 2010-2011: 125).

In questo senso, la ripresa delle estetiche “internazionali” da parte dei registi africani si oppone alla *friche* e rivendica un «posto nel mondo» (Ferguson 2006: 6) analogo a quello dell'Occidente, veicolando una richiesta di riconoscimento su un piano di uguaglianza reciproca. Come illustra con estrema chiarezza Aser Kashama, un pittore di Douala:

«Nei festival internazionali i film nigeriani sono sempre messi *à coté* perché sono imprigionati nel locale. Hollywood ha i mezzi per adottare un'estetica internazionale. [...] Quando si viene identificati come artisti “africani” è una

³⁸⁶Jean Valery, Douala 27 Agosto 2013.

maniera per essere bloccati, è il ghetto... bisogna diventare internazionali». ³⁸⁷

Tuttavia, l'aspirazione verso la realizzazione di film che “non sembrano fatti in Camerun”, in linea con gli standard internazionali, non può mai appagarsi del tutto. I registi che si rivolgono a un'audience immaginata a livello globale non possono prescindere dalle richieste e aspettative del pubblico locale, che cercano di accontentare attraverso svariate strategie. Come abbiamo visto (cfr. cap. 3), gli attori compensano il lavoro gratuito con i benefici e i vantaggi che ricevono dalla popolazione, grazie alla loro fama. Sono i fans locali – e non quelli globali, lontani – che, nell'immediato, possono essere mobilitati per ottenere informazioni, agevolazioni e aiuti sul lavoro. Per questo, i registi non possono fare a meno di coinvolgere la popolazione di Douala, realizzando film che sono ancora compresi e apprezzati dal pubblico locale, anche se ricalcano i modelli stranieri. Questo sguardo “strabico” – che, come abbiamo visto, con intensità diverse riguarda tutti i video camerunesi – è tipico dei tempi di incertezza, quando l'esigenza di costruirsi una propria “strada” indipendente convive con la necessità (e il desiderio) di rimanere integrati nei network a base familiare, etnica, di quartiere, che offrono conforto e attutiscono i fallimenti e i rovesci della sorte (Nyamnjoh 2006: 36; Trani 2000: 163). Come ricorda Courade (2000: 31), fra i giovani camerunesi che affrontano il difficile contesto economico, la crescente logica del *chacun pour soi* non si traduce in un marcato individualismo; al contrario, i réseau personali acquistano importanza e rappresentano risorse sempre più fondamentali per trovare un impiego, una buona casa, e, più in generale, garantirsi una certa sicurezza sociale.

Riprendere brevemente, sotto questa luce, la trilogia *Frères d'armes* aiuta a chiarire il punto e mostra – a titolo di esempio – alcune strategie che i registi mettono in atto per coinvolgere il pubblico locale. Al fine di appagare la sua ambizione internazionale, Enguérran rinuncia all'inclinazione didattica, generalmente apprezzata dagli spettatori camerunesi (cfr. cap. 4 e 6), che giudicano un film “bello” quando trasmette una “lezione” e rappresenta una realtà dove “ci si riconosce”. Diversamente, Enguérran sostiene che:

«Il cinema [...] è presentare un altro mondo. Come posso spiegarlo? Presentare un altro mondo... fare vivere il pubblico in un mondo immaginario, in un certo senso... [...] vogliamo uscire dall'ordinario. Ho sempre amato i film d'azione, non mi piacciono troppo i film documentari. Io amo i film di fiction, al di là del realismo, per così dire». ³⁸⁸

387Aser Kashama, Douala 21 Luglio 2012.

388Enguérran, Douala 5 Settembre 2013.

Tuttavia, gli eroi immaginari di *Frères d'armes* che Enguérran mette in scena non abitano in un mondo lontano e fantastico, ma appartengono al familiare panorama urbano di Douala. Il protagonista che, nel primo episodio, lotta contro una gang di banditi è un *bendiskineur*, mentre il commissario di polizia che arresta alla fine i malfattori viaggia su un taxi giallo, identico a quelli utilizzati quotidianamente dalla popolazione. Inoltre, gli inseguimenti e i combattimenti avvengono per le strade, nei quartieri di New Bell, Youpwe e Village, immediatamente riconoscibili a chi conosca la città. Questi elementi hanno la funzione di “agganciare” il pubblico locale, che non si sentirà escluso, ma, al contrario, potrà avvertire un senso di familiarità con il mondo “alla Bruce Lee” sullo schermo. I balli che alcuni spettatori hanno accennato durante le colonne sonore americane, alla première al Douala Bercy, sembrano esplicitare tale senso di comunione e rivelano il piacere di vedere unite, in un'unica forma estetica, realtà normalmente lontane. Parallelamente, gli sguardi che i personaggi lanciano in camera, mentre compiono spericolate imprese, colorano di una certa auto-ironia l'aspirazione hollywoodiana del regista, che smaschera per un istante la finzione e proclama la sua appartenenza allo stesso mondo sociale e culturale del pubblico camerunese.

Prima di concludere può essere interessante notare brevemente che alcuni registi compiono scelte estetiche diverse e affermano la loro “nuance” internazionale, “giocando” con gli stereotipi dell'Africa propri del *post-colonial exotic* (Huggan 2001). Essi mettono in scena storie locali che possano apparire quali curiosi excursus in realtà socio-culturali ignote, dal sapore quasi turistico. In tale senso, compiono una “selezione” dei tratti da mostrare sullo schermo tesa a fornire una versione “estetizzante” della città di Douala – privilegiano le scene negli interni, per evitare rumori e passanti, e riprendono i monumenti di arte contemporanea installati dalla ONG *doual'art* nei quartieri –, che talvolta sfocia nella de-localizzazione delle storie nelle più tranquille e folcloristiche aree rurali. Gli ultimi episodi della serie *Balade dans la cité* – che la troupe *Les grands compagnons de Douala* ha realizzato nella speranza di venderli a *TV 5 Monde Afrique* – rappresentano bene questa tendenza. Ambientati nei villaggi dell'Ovest del Camerun durante le cerimonie tradizionali, hanno il fine di mostrare agli spettatori stranieri:

«un po' gli usi e i costumi della cultura [...], che è una cultura che ha bisogno di esteriosizzarsi [...] dunque c'è questa dimensione nel cinema, ovvero fare emergere le parti, o meglio le componenti, della cultura, che gli altri non conoscono».³⁸⁹

Tuttavia, come Enguérran, anche Aimé, il regista di *Balade dans la cité*, non rinuncia a compiacere

389Aimé, Douala 15 Settembre 2013.

i gusti del pubblico locale, per il quale continua a mettere in scena storie dalla sfumatura morale:

«Per chi si riconosce nelle storie l'importante è il messaggio, per gli altri sarà un'altra cosa, perché hanno una cultura occidentale... voglio dire, per un popolo che non ha la nostra cultura sarà più che altro a titolo turistico. Per esempio, un francese che vede cosa succede allo Nguon³⁹⁰, a Foumban... come si comportano i commercianti di statuette, e così via... il messaggio non è rivolto a lui, lui sarà semplicemente curioso di vedere come vivono gli altri popoli». ³⁹¹

5.4 “Bisogna lavorare, innanzitutto”: tecniche del corpo e attori in formazione

«Quando siamo umoristi e aspiriamo a fare del cinema dobbiamo essere delle persone che leggono molto, dobbiamo farci formare. L'humour lo facciamo sulla scena, lo facciamo in mezzo alla gente, un po' come il teatro, mentre il cinema è la naturalezza. Quindi quando siamo umoristi e vogliamo passare allo stadio del cinema, dobbiamo lavorare molto, dobbiamo farci formare, dobbiamo fare dei seminari». ³⁹²

Con queste parole Jean de Dieu (in arte Man no lap) riassume il percorso di professionalizzazione degli attori che vogliono passare dal “teatro filmato” allo “stadio del cinema”. L'accento è posto su “formazione”, “lavoro” e “studio” (bisogna leggere e frequentare seminari), rivelando che una vita dal sapore internazionale non si conquista senza sforzi e fatica. Sebbene basti recitare in una serie televisiva per sentirsi vagamente “imparentati” con le star internazionali, seguire una formazione, lavorare, dà forza a tale rivendicazione, ampliando il solco che separa gli attori dal resto della società. Si tratta di un vero e proprio percorso di addestramento multiforme teso alla trasformazione dello stile di recitazione, per renderlo maggiormente in sintonia con quello dei colleghi “all'internazionale”. «Qualcuno è un professionista quando, se un'impresa canadese viene a Douala per selezionare degli attori, può essere preso senza dovere essere formato. E' già pronto», spiega un

390Festa tradizionale bamoun, che si tiene biennialmente a Foumban, nell'ovest del Camerun.

391Aimé, Douala 15 Settembre 2013. Il recente successo *Le blanc d'Eyenga* (2012, dir. Thierry Ntamack) – una commedia che racconta le avventure di una ragazza camerunese che cerca “bianchi” su internet – rientra nella stessa linea estetica di *Balade dans la cité*, sebbene il regista Thierry Ntamack disponga di maggiori risorse e competenze (ha studiato regia al *Centre Professionnelle de l'Audiovisuel* della CRTV a Yaounde e recitazione alla scuola di formazione *Cours Florent* a Parigi). Apertamente impegnato nella creazione di un'industria cinematografica camerunese, egli riassume in questo modo il senso del suo lavoro: «Come servirsi del proprio paese per potere illuminare l'internazionale?» (Thierry, Douala 12 Novembre 2012).

392Jean de Dieu, Douala 9 Agosto 2013.

attore.³⁹³

Come abbiamo visto (cfr. cap. § 4.5), le storie della società sono caratterizzate da una *aesthetic of exhortation* (Adesokan 2011: 96), dove gli interpreti accentuano gesti e intonazioni per meglio trasmettere i messaggi educativi, in linea con l'intento didattico del film. Gli attori in via di professionalizzazione bollano questa spiccata espressività come “teatrale” e “meccanica”, contrapponendola alla supposta “naturalità” degli interpreti dei film stranieri che ora essi mirano a imitare. Per esempio, la reazione di Julie alla morte del figlio suicida – nell'episodio “La *déception*”, di *Balade dans la cité* – è stata fortemente criticata da alcuni artisti che hanno giudicato le sue grida e la sua gestualità “artificiali”. «Si vede che non ha esperienza»³⁹⁴ afferma Noubissi (in arte Philo, un dialoghista-attore), nonostante egli sappia che Julie è tutt'altro che una debuttante, recitando ormai da numerosi anni in serie televisive e film. Da parte sua, Martini (scenarista-attore) spiega che avrebbe preferito «vedere colare le lacrime»,³⁹⁵ evocando le immagini dei pianti femminili, onnipresenti nelle telenovela brasiliane, quotidianamente trasmesse sui canali televisivi locali. La rappresentazione del dolore in *Au-delà de tout soupçon* – secondo molti, la serie più professionale di Douala, anche perché trasmessa dal canale televisivo francese *TV5 Monde Afrique* – mostra bene la rottura stilistica della recitazione chiamata “naturale”. Durante la prima stagione, la protagonista Chantal – alle prese con un marito che la tradisce ripetutamente e partecipa a sette spiritiche – esprime la sua sofferenza attraverso pianti e lacrime copiose, ben lontani dalla gestualità e dalle grida di Julie, in *Balade dans la cité*.

Come si diventa “naturalisti”, abbandonando lo stile di recitazione “teatrale”? Quale formazione bisogna seguire per essere “pronti” (secondo l'espressione sopra citata)? Troviamo una prima risposta nelle parole di Cynthia, la scenarista della troupe *Alfa-zone entertainment*:

«Ho studiato tutte le diverse emozioni, il linguaggio del corpo, la gestuale, la presenza scenica dei film che si fanno all'estero... tutto quello che riguarda la recitazione. Mi sono concentrata per molto tempo su questo prima di fare tutto uno studio e inculcarlo ai miei attori, che mi fanno da allievi... perché io formo anche gli attori».³⁹⁶

Cynthia fa riferimento a un processo di formazione inteso come progressiva incorporazione di movenze e gestualità che ricorda la nozione di “tecnica del corpo” di Mauss (1965 [1936]), ovvero

393Boris, Douala 2 Agosto 2013.

394Noubissi, Douala 2 Agosto 2013.

395Martini, Douala 2 Agosto 2013.

396Cynthia, Douala 30 Luglio 2013.

un addestramento pratico, per assimilazione diretta, di schemi corporei, emotivi, visivi e mentali, che, una volta appresi, sono performati con agio, abilità e savoir-faire (naturalezza). Si tratta di «montaggi fisio-psico-sociologici di serie di atti» (1965: 407), acquisiti tramite un «copiare con successo» (1965: 390). Come le tecniche del corpo, anche la formazione degli attori mira a insegnare (o meglio, “inculcare”) i “modi giusti”, “naturali”, di muoversi, parlare ed esprimere le emozioni, attraverso un'educazione-imitazione dei corpi, dove i modelli di riferimento sono gli attori di successo a livello globale.

Qualche esempio concreto aiuterà a chiarire il punto. In una scena della serie televisiva *Au-delà de tout soupçon*, Mary, una donna ricca e sofisticata, si arrabbia con il suo amante Thierry, in quanto ha scoperto una macchia di rossetto sulla sua camicia e teme di essere stata tradita. Per spiegare all'attrice come recitare la parte, Esther (la protagonista della serie, che si occupa anche della formazione degli attori) suggerisce di imitare la reazione che Norma ha avuto nei confronti del suo fidanzato, nell'episodio di *Irrational Heart* (una telenovela brasiliana [2011–, dir. Dennis Carvalho]), trasmesso il giorno precedente su *Canal 2 International*. L'attrice afferra immediatamente il punto e, nel take successivo, rovescia il suo drink in faccia all'amante, tirandogli uno schiaffo. In un'altra scena, Thierry aggiunge del ghiaccio nel bicchiere di whisky di Mary, seduta al tavolo di un bar. Non “addestrato” a sufficienza alle tecniche del corpo proprie del cinema professionale, l'attore prende le pinze del ghiaccio al contrario e lascia cadere senza cura i cubetti nel bicchiere, facendo schizzare qualche goccia di whisky al di fuori. Esther blocca le riprese ed esclama «*Quartier! Quartier! Quartier!*», quasi a volere sottolineare che le tecniche del corpo quotidiane, proprie del “cinema di quartiere”, non valgono nel cinema professionale.

Tuttavia, mentre Mauss accentua la dimensione verticale di tale addestramento – che è «imposto dall'alto», da «persone che esercitano un'autorità» (1965: 390) – fra gli attori camerunesi prevalgono forme orizzontali, poiché il lavoro di incorporazione è realizzato con l'aiuto dei propri pari.³⁹⁷ Joseph riassume in questo modo una buona formazione:

«Bisogna lavorare, innanzitutto. Il lavoro di gruppo dà sempre dei risultati. Possiamo lavorare da soli, ma bisogna lavorare di più con il gruppo... perché... come l'altro giorno, ci sono state delle critiche... a partire da queste puoi man mano migliorare. Oltre al gruppo, l'attore deve lavorare da solo, guardando quello che gli altri fanno [...] cosa succede da altre parti, come per esempio fra i nostri

³⁹⁷Difficilmente gli attori frequentano vere e proprie scuole di cinema, a causa dell'elevato costo dei corsi. Per esempio, i due principali centri per la formazione audio-visiva di Douala – *Vidéo Pro* e *KM Film Academy* – hanno rette che vanno dai 200 000 F CFA [300 € circa] ai 500 000 F CFA [750 € circa], al di là della portata della maggior parte degli artisti. Anche la scuola *Forum Image Lumière Mouvement Son (FILMS)*, inaugurata durante la mia ricerca sul campo (estate 2013) dal regista Vincent Ndoumbe, presenta prezzi analoghi, attorno ai 400 000 F CFA [600 € circa].

fratelli nigeriani. Sono dei grandi attori cinematografici! Hanno imparato... abbiamo grandi potenzialità come attori in Africa, ma è necessario guardare cosa gli altri fanno. Quando guardi cosa gli altri fanno, a partire da questo puoi migliorarti... ma soprattutto bisogna lavorare con il gruppo ed essere disciplinati». ³⁹⁸

Come emerge dalle parole di Joseph, il “gruppo” svolge un ruolo formativo fondamentale. Mentre alcuni registi selezionano gli attori e iniziano immediatamente le riprese, senza esercitazioni e incontri preliminari (per minimizzare tempi e spese), altri trasformano la troupe in una sorta di scuola e radunano i membri con cadenza regolare per allenarsi nell'improvvisazione, studiare e mettere in scena i copioni. ³⁹⁹ In queste occasioni regna un'atmosfera fortemente didattica, dove la figura del responsabile ricorda quella dell'insegnante e gli attori assomigliano ad allievi. Per esempio, il fondatore della troupe *Les grands compagnons de Douala* si rivolge ai suoi attori in questi termini: «Adja hai studiato il copione? Sei in grado di ripetermi cosa ti ricordi? [...] Va bene, almeno l'hai letto... Ora aprite lo scenario a pagina cinque». ⁴⁰⁰ Oltre a verificare la preparazione, egli corregge gli errori di francese, spiega le regole di grammatica connesse e assegna “compiti” da svolgere per l'incontro successivo. Dal suo canto, Adja: «Non è difficile entrare nella parte del personaggio [...], ma è difficile ricordarsi le battute, per via del francese. E' come essere di nuovo sui banchi di scuola, anche se abbiamo lasciato la scuola da molto tempo». ⁴⁰¹ Durante le riprese della serie *Le vertige de la parole* (2013, dir. Martial Choukoileu Tchouassi), nella quale entrambe recitavamo, con queste parole mi chiede se avessi già girato la mia scena o se, come lei, stessi ancora esercitandomi: «Tu hai già avuto il tuo diploma? Io sono stata rimandata!». ⁴⁰² L'atmosfera didattica che impregna la pratica video è enfatizzata dagli spazi delle aule scolastiche in cui talvolta si svolgono le ripetizioni, con il fondatore della troupe seduto alla cattedra e gli attori ai banchi. ⁴⁰³

Gli attori non sono semplici allievi da “plasmare”, ma esercitano anche un ruolo formativo attivo. In particolare, durante le prove, essi esprimono giudizi sulle performance dei loro compagni e, prima delle riprese, provano fra di loro le scene, commentandosi e criticandosi a vicenda, tanto che alcuni *responsables* – per esempio il presidente di *Africanstone* – affidano la conduzione delle ripetizioni agli attori “veterani”. Importanti elementi di formazione sono anche le opinioni e i

398 Joseph, Douala 17 Agosto 2013.

399 Spesso il lavoro delle troupe ha cadenza stagionale, con le ripetizioni e le riprese che si interrompono durante la stagione delle piogge, per via dei disagi che essa comporta (in particolare per le riprese open-air).

400 Aimé, Douala 15 Novembre 2012.

401 Julie, Douala 11 Novembre 2012.

402 Julie, Douala 26 Agosto 2013.

403 A mia conoscenza, al momento della mia ricerca sul campo le troupe *Les grands compagnons de Douala*, *Maison Blanche*, *Ridendo mores*, *Village uni* si ritrovavano in aule scolastiche, per fare le prove.

giudizi espressi dal pubblico, apertamente ricercati, in quanto “spunti” per migliorarsi. Alcuni postano sulle pagine Facebook sketch e spezzoni di film, chiedendo ai loro contatti di commentarli, mentre altri, dopo la diffusione della loro serie in televisione, sollecitano con “squilli” la telefonata di amici e conoscenti (in Camerun, così come all'estero) per ricevere i complimenti e ascoltare eventuali suggerimenti. Ritroviamo qui un tratto tipico delle forme di arte popolare africana, dove produzione e ricezione appaiono momenti strettamente interconnessi, quasi fasi diverse di un unico processo creativo (Barber 1987).

Infine, al di là del ruolo dei pari (colleghi, amici e conoscenti), ogni attore è, almeno in parte, responsabile della propria “buona” formazione. In questa dimensione maggiormente individuale dell'apprendimento, i soggetti guardano i film nei quali hanno recitato per osservarsi e “auto-correggersi” (chi non lo fa è severamente rimproverato dal boss e dai colleghi) e, parallelamente, seguono con attenzione i film stranieri trasmessi alla televisione via cavo per “copiare” espressioni facciali, intonazioni di voce e movenze dei colleghi “all'internazionale”. Mentre Simon afferma: «Guardo soprattutto me stesso, per vedere cosa non va bene e migliorarmi»; Suzanne spiega:

«Guardo i film della Nigeria e del Ghana per copiare un po' il loro stile. Copio quello che mi interessa, soprattutto l'espressione facciale. Sono forti con le espressioni facciali! [...] Guardo anche i film brasiliani [le telenovela] e quelli della Costa d'Avorio». ⁴⁰⁴

In maniera simile, Robert: «Appena posso guardo un film, per imparare. Guardo film da tutto il mondo e quando vedo qualcosa che potrebbe servirmi lo copio. Si può dire che copio da tutto il mondo». ⁴⁰⁵

In conclusione, un attore professionista incorpora programmaticamente tratti dell'alterità culturale, andando ad ampliare la gamma di tecniche del corpo locali. In questo senso, la formazione degli attori costituisce uno di quei momenti di creazione e riforma ai quali accenna Mauss, dove l'addestramento non comporta la riproduzione socio-culturale, ma l'innovazione e la sperimentazione (1965: 408). ⁴⁰⁶ Abbiamo qui un esempio di quanto sostiene Appadurai (2007: 80), dal momento che i flussi mediatici globali hanno convertito «le forze glaciali dell'abitudine nel battito accelerato dell'improvvisazione», trasformando parzialmente la cultura da habitus, in oggetto

404Suzanne, Douala 24 Dicembre 2012.

405Robert, Douala 27 Ottobre 2012.

406In maniera interessante, gli spettatori avvertono tale rottura stilistica, perdendo la capacità di prevedere le reazioni dei personaggi sullo schermo (cfr. cap. 6). Per esempio, durante la diffusione di un episodio di *Au-delà de tout soupçon* che vede Chantal sul letto di morte della suocera, Hubert mi spiega: «Ora vedrai come gridano le donne africane!», per poi rimanere interdetto di fronte alla reazione di Chantal.

di scelta consapevole. Non a caso, al di là della sensazione di disciplina, la formazione degli attori è anche attraversata da un certo senso di libertà e possibilità, in quanto gli artisti si costruiscono come “professionisti” scegliendo i loro modelli di riferimento (e identificazione) al di fuori della comunità familiare, etnica e nazionale, fra le star del grande schermo, ora considerate come i nuovi “*grand-frères*”,⁴⁰⁷ ai quali ispirarsi. Questa atmosfera giocosa e aperta alla sperimentazione costituisce uno dei piaceri della recitazione, che, oltre che fatica e lavoro, è sempre anche arricchimento personale e coltivazione di sé, tanto che alcuni attori pongono la formazione – intesa qui quasi in senso antropopoietico – alla base del loro amore per il cinema. «Il cinema mi ha sviluppato, mi ha coltivato, se posso esprimermi in questo modo, mi ha completato», dice Joseph.⁴⁰⁸

5.5 Posseduti dal cinema

Abbiamo fin qui mostrato che registi e attori mirano ad acquisire riconoscimento professionale e ad ampliare i ristretti orizzonti della loro realtà quotidiana, attraverso la realizzazione di film che marcano esteticamente una connessione con il mondo del cinema globale. In questo paragrafo finale vorrei allora soffermarmi sulle difficoltà di tale operazione, concentrandomi su quei casi di sintonizzazione “fallita”, in cui la pratica video non offre un senso di apertura sulle opportunità “là fuori”, ma ricorda piuttosto la propria esclusione.

Iniziamo dal racconto dell'esperienza di Balon, un ragazzo che qualche anno fa ha realizzato un lungometraggio dal titolo *Strange world* (2008, dir. Balon B. Njilu), del quale è produttore, regista, cameraman e montatore.⁴⁰⁹ Il retro della copertina del DVD raffigura l'immagine del monumento della *Nouvelle liberté* di Douala, rivelando che egli mirava alla realizzazione di un'opera dall'alto profilo artistico, in linea con gli standard di qualità del mondo culturale globale. Tuttavia, nella produzione e distribuzione del film, affronta una serie di difficoltà che, ai suoi occhi, minano la buona riuscita del progetto e capovolgono radicalmente il senso della sua esperienza cinematografica. Analogamente a molti suoi colleghi, egli lamenta la mancanza di risorse, che lo costringe a gestire un gruppo di attori non retribuito, poco propenso a dedicare impegno e tempo al film. Anche disporre di una sola videocamera (prestatagli da un amico) complica il lavoro, con la stessa scena ripresa più volte con piani diversi e gli attori che cambiano posizione e modificano le battute, creando problemi di continuità nel montaggio. Per quanto riguarda la fase della distribuzione, Balon accusa i limiti della piattaforma locale e sperimenta strategie alternative che

407Riprendo questa espressione da Cynthia, la scenarista-attrice della troupe *Alfa zone entertainment* (Douala 30 Luglio 2013).

408Joseph, Douala 17 Agosto 2013.

409Il racconto di Balon che segue è stato raccolto durante quattro incontri, avvenuti a Douala il 19 Luglio 2012, il 24 Luglio 2012, il 9 Agosto 2012 e il 24 Agosto 2012.

non gli permettono di recuperare il denaro investito nella produzione. In particolare, egli ricorda come un'esperienza «umiliante» per un regista il commercio ambulante dei DVD nei quartieri della città, per sopperire all'assenza di negozi ufficiali. Neanche la vendita per 600 € dei diritti di diffusione di *Strange World* al canale televisivo *Africa Magic Plus*⁴¹⁰ va completamente a buon fine, con l'emittente che continua a trasmettere abusivamente il film, oltre il periodo concordato di un mese. Balon racconta infine, con rammarico, di non essere riuscito a scegliere liberamente neppure l'immagine della copertina del DVD, dove non troviamo la foto del protagonista al tramonto, come egli avrebbe voluto, ma i volti degli attori principali, che avevano chiesto visibilità, in cambio della loro prestazione gratuita.

Gli imprevisti incontrati sul terreno non permettono a Balon di leggere la propria esperienza in connessione con quella del cinema internazionale, lasciandolo piuttosto con un senso di impotenza e scoraggiamento, che lo porterà ad abbandonare la produzione video. Vale la pena citare in maniera estesa le sue parole, per cogliere a pieno il significato della sua amarezza:

«L'industria cinematografica si sta sviluppando attorno a noi. Noi vorremmo fare parte dell'industria cinematografica attuale, del presente, ma non lo meritiamo. I giovani camerunesi dovrebbero dedicarsi ad altri campi, in cui sono bravi, come per esempio l'agricoltura. Un mio amico che, non so come, sa sempre quando in Nigeria esce un nuovo film, mi ha fatto vedere su youtube il trailer di *Last flight to Abuja* e *The mirror boy*... questi sono film che rispondono allo standard internazionale. E' impossibile che i camerunesi ce la facciano. Dobbiamo dimenticarcelo! [...] In Camerun il panorama del cinema è disgustoso e scoraggiante. I giovani dovrebbero chiedere al governo di investire non nel cinema, ma nell'agricoltura [...]. Guarda gli attori nigeriani: vanno in posti costosi, guidano macchine costose, hanno case costose. E' così scoraggiante! Io non voglio fare parte di questo mondo [il cinema in Camerun]!».⁴¹¹

La frustrazione di Balon mostra che la pratica video non colora necessariamente la vita di prestigio e riconoscimento sociale, offrendo un senso di apertura sulle opportunità del mondo “là fuori”, oltre

410 *Africa Magic Plus* è un canale televisivo che trasmette video africani in lingua inglese. Come il più famoso *Africa Magic* – che diffonde principalmente video nigeriani – appartiene alla compagnia sud-africana *Multichoice*, attiva in Africa, Grecia, Thailandia e Cina (cfr. Teer-Tomaselli et al. 2007: 156). Per un'analisi dettagliata del ruolo ambiguo di *Africa Magic* nella produzione video africana, cfr. Adejunmobi 2011.

411 Balon, Douala 9 Agosto 2012. *Last flight to Abuja* (2012, dir. Obi Emelonye) e *The mirror boy* (2011, Obi Emelonye) sono due film nollywoodiani appartenenti al recente filone cosiddetto “New Nollywood”, caratterizzato da budget medio-alti (*Last flight to Abuja*: 180 000 €; *The mirror boy*: 300 000 €) e buona qualità tecnica. Per un'analisi del fenomeno New Nollywood, cfr. in particolare Haynes 2014 e Jedlowski 2013a.

i limiti del proprio orizzonte quotidiano. Nonostante la tecnologia digitale abbia spalancato la produzione mediatica alle masse, essa non ha cancellato le diseguglianze economiche, che continuano a impregnare la realizzazione dei film. I cineasti di Douala operano così in uno spazio ambiguo, dove il glamour e il fascino attribuiti al mondo cinematografico rischiano continuamente di essere infranti dalle difficoltà incontrate sul terreno, come i frequenti blackout di elettricità,⁴¹² le location povere, le lunghe ore di ripresa sotto il sole, i computer pieni di virus. I soggetti danno forma a tale precarietà adoperando l'espressione “cinema piratato” [*cinéma piraté*], che indica un cinema “finto”, “non autentico”, “copia contraffatta” di quello occidentale. Per esempio, sul set di *Destination fatale* (2013, dir. Cédric Michel Deugoué) – un film horror sulle avventure di un gruppo di studenti attaccato da demoni – con rammarico Ghislain commenta la mancanza di costumi di scena, che lo costringe a riprendere il mezzo busto del personaggio del poliziotto, privo dei pantaloni della divisa: «Vedi come piratiamo il cinema? Come siamo costretti a fare il falso?», mi dice.⁴¹³

La nozione di “cinema piratato” per alludere alle difficoltà della produzione video rimanda alla più generale opposizione fra “vero” e “falso” che attraversa localmente la comprensione dell'intera realtà. E' diffusa l'idea che in Camerun circolino i prodotti “falsi”, “non originali”, “che si rompono subito”, a differenza di quelli “veri”, perfettamente funzionanti, che si trovano nell'*autre côté*. I registi lamentano spesso la bassa qualità di dischi esterni, chiavi USB e telecamere accessibili a Douala, in contrapposizione agli stessi prodotti (anche per quanto riguarda la marca) rintracciabili all'estero, secondo loro. Weiss (2005: 116) incontra una situazione simile ad Arusha, una città nel Nord della Tanzania, tra i barbieri e i loro clienti. I giovani si radunano nei *barbershops* per consumare in gruppo forme di cultura popolare globale, come il rap afroamericano, partecipando a un «cosmopolitismo immaginato» (Foster 1999) che ricorda quello dei cineasti di Douala. Tuttavia – scrive Weiss – la convinzione che le loro radio e i loro registratori siano “falsi”, “di cattiva qualità”, dà parallelamente voce alla sensazione di esclusione e tradisce la consapevolezza che il dinamismo e la forza del mondo globale risiedono altrove e rimangono irraggiungibili:

«Nell'immaginare questo mondo globale, i consumatori di cultura popolare di Arusha costruiscono una relazione complessa con esso. In effetti, questi giovani urbani immaginano che potrebbero essere *in* questo mondo, ma che decisamente non sono *di* questo mondo» (Weiss 2005: 116).

412A differenza dei loro colleghi nigeriani, i videomaker di Douala non hanno generalmente a disposizione un generatore di elettricità (a mia conoscenza, solo il gruppo *Africanstone* ne possiede uno) e, durante i frequenti blackout, sono costretti a interrompere le riprese negli interni.

413Ghislain, Douala 25 Settembre 2013.

La nozione di “cinema piratato” veicola un'analogia concettualizzazione della realtà.⁴¹⁴ Mentre la pratica filmica permette di “imitare” [*to shadow*] l'*autre coté*, affermando la cittadinanza di prima classe, gli ostacoli e i problemi incontrati sul terreno ricordano ai cineasti il loro particolare “posto nel mondo” (nella nozione di Ferguson, prima citata). Nei momenti di difficoltà, l'espressione cinema “piratato” evoca il rischio che l'operazione di *shadowing* fallisca, con la copia che non riesce a instaurare una relazione di identità con l'originale, dando forma alla consapevolezza che le fonti del potere della realtà globale rimangono situate in un altrove lontano, difficilmente accessibile. Proprio perché segni della persistente condizione di marginalità, anche i piccoli imprevisti – generalmente affrontati con grande tenacia – stimolano riflessioni e parallelismi fra le differenti condizioni di lavoro *ici au pays* e nell'*autre coté*. Tale gap è vissuto con intensa sofferenza ed è rimarcato spesso dagli attori, che affermano: «Vedi cosa siamo costretti a fare per il cinema?», «In Camerun il cinema è sacrificio», «Dobbiamo soffrire per il cinema»⁴¹⁵. La sofferenza e il sacrificio ai quali essi alludono sono concreti, con le giornate di ripresa trascorse sotto il sole, senza cibo e senza acqua fino a sera (e talvolta oltre) e i corpi accaldati e disidratati che incarnano l'esclusione dalla scena mediatica mondiale, tracce tangibili di ineguaglianze e ingiustizie.

Fonte di *empowerment* e prestigio, il cinema è parallelamente segno di marginalità e impotenza. Da un lato consente ai giovani camerunesi di sintonizzarsi con una “potente” scena mondiale, immedesimandosi nelle star internazionali; dall'altro accentua la consapevolezza della propria posizione periferica. Al fine di comprendere tale apparente contraddizione possiamo ricorrere alla metafora della possessione, in maniera simile a quanto fa Weiss (2005) nella sua analisi del consumo di cultura popolare fra i barbieri tanzaniani. I giovani di Arusha traducono le preoccupazioni e le frustrazioni della loro esistenza, caratterizzata da un divario incolmabile fra aspettative e opportunità, in sensazioni corporee, percependo la mente «piena di pensieri», «dolorante» e «disordinata» (Weiss 2005: 111). Tale sofferenza esprime tanto l'esclusione dall'ordine di segni globale che essi desiderano (i beni di consumo che il neoliberismo ha reso visibili ma irraggiungibili), quanto una connessione con questa stessa realtà mondiale, dal momento che essi affermano di soffrire «proprio come» i rapper afroamericani che ascoltano quotidianamente (Weiss 2005: 114). In questo senso, il dolore incorporato ricalca i paradossi della possessione spiritica, permettendo loro di identificarsi con quelle stesse forze culturali ed economiche globali che li soggiogano (incarnate qui dalle figure dei rapper). Questa dinamica accentua e

414Con riferimento al contesto di Kinshasa, Pye scrive che «I kinois si chiedono costantemente se i profeti, le banconote, i gioielli, o perfino i partners siano “falsi” o “veri”». A differenza che ad Arusha e a Douala, l'idioma vero-falso rientra qui nell'immaginario pentecostale, dove ciò che è considerato inautentico è attribuito all'azione malefica del diavolo (Pye 2012: 42).

415Rispettivamente Richard, Douala 4 Ottobre 2012; Julie, Douala 11 Novembre 2012; Lucie, 6 Settembre 2013.

simultaneamente trasforma la condizione di sottomissione, laddove i giovani di Arusha possono godere (in parte) del potere e del prestigio dei cantanti afroamericani ai quali sostengono di assomigliare (i loro “doppi” più “veri” e “reali”, secondo l'ordine ontologico prima delineato). Conclude Weiss:

«La partecipazione nella pratica della cultura popolare, così come la partecipazione nei culti di possessione, offre un mezzo per definire e confrontare potenti fonti di oppressione e, allo stesso tempo, per definire sé stessi in relazione ad esse» (Weiss 2005: 118).

Fra i giovani cineasti di Douala ritroviamo relazioni di dominio e contraddizioni per certi versi simili. Condannati ai margini della vita economica e sociale del paese, grazie alla pratica video essi si proiettano al centro della scena mondiale e colmano, in questa maniera immaginifica, il gap fra ambizioni e opportunità che caratterizza la loro esistenza quotidiana. Essi cercano attivamente di conformarsi alle star internazionali, mediante varie forme di imitazione (compresa l'incorporazione programmatica di gestualità ed espressioni) che permettono di appropriarsi del prestigio che, ai loro occhi, caratterizza la vita nell'*autre côté*, mettendo in atto una trasformazione dello status. Tuttavia, gli imprevisti e gli ostacoli della produzione video ricordano e sanciscono – nuovamente attraverso il corpo e le sensazioni fisiche, come la fame, la sete, la stanchezza, il caldo, ecc. – la distanza che li separa dagli studio di Hollywood e dall'arena mediatica internazionale. In linea con gli equilibri precari propri della possessione spiritica, essi agiscono e sono agiti dalle forze globali che abitano i loro corpi, in bilico fra appropriazione creativa e sottomissione.

La metafora della possessione sembra particolarmente pertinente in quanto richiama il linguaggio con cui gli stessi artisti descrivono la loro relazione con il cinema, una “passione” che prende il controllo dei loro corpi.

«Sai, l'arte è come una droga, perché? Se hai l'ispirazione, fino a quando non ti scarichi... se non fai cosa lo spirito ti dice, se non scrivi... tu non dormi, e questa cosa ti sale nella testa. [...] Io mi corico, magari alle dieci di sera, vorrei dormire... il sonno non arriva, e questa cosa ritorna nel mio spirito [...] non puoi dormire... sale come una droga».⁴¹⁶

«Il cinema nutre la mia vita, il cinema è tutta la mia vita. Non posso trascorrere un

416Francine Blanche, Douala 21 Luglio 2013

istante senza il mio computer. Ho sempre voglia di scrivere, anche quando sono con i miei amici, ho sempre voglia di recitare, di improvvisare delle “scenette”... in effetti questa voglia prende il controllo su di me. E' una passione talmente forte che non riesco a trattenerla, è più forte di me»⁴¹⁷

Possiamo ancora citare brevemente l'attività della troupe *Alfa-zone entertainment*, in quanto mette in luce con esemplare chiarezza le contraddizioni e le ambiguità della pratica cinematografica dei giovani di Douala, che abbiamo fin qui descritto. Da due anni gli attori di *Alfa-zone entertainment* si riuniscono quasi tutti i pomeriggi nel campus dell'Università di Douala, per esercitarsi. Come racconta Cynthia, nell'intervista sopra citata, essi vogliono «fare il cinema vero», quello dell'*autre côté*. Tuttavia, a oggi non hanno ancora realizzato un solo film, poiché non possono permettersi di acquistare o affittare l'attrezzatura. Durante le prove mettono in scena i copioni preparati da Cynthia, impiegando la fantasia per immaginare la posizione della telecamera e gli oggetti del décor, ai quali fanno assumere una certa “materialità” attraverso la cura con cui fingono di maneggiarli. Come spiega un'attrice: «Si recita con oggetti invisibili, ma devi pensare a questi oggetti invisibili come se fossero veri».⁴¹⁸

5.6 Conclusioni

In questo capitolo ho analizzato la produzione video di Douala come strategia di sintonizzazione con la scena internazionale messa in atto dai giovani camerunesi che cercano di contrastare la crescente marginalizzazione sociale e di sfuggire per un istante alla noia e alle frustrazione della vita al quartiere. Mentre, a livello generale, la pratica video tout-court permette di immaginarsi in qualche modo connessi al mondo del cinema globale, la concorrenza sempre più ferrea ha recentemente indotto alcuni videomaker ad accentuare tale rivendicazione mediante la trasformazione delle estetiche locali. Essi iniziano a definirsi “professionisti” che realizzano video che “non sembrano fatti in Camerun”, per smarcarsi dalle “storie della società”, principalmente dirette al pubblico locale. I registi si ispirano esplicitamente ai film e alle serie americane, alle telenovela brasiliane e ai film d'azione asiatici (trasmessi dalla televisione via cavo), dando forma a un'estetica “internazionale” policentrica, dove Hollywood occupa una posizione centrale. In maniera analoga, gli attori trasformano i loro stili di recitazione per meglio ricalcare quella che considerano la “naturalzza” delle star globali, grazie all'incorporazione di nuovi modi di muoversi, parlare ed esprimere le emozioni. Tuttavia, il cinema non è semplice fonte di *empowerment* e

417Cynthia, Douala 30 Luglio 2013.

418Gloria, Douala 30 Luglio 2013.

prestigio, ma, ambigualmente, è anche segno di marginalità e impotenza. Le difficoltà e gli imprevisti che costellano la produzione locale marcano infatti la posizione periferica dei giovani videomaker, che operano in condizioni di lavoro ben lontane dalla modernità degli studio hollywoodiani. Tale percorso ha tracciato i contorni di una pratica filmica sfaccettata e ambivalente, che ricorda le contraddizioni insite nella possessione spiritica, dove il confronto con l'alterità culturale non comporta né mera imitazione passiva, né semplice appropriazione libera, affrancata dalle dinamiche di dominazione e dagli squilibri di forza che attraversano il mondo contemporaneo.

Gli artisti di Douala che scelgono i loro modelli di riferimento fra le star del cinema globale danno vita ad atti di *self-styling* che ricordano le pratiche di auto-creazione artistica delle street-culture africane (Biaya 2005). Per trovare strade efficaci verso il successo, essi non guardano alle traiettorie di vita degli *ainés* e al binomio istruzione-impiego pubblico, venuto meno sotto i colpi della crisi (cfr. Ndjio 2008a), ma si rivolgono al panorama culturale globale, dove rintracciano gli eroi sociali fra le celebrità del piccolo e del grande schermo. Attraverso la realizzazione di film che “non sembrano fatti in Camerun”, essi si proclamano i demiurghi del loro destino e “rompono” con le categorie di identificazione locali (famiglia, etnia, religione, partito politico, ecc.) e con le logiche coloniali e post-coloniali (incentrate sulla Francia e sulla cultura francofona), immaginandosi cittadini del mondo globale. In tale senso, essi trasformano una rottura stilistica in una rottura epistemologica (cfr. Biaya 2005).⁴¹⁹

In maniera interessante, questa forma di auto-realizzazione sottende un percorso di apprendimento che appare lontano da quegli «itinerari dell'astuzia» (Banégas e Warnier 2001: 8) che – secondo gran parte della letteratura – sono alla base delle odierne traiettorie di successo in Africa.⁴²⁰ Fra gli altri, Banégas e Warnier (2001) mostrano che la crisi dello stato e dell'amministrazione, i programmi di aggiustamento strutturale, l'informalizzazione crescente delle economie, il declino dei sistemi scolastici e la libera circolazione di merci hanno favorito l'emergere di nuove figure del potere (in Camerun incarnate dai *feymen*), che sfruttano malizia, senso dell'avventura e disponibilità al rischio per conquistare una ricchezza materiale esente dall'acquisizione di capitale culturale e sociale. Il caso dei videomaker di Douala sfuma tale rappresentazione e riporta alla luce dimensioni alternative, dove la “riuscita” implica “formazione” e graduale incorporazione di saperi e modi di fare, in maniera non troppo dissimile da quanto avveniva in passato, quando il *fonctionnaire-évolué* si smarcava dal resto della popolazione non solo per il suo lauto salario, ma anche per le sue “buone” maniere e i suoi diplomi (cfr. Ndjio

419E' importante sottolineare che tradizionalmente all'individuo è riconosciuto un certo grado di auto-creazione al di là del contesto socio-culturale di origine, come mostra succintamente il proverbio locale, analizzato da Nyamnjoh (2002): «Un bambino è la persona di qualcuno solo fino a quando si trova nell'utero».

420Per il caso camerunese cfr., in particolare, Hibou 1999; Malaquais 2001a, 2001b; Ndjio 2001, 2006b, 2008a, 2008b.

2008a). Ciò che sembra definitivamente tramontato non è tanto il valore del lavoro e dell'istruzione quanto il monopolio dello stato post-coloniale nel significare e orientare le biografie dei giovani camerunesi, come il caso delle “scuole-troupe”, vere e proprie fonti di educazione alternative a quelle statali, sembra simboleggiare con vivida chiarezza.

FRA VITA E FICTION: IL CONSUMO DI SÉRIES CAMEROUNAISES FRA GLI SPETTATORI DI DOUALA

6.1 Introduzione

Un pomeriggio dell'Agosto 2013 al Douala Bercy proiettano il lungometraggio *Un père de trop*, co-diretto, scritto e interpretato da Jean de Dieu Tchegnebe, il celebre Man no lap. E' la storia di Richard, un uomo d'affari di successo che, dopo avere messo incinta una prostituta, la abbandona per fondare una famiglia con una donna ricca e altezzosa, che viene meno ai suoi doveri di madre, non occupandosi dei figli. Quando si accorge di avere una progenie inetta, Richard decide di riprendere con sé Larissa, la bambina abbandonata, nel frattempo diventata una studentessa promettente, anche grazie alla buona educazione ricevuta da Auguste, l'umile muratore che la madre ha sposato. Ne deriva un aspro conflitto, dove la paternità biologica si oppone a quella acquisita, che culmina con uno scontro fra Richard – che domanda provocatoriamente «Sai come si mette al mondo un figlio?» – e Auguste – che risponde: «Sai come si alleva un figlio?». Grazie a denaro e potere, Richard prevale e porta Larissa a casa sua, con forza e prepotenza. Dopo qualche tempo, tuttavia, egli si ravvede e decide di farsi da parte, riconoscendo la centralità del ruolo educativo e affettivo di Auguste nella vita della figlia. Marcel, che guardava il film seduto di fianco a me, al termine della scena del rapimento di Larissa da parte di Richard, si alza ed esclama: «Per me il film è finito, io vado! Tutto quello che viene dopo sarà uno spreco!». Si perde così il colpo di scena finale, dove il “cattivo” si redime, mostrando la superiorità della paternità acquisita su quella biologica.

Questo aneddoto evidenzia con esemplare chiarezza il ruolo costitutivo che il pubblico esercita (e rivendica) nella costruzione dei significati dei film. Come abbiamo accennato in diverse occasioni nelle precedenti pagine (cfr. in particolare § 4.6), tale caratteristica è apprezzata e ricercata dai videomaker, che desiderano un consumo attivo dove gli spettatori “frugano nella loro immaginazione” e offrono consigli, critiche e commenti. Produzione e ricezione appaiono talmente intrecciate – quasi due momenti di un unico processo creativo – che gli spettatori più “attivi” possono trasformarsi a loro volta in produttori, entrando a fare parte dei gruppi di lavoro dei videomaker. E' il caso di Emile che, mentre si trova in Gabon, guarda una copia piratata di *Les Noctambules* e, colpito dalla trama, chiama il regista – che ha indicato i suoi contatti dopo i titoli di

coda – per confrontarsi con lui. Dalla telefonata e da un conseguente scambio di email nasce l'idea di un progetto artistico comune, che li vedrà impegnati insieme nella realizzazione del telefilm *Le vertige de la parole*, la messa in scena di una raccolta di poesie scritta da Emile.⁴²¹

Diversi autori hanno sottolineato l'interconnessione fra produzione e ricezione mediatica. I videomaker, come gli altri produttori culturali, immaginano il pubblico al quale intendono rivolgere le loro opere, cercando di conquistarlo attraverso strategie stilistiche e narrative, che pongono gli spettatori e la ricezione al cuore dei processi di creazione (cfr. in particolare Ang 1991; Dávila 2001, 2002; Ganti 2002, 2012). Tali pratiche di «*audience fictions*» (Traube 1996) prefigurano il pubblico reale e contribuiscono a dargli forma, in quanto condizionano come i soggetti si rapporteranno ai testi. Inoltre, il fatto che produttori e spettatori siano impegnati in pratiche simili di valutazione e interpretazione sfuma ulteriormente la distinzione fra processi di creazione e consumo, mostrando che gli spettatori partecipano attivamente all'elaborazione dei significati dei testi mediatici (cfr. in particolare Abu-Lughod, Ginsburg, Larkin 2002; Dornfeld 1998; Hall 1980). In questo senso, non solo i videomaker “costruiscono” l'audience attraverso i loro film, ma anche il pubblico “crea” i film, mediante le sue pratiche ricettive. Niente meglio delle parole di Samuel, un appassionato consumatore di *séries camerounaises*, comunica il confine sfumato fra produzione e ricezione, che fa sì che non possiamo occuparci dell'una senza prendere in considerazione l'altra, almeno in parte: «Mi piacciono i film che mi fanno riflettere, mi piace mettermi al posto dello sceneggiatore e cercare di immaginare la fine della storia».⁴²²

In questo capitolo mi propongo di ricostruire questa interconnessione, al fine di illuminare il processo creativo attraverso l'analisi delle pratiche ricettive degli spettatori di Douala. Numerosi autori hanno evidenziato i limiti e le difficoltà delle cosiddette “*audience research*”. Innanzitutto, l'impossibilità di “afferrare” e “delimitare” il pubblico e le pratiche ricettive, in culture «*media saturated*» (Bird 2003: 1) come quella di Douala, dove i televisori presenti in quasi ogni casa, negozio e ristorante trasmettono i programmi dei canali privati locali, le casse all'ingresso degli esercizi commerciali invadono lo spazio della strada con la musica, le radio sempre accese dei taxi accompagnano i passeggeri e i conducenti con programmi satirici, news e canzoni.⁴²³ In questo senso, volenti o nolenti, gli abitanti di Douala sono perennemente nel ruolo dei consumatori mediatici, rendendo impossibile isolare il momento della ricezione dal resto della loro vita

421In Africa sono numerose le forme artistiche che nascono come “frutto” della pratica di ricezione. Per esempio, nel Nord della Nigeria, la scrittura dei romanzi *soyayya* si sviluppa in relazione al consumo di Bollywood (Larkin 1997), mentre la produzione di video film emerge in connessione alla lettura di *soyayya*, oltre che al consumo di Bollywood (Adamu 2007). A proposito di questo fenomeno, Barber (1997a: 358) parla di «produzione come ricezione».

422Samuel, Douala 21 Agosto 2012.

423Secondo la mia esperienza, a Douala il canale televisivo più seguito è *Canal 2 International*, mentre la stazione radio più ascoltata è *Radio Equinoxe* (cfr. anche i dati CFI 2008, in Djimeli 2009a, e i dati CFI e Tns Sofres 2009, in Njipou 2010). I dati raccolti da *Canal France International (CFI)* mostrano che nel 2008 il 72% delle case di Douala era dotata di televisione via cavo, mentre il 59% possedeva anche un lettore DVD (in Djimeli 2009b).

quotidiana. I limiti del pubblico sono sfumati, invece che netti, precari, piuttosto che assoluti: «l'audience è da tutte le parti e da nessuna parte» (Bird 2003: 3).⁴²⁴

Anche quando ci concentriamo solo su quegli spettatori che intenzionalmente si posizionano di fronte a uno schermo per seguire i film locali, la varietà dei contesti e delle pratiche di ricezione è tale da scoraggiare ogni tentativo di generalizzazione (Abu-Lughod 2004: 41). Qualche esempio concreto dalle mie note di campo mostra bene questa eterogeneità estrema. (1) Al centro di formazione audiovisiva *Vidéo Pro*, prima dell'inizio dei corsi, alcuni giovani studenti guardano un film, criticando aspramente la qualità della recitazione e della sceneggiatura. (2) Emilie interrompe una riunione di famiglia e porta i suoi parenti davanti al televisore di un bar per seguire l'ultimo episodio della serie *La déchéance*, nella quale recita. Spiega brevemente la trama e tenta di attirare l'attenzione sulla qualità della sua recitazione, sull'eleganza del suo vestito di scena e sulla bellezza del décor, senza successo. L'alto volume della musica che proviene dall'interno del locale impedisce di sentire i dialoghi. (3) Nel soggiorno di casa sua, Françoise corregge i compiti del figlio, mentre segue una serie su *Canal 2 International*, rivolgendo ogni tanto lo sguardo allo schermo. (4) Nina, la proprietaria di una fotocopisteria, alza il volume del televisore, smette di lavorare e si posiziona in piedi al centro del negozio per seguire il telefilm di Mitoumba, commentando a voce alta ogni scena, insieme ai clienti di passaggio e a un'amica, passata a trovarla.

Oltre a tale varietà di contesti e pratiche ricettive, notiamo anche che gli stessi spettatori adottano atteggiamenti diversi, a seconda dei giorni (Abu-Lughod 2004: 42). Monique talvolta segue concentrata le *séries camerounaises* e, sdraiata sul divano di fronte al televisore, discute con i figli le vicende sullo schermo; talaltra guarda più distrattamente, perché contemporaneamente prepara la cena; in altri casi ancora, un po' presta attenzione, un po' chiacchiera del più e del meno con le vicine passate a trovarla.

Questi esempi mostrano con chiarezza che il consumo mediatico è un «comportamento-nel-contesto», dove trovarsi di fronte a uno schermo può indicare una moltitudine di attività differenti, comprensibili solo attraverso un approccio etnografico focalizzato sulle «micro-situazioni» della ricezione (Ang 1991: 131). Per cogliere tale eterogeneità è necessario – in linea con quanto suggerisce Couldry – trattare i media come pratiche, ovvero superare un approccio meramente semiotico – con gli spettatori impegnati nella decodifica dei testi – e considerare «l'intera gamma di pratiche legate o orientate ai media» (Couldry 2004: 117). In questo senso, possiamo fare nostra la posizione di Ang e affermare che:

424A differenza che in altre metropoli africane (per esempio Johannesburg [Bisschoff e Overbergh 2012: 123] e Nairobi [Overbergh 2014: 8]), i cellulari dotati di connessione internet erano ancora rari fra gli abitanti di Douala, al momento della mia ricerca sul campo, nel 2012–2013. Sulla diffusione dei cellulari in Africa, cfr. Brinkman, Nyamnjoh e de Bruijn 2009.

«il nostro punto di partenza deve essere il riconoscimento che il mondo sociale degli spettatori reali consiste in una miriade infinita e sempre crescente di pratiche ed esperienze disperse, che non possono mai, e non dovrebbero mai, essere comprese in un unico sistema totale di conoscenza» (Ang 1991: 139–140).

Una volta riconosciuto il carattere polimorfo dell'esperienza mediatica, si impone la necessità di compiere scelte che permettano di delimitare il campo di studio, all'apparenza così dispersivo e sfuggente. Da parte mia, ho innanzitutto deciso di concentrare l'indagine sulla ricezione delle *séries camerounaises* trasmesse in televisione, in quanto localmente più seguite dei film in formato DVD e VCD.⁴²⁵ Inoltre, la programmazione televisiva mi ha permesso di prevedere i momenti della visione, senza dovere organizzare proiezioni ad hoc, che mi avrebbero impedito di osservare come il consumo mediatico si inserisce nella vita quotidiana. I risultati qui di seguito esposti sono quindi riferiti a un'audience prettamente televisiva (integrati con qualche osservazione compiuta al Douala Bercy, durante le proiezioni collettive).

In secondo luogo, ho scelto di focalizzare la mia analisi su quattro «micro-situazioni» della ricezione (cfr. Ang 1991: 131), ovvero tre case private – nei quartieri popolari di Bepanda e Bessengue – e un negozio fotocopisteria nella zona centrale di Akwa. Nel compiere tale selezione, ho cercato spettatori che seguissero i telefilm settimana dopo settimana, sforzandosi di non perdere gli episodi, e che prestassero grande attenzione ai contenuti, considerandoli importanti per la conduzione della loro vita.⁴²⁶ Si tratta di persone di età, genere, etnia e livelli di istruzione variegati (dalla scuola elementare di Sidonie, una spettatrice di Bepanda, al dottorato in giurisprudenza di Simon, uno spettatore di Bessengue), che tuttavia vivono in condizioni economiche simili, caratterizzate da insicurezza e precarietà, condividendo i quartieri e gli spazi della vita quotidiana (per esempio i soggiorni delle case dotate di televisore). In questo senso, il mio studio della ricezione di *séries camerounaises* si riferisce allo strato medio-basso urbano, al quale – come abbiamo visto – appartiene anche la maggior parte dei videomaker.

La composizione del pubblico delle case private è rimasta piuttosto stabile durante il periodo della mia ricerca. A Bessengue, erano generalmente presenti l'inquilina Françoise (una piccola commerciante, madre di famiglia, di origine duala), i suoi figli e qualche vicino, che non possedeva

425In seguito alla diffusione della televisione via cavo, il consumo di film in formato DVD e VCD sta progressivamente calando, tanto che raramente le famiglie investono nella riparazione o sostituzione dei loro lettori, quando si rompono. Sempre più dipendenti dai canali televisivi privati locali, è probabile che in futuro i videomaker reperiranno distributori esteri e punteranno maggiormente sulle diffusioni collettive in spazi come il Douala Bercy. Evidentemente, tali strategie condizioneranno le loro scelte estetiche e narrative.

426Non ho invece approfondito le pratiche ricettive di quei soggetti che si imbattono nelle serie casualmente (in bar, ristoranti, negozi o case private, qualora non abbiano il “controllo” del telecomando), che pure costituiscono una parte consistente dell'audience locale.

il televisore (in particolare, Olivier – un elettricista duala, di una cinquantina d'anni – e Simon – un giovane duala, dottorando in giurisprudenza). A Bepanda, invece, Monique (una piccola commerciante bamileke, vedova, sulla cinquantina) guardava le serie con i figli e i nipoti, mentre Sidonie (una piccola commerciante bamileke sposata, di poco più di quarant'anni) è in compagnia dei suoi bambini, ancora piccoli, e, talvolta, qualche vicina. Contesto affatto diverso è invece la fotocopisteria di Akwa, dove la proprietaria Nina (una giovane bamileke, single) segue le ridiffusioni pomeridiane delle serie sul televisore del negozio insieme ai clienti di passaggio, dando forma a un pubblico volatile, che si raduna per qualche minuto, per poi separarsi. Queste collettività effimere e fluide ricordano gli «*street corner theatres*» di cui parla Okome (2007a: 7), a proposito delle folle di passanti che seguono Nollywood sui televisori posizionati sulla strada, all'ingresso dei videoshop dei quartieri popolari di Lagos.

Infine, qualche parola sulle serie televisive che ho guardato con i miei interlocutori, ovvero *Le procès* (2010–), co-diretto (insieme a Alphonse Ongolo), scritto e interpretato da Jean de Dieu Tchegnebe (Man no lap) e *Cercle Vicieux* (2013–), diretto, scritto e interpretato da Ebenezer Kepombia (Mitoumba) –, le produzioni più seguite a Douala, al momento della mia ricerca. In particolare, il telefilm di Man no lap aveva da poco vinto il premio “migliore sitcom”, al *Canal 2'or* 2013, il festival annuale organizzato da *Canal 2 International*, a Yaounde.⁴²⁷ Si tratta di “storie della società” radicate nel contesto socio-culturale locale, che raccontano frodi e soprusi interni alla famiglia, al fine di educare la popolazione, con “lezioni” di comportamento.⁴²⁸ Queste caratteristiche estetico-narrative emergono con chiarezza dalle parole degli autori:

«Le storie di *Le procès* fanno parte delle storie di quartiere... vediamo come la gente ha dei problemi al quartiere che non riesce a risolvere e si ritrova per questo in tribunale. [...] Questo significa che [*Le procès*] mira a educare le persone».⁴²⁹

427La prima edizione del *Canal 2'or* è del 2005.

428Tuttavia, rispetto a produzioni precedenti – nelle quali recitavano gli stessi attori – possiamo rimarcare alcune innovazioni, che pongono queste “storie della società” in dialogo con le recenti tendenze estetiche e narrative, analizzate nel capitolo 5. Gli episodi non vengono più scritti, girati e trasmessi di settimana in settimana, ma sono registrati in anticipo, mentre una sceneggiatura preparata con cura sostituisce canovacci e dialoghi improvvisati (gli attori continuano però a non imparare a memoria tutte le battute). All'interno di una generale attenzione alla qualità estetica, si inseriscono anche le ambientazioni lussuose e le inquadrature “estetizzanti” di Douala. Specialmente, in *Le procès* compaiono le opere d'arte contemporanea installate dalla ONG *doual'art*, laddove le produzioni precedenti di Man no lap mostravano le immagini di incroci e snodi urbani (per esempio, Ndokoti e Ecole publique) come raccordi fra le scene. A simboleggiare la differenza rispetto al passato, gli attori che non recitano più con i loro nomi d'arte: Man no lap è ora Maître Luc, mentre Mitoumba è Ondoa. Gli spettatori locali non sembrano apprezzare questo cambiamento e lamentano che gli attori non utilizzano più “i soliti nomi”, causando confusioni e difficoltà di memorizzazione. Quando, nei loro discorsi, si riferiscono ai personaggi sullo schermo, essi continuano a usare i “vecchi” appellativi, con i quali conoscono gli artisti da anni. Al di là di tali innovazioni, autori e spettatori concordano nel definire *Cercle vicieux* e *Le procès* “storie della società”.

429Jean de Dieu, Douala 9 Agosto 2013.

«*Cercle vicieux* parla delle suocere che si immischiano nella vita familiare dei loro figli, minacciando e maltrattando la loro nuora. Parla anche della condizione degli handicappati che sono marginalizzati e stigmatizzati... ma qui si parla di una handicappata che rifiuta di andare a fare l'elemosina e che si batte per condurre una vita decorosa in una società dov'è marginalizzata e stigmatizzata [...] *Cercle vicieux* parla anche di tutti quegli uomini – e quando dico “uomini” intendo esseri umani – che sono cattivi, che sono crudeli, ma che si fanno passare per benefattori... ovvero quelle persone che – potremmo dire – la notte fanno del male, durante il giorno fanno del bene». ⁴³⁰

Pur focalizzata su queste *séries*, la mia analisi prende in considerazione anche altre produzioni – non più in onda al momento della mia ricerca – così come sono rimaste impresse nella memoria dei miei interlocutori, che le citavano nei loro discorsi, un po' come se le diverse trame si richiamassero le une con le altre. Le loro caratteristiche contribuiscono a condizionare i risultati dell'indagine, che riguardano unicamente la ricezione delle cosiddette “storie della società”.

Quanto fin qui detto evidenzia che la mia analisi non ha pretese di completezza e valore generale. Si tratta piuttosto di un “affondo” nell'esperienza mediatica di alcuni spettatori di Douala, un esempio di cosa il pubblico può fare con le vicende raccontate dai videomaker, che mira a meglio comprendere il processo creativo, focus della mia ricerca. Infatti, la tesi che sottende il capitolo è che i significati dei film si compiono nelle pratiche ricettive dell'audience: innestandosi nella vita quotidiana della popolazione, essi generano storie ed esperienze che ispirano gli artisti nell'immaginazione delle loro opere, in una sorta di scambio incessante fra fiction e vita. Dopo avere ricostruito la composizione sociale del pubblico e i luoghi del consumo mediatico, esploro le pratiche di *audience fictions* degli artisti, che immaginano e costruiscono i loro spettatori, attraverso espedienti stilistici e narrativi. La seconda parte del capitolo è invece dedicata alle reazioni dell'audience e mostra come le persone incontrano, usano, interpretano, godono, pensano e parlano dei telefilm nella loro quotidianità. Coloro che condividono le convenzioni interpretative dei videomaker utilizzano le storie per estrarre lezioni di comportamento che, in maniera simile ai proverbi, rafforzano e guidano le loro scelte e opinioni. Parallelamente, gli spettatori che colgono la ricchezza di riferimenti alla vita sociale e culturale di Douala, propria delle serie, maturano la consapevolezza di una condizione condivisa e sviluppano un senso di appartenenza collettiva, che amplifica la percezione di una maniera di “stare al mondo” trasversale alla popolazione.

430Ebenezer, Douala 18 Luglio 2013.

6.2 Film e séries camerounaises fra il pubblico di Douala

Chi segue i film e le serie prodotte localmente? Qual è la composizione sociale del pubblico? La risposta a tali domande non è facile. Come giustamente sottolinea Ang (1991: 71), anche le più sofisticate tecniche di indagine non riescono a controllare il comportamento dell'audience e stabilire con esattezza chi guarda cosa. Nell'intimità delle loro case, gli spettatori «si ribellano» (Ang 1991: 76) – si distraggono, rivolgono lo sguardo altrove, si addormentano – rendendo di fatto impossibile stabilire se abbiano o meno seguito un programma. Ganti (2012) compie riflessioni analoghe sul pubblico delle sale cinematografiche, in quanto gli incassi al botteghino – generalmente utilizzati come misura del successo – dicono poco sulle caratteristiche socio-culturali degli avventori, così come non forniscono indicazioni sul grado di apprezzamento dei film.

A Douala, d'altro canto, non abbiamo a disposizione né indagini formali, che investighino in profondità le abitudini mediatiche degli abitanti, né registri degli incassi dei film, tanto che – come abbiamo accennato (cfr. § 3.2) – anche i videomaker hanno un'idea vaga e incerta della dimensione e composizione del loro pubblico. Il festival *Canal 2'or* – che ogni anno premia la migliore sitcom, il migliore attore e la migliore attrice, con un sistema di televoto (tramite sms) – offre qualche indicazione di tipo quantitativo, ma non permette di sondare gli aspetti qualitativi. Probabilmente, una delle maniere più efficaci per “catturare” l'audience locale di film e serie è osservare quante e quali persone riconoscono e salutano per strada gli attori che vi recitano.⁴³¹

I produttori di storie della società – come abbiamo visto (cfr. § 4.4) – mirano a conquistare un pubblico ampio ed eterogeneo dal punto di vista socio-economico, da raggiungere grazie a strategie distributive differenziate. Per riprendere le parole già citate di Makalapati: «I messaggi sono rivolti ai *petits*, ai *moins-petits* e ai *grands*... a tutta la società».⁴³² Allo stesso tempo, essi lamentano lo scarso supporto dell'audience locale che, ai loro occhi, preferisce i prodotti mediatici stranieri. In effetti, non è raro imbattersi in affermazioni di questo tipo: «Gli artisti [videomaker] camerunesi stanno ancora imparando»;⁴³³ «Le séries camerounaises si devono ancora sviluppare»;⁴³⁴ «Nel cinema i camerunesi si “cercano ancora”»;⁴³⁵ «Non capisco come in Camerun possiamo pensare di fare delle serie! Gli attori camerunesi recitano così male!»;⁴³⁶ «In Camerun

431 *Canal France International* (CFI), *Tns Sofres* e il *Centre de recherche et études en économie et finance consultants associés* (Cretes CA) hanno condotto sondaggi a Douala e Yaounde, impiegando il metodo dell'intervista telefonica per indagare il consumo mediatico della popolazione. Sebbene rilevano che il canale più guardato a Douala è *Canal 2 International* (seguito da *Equinoxe télévision*), non offrono informazioni specifiche sulle serie televisive. Cfr. Djimeli 2009a; Njipou 2010.

432 Aimé, Douala 15 Settembre 2013.

433 Françoise, Douala 21 Agosto 2013.

434 Samuel, Douala 21 Agosto 2012.

435 Olivier, Douala 21 Agosto 2013.

436 Stephanie, Douala 18 Luglio 2013.

siamo così indietro con il cinema! [...] vogliamo fare come gli europei! [...] Su *Africa Magic* quando mangiano... anche i ricchi... tu puoi vedere i piatti nigeriani, mentre qui, nei nostri film, spaghetti alla bolognese!».⁴³⁷ Tuttavia, queste battute rientrano nella più generale abitudine dei *doualais* di adottare uno sguardo critico su “*ici au pays*”, immaginando un altrove migliore, cosicché le stesse persone sostengono anche che le *séries camerounaises* sono parte importante della loro vita, rivelandosi avidi consumatrici. La passione per Nollywood, le *comédies* ivoriane, le telenovela, le serie indiane e americane (sulla televisione via cavo e in DVD) non entra in contraddizione con l'interesse per le produzioni locali. Come conclude Okome, a proposito della Nigeria:

«Le persone amano i “film stranieri” come quelli locali. Essenzialmente cosa segna la condizione post-coloniale di questi spettatori è il profondo desiderio di essere immersi in entrambe le culture visive, senza rimanere confinati in una delle due» (Okome 2007a: 5).

Appurato che serie e film camerunesi sono generalmente popolari fra gli abitanti di Douala, proviamo ad azzardare qualche considerazione più specifica. Secondo quanto ho potuto osservare, i videomaker riescono a conquistare un pubblico trasversale per quanto riguarda genere, etnia ed età, ma mantengono lo zoccolo duro dei loro fans nel livello sociale medio-basso, senza arrivare a fare significativa breccia fra gli strati più abbienti. Quando compariamo la composizione sociale di tale audience con quella di altre produzioni video africane, riscontriamo alcune differenze. Mentre i registi nollywoodiani sempre più catturano l'interesse anche di settori benestanti (Jedlowski 2013a), gli artisti camerunesi riscuotono apprezzamento in una fascia di popolazione più omogenea economicamente. Tuttavia, più dei colleghi nigeriani, riescono a “parlare” a generazioni diverse, coinvolgendo anche spettatori più anziani. Com'è stato più volte ribadito, Nollywood rappresenta un'espressione della *youth culture* africana non solo per i suoi sceneggiatori, registi e attori, che hanno generalmente meno di quarant'anni, ma anche per il suo giovane pubblico, che articola nuove forme identitarie, attraverso le sue narrazioni (Ajibade 2009; Ugor 2009). Questo non sembra altrettanto vero per il caso camerunese, dove le *séries* sono avidamente guardate da uomini e donne sposati con figli, tanto che – secondo alcuni – sarebbero proprio le *mamans* le spettatrici più numerose e assidue.⁴³⁸

La composizione sociale del pubblico si riflette nei luoghi del consumo mediatico. A

⁴³⁷Francine, Douala 28 Luglio 2012.

⁴³⁸Queste considerazioni sembrano essere valide anche per il consumo di film nigeriani in Camerun. Mentre Ajibade (2009) sostiene che gli spettatori più assidui siano soprattutto i giovani, ritengo che attualmente siano le donne sposate a seguire con maggiore costanza *Nollywood TV*, il canale dedicato ai film nigeriani doppiati in francese.

proposito della circolazione di film di Nollywood in Camerun, Ajibade (2007) propone una tipologia per classificare i siti della ricezione, alla quale possiamo fare in parte riferimento. Innanzitutto, troviamo gli «spazi privati» (Ajibade 2007: 4), vale a dire case e uffici, dotati di televisore (e talvolta lettore DVD). Il setting domestico non implica visioni nell'intimità della propria famiglia, dal momento che i soggiorni delle case dei quartieri popolari sono spazi sociali aperti, con bambini e vicini che entrano ed escono, approfittando della porta d'ingresso sempre schiusa sulla strada. Altri importanti siti sono i cosiddetti «*tie-in spaces* [spazi in abbinamento]» (Ajibade 2007: 6), ovvero negozi, ristoranti e bar provvisti di televisore per allietare la clientela e i gestori, durante le ore di lavoro. Anche in questo caso, la visione non è solitaria ma coinvolge spettatori dai background variegati, che condividono insieme un episodio di una *série* per poi separarsi. Nondimeno possono scaturirne accese discussioni, nelle quali persone dai percorsi di vita divergenti hanno occasione di confrontare punti di vista ed esperienze, a partire dalle storie trasmesse in televisione. Infine, abbiamo quelli che Ajibade (2007: 4–5) chiama «*dedicated spaces*», spazi designati alla proiezione di film. Non si tratta di video club e cinema – che, come abbiamo visto, hanno chiuso (cap. 2) – ma del locale del Douala Bercy, che, seppure immaginato come sala per conferenze e cerimonie, è affittato dagli artisti per proiettarvi le loro opere a pagamento. E' in questo contesto lussuoso che i videomaker riescono ad attrarre anche strati sociali più benestanti. Mentre il pubblico degli spettacoli pomeridiani è prevalentemente composto da studenti, talvolta accompagnati dai genitori, quello serale è costituito da adulti (gruppi di amici e coppie), in alcuni casi connessi al mondo locale dell'audiovisivo. I vestiti eleganti che sfoggiano in queste occasioni rivelano che essi considerano “andare al cinema” un'esperienza “d'élite”, fuori dell'ordinario e inaccessibile alla massa della popolazione.

Alla luce di quanto fin qui detto, possiamo compiere qualche riflessione generale sugli spazi sociali della ricezione. In passato, il consumo mediatico avveniva principalmente in contesti omogenei per età e genere, con giovani di sesso maschile che condividevano la visione di film in cinema di quartiere e video club, lontani dallo sguardo degli adulti (se vi erano ragazze, si trattava di prostitute) (Ajibade 2009: 422; Simone 2006: 367). Con queste parole Simone descrive quella che un tempo – prima della chiusura progressiva delle sale – era l'esperienza cinematografica dominante a Douala:

«Gli studenti non andavano a scuola per assistere alle proiezioni mattutine [...] di economici kung-fu movies. I ragazzi prestavano scarsa attenzione ai film, questo era piuttosto un luogo per fumare marijuana e avere rapporti sessuali. [...] Il cinema era un comodo punto di incontro per i giovani del quartiere, un seducente

posto dove rifugiarsi [...] [I]l suo status di luogo di ritrovo di criminali era ben conosciuto dalla polizia. Tuttavia [...] non c'erano né raids né arresti. [...] [I ragazzi] dopo prendevano una birra e avevano lunghe discussioni su quello che avevano visto, dibattendo le trame e i personaggi» (Simone 2006: 367).

La chiusura delle sale cinematografiche e la diffusione della televisione via cavo sfumano tale segregazione. Nei soggiorni della case private l'esperienza mediatica è condivisa fra generi e generazioni, con i figli che guardano e commentano i film insieme ai genitori e talvolta ai nonni (più sovente madri e nonne, dal momento che gli uomini sposati dello strato medio-basso trascorrono gran parte della giornata fuori casa, al lavoro o al bar con amici). In questo senso, possiamo notare con Pype (2012: 295) che la televisione pone lo spazio del soggiorno al centro di dibattiti e discussioni che danno forma a una sfera pubblica dove giovani e donne sono protagonisti, in contrasto con una «*culture of outside*» che, secondo Jewsiewicki (2003), si starebbe diffondendo nelle metropoli africane.

6.3 Spettatori fra immaginazione e realtà

Nei discorsi fra attori, registi, sceneggiatori e produttori la figura dello spettatore compare spesso. A quale pubblico rivolgersi, come conquistarlo, quali reazioni suscitargli sono questioni discusse frequentemente dagli artisti, che immaginano l'audience alla quale indirizzare le loro opere. Non si tratta di mere speculazioni, ma di vere e proprie pratiche di «*audience-making*» (Ganti 2012), laddove tali discorsi si traducono in scelte estetiche e narrative, che influenzano la ricezione, come gli spettatori reali si relazionano ai film, da quale prospettiva li interpretano. A questo proposito, è utile richiamare il concetto di “*addressivity*”, così com'è stato elaborato da Bakhtin (1986: 99; cfr. anche Barber 2007: 138), che, con questa espressione, indica l'orientamento del testo verso l'audience, ovvero come il testo prefigura e costituisce l'audience, attraverso precise strategie retoriche, stilistiche e narrative.

Garritano (2013: 11) mostra che i video del Ghana adottano una *addressivity* ambivalente, che concepisce il pubblico talvolta come “*moral witness*”, talaltra come “consumatore”. Le storie incentrate su personaggi che si arricchiscono grazie a mezzi illeciti – patti con gli spiriti diabolici, inganni, truffe, ecc. – e cadono infine in rovina costruiscono lo spettatore come soggetto morale, che si indigna per il comportamento del protagonista, apprendendo che l'avidità e l'attaccamento al denaro sono da condannare.⁴³⁹ Parallelamente, le riprese che indulgiano sui beni materiali acquisiti

⁴³⁹Sull'orientamento didattico e moralista dei video del Ghana, cfr. anche Meyer 1998, 2001, 2002b, 2003b, 2004.

dai personaggi “cattivi” fanno leva sui desideri di ricchezza inappagati del pubblico, che viene qui sollecitato in quanto consumatore. Diversamente, nel contesto nord-africano dell'Egitto, Abu-Lughod (2004) rileva che, dagli anni Sessanta, le soap-opera locali chiamano in causa gli spettatori in quanto cittadini, attraverso trame impregnate di messaggi pedagogici che mirano a modernizzare e informare il pubblico, nel quadro di un progetto di sviluppo sociale di stampo socialista. Nonostante la commercializzazione della televisione, le politiche neoliberiste e l'influenza crescente dell'Islam, tale impostazione permane fino ai melodrammi degli anni Novanta, dove la figura del “consumatore” non sembra mai catturare completamente l'immaginazione degli autori, che continuano a dare forma al “buon” cittadino, nelle loro storie.

Quale particolare tipo di *addressivity* adottano i video camerunesi? In quale modo interpellano l'audience, conferendole consistenza? Come abbiamo visto, nelle loro opere i produttori di storie della società mirano a creare uno “specchio” della realtà, nel quale “tutti possono riconoscersi”, al fine di denunciare le ingiustizie e correggere i comportamenti (cap. 4). In tale modo, essi immaginano gli spettatori come membri di un contesto socio-culturale specifico, dotati di un bagaglio di esperienze e competenze sociali condivise. Allo stesso tempo, interpellano il pubblico in quanto comunità morale, chiamandolo a giudicare il comportamento dei personaggi sullo schermo e ad apprendere una lezione, in nome di un insieme di valori condivisi. Vediamo più nello specifico come questa *addressivity* multipla avviene.⁴⁴⁰

Innanzitutto, i videomaker immaginano storie che richiedono spettatori familiari con la vita urbana di Douala e il suo ambiente (multi)culturale, per essere pienamente comprese e godute. L'episodio “Le dilemme” della serie *Le procès* racconta di una ricca vedova che, dopo la morte del marito, inizia a frequentare un altro uomo, provocando la sofferenza e la rabbia dei figli. La gravità del suo comportamento non è pienamente comprensibile a chi non conosca la cosiddetta norma del “periodo in bianco”, secondo la quale una donna deve astenersi da rapporti sessuali nei sei mesi successivi alla morte del marito, per evitare casi di paternità ambigua. Analogamente, i riferimenti del fratello del defunto alla pratica del “lavaggio” risulteranno oscuri a quegli spettatori che non abbiano una qualche dimestichezza con l'universo tradizionale bamileke, che prevede che una vedova giaccia con il cognato. E, ancora, risulterà difficile – se non impossibile – accorgersi che si trattava di un matrimonio inter-etnico, fra una duala e un bamileke, se non si è in grado di riconoscere le lingue locali di alcuni spezzoni di dialogo.

In maniera simile, anche la serie *Foyer polygamique* presenta sottintesi e non detti, che richiedono un “sapere” sociale e culturale per essere intuiti. Oltre alle numerose espressioni in *parlé*

440 Possiamo notare per inciso che a tratti le serie interpellano gli spettatori come consumatori. Questo è particolarmente evidente quando i videomaker inseriscono nella trama la promozione di prodotti, come per esempio cosmetici, esercizi commerciali e servizi bancari. Non mi sembra, tuttavia, che questa rappresenti la forma di *address* dominante delle serie.

camerounais – come, per esempio, “*manga*” (la mia ragazza, da “*my girl*”) e “*assiah*” (pazienza) – solo uno spettatore competente può cogliere la posizione precaria di Mami ton, in seguito alla morte del marito, comprendendo a fondo le ragioni del suo disperato tentativo di accaparrarsi una parte dell'eredità, al di là della sua “avidità”. Infatti, la donna rischia di essere considerata una “straniera”, esclusa dalla vita familiare, in quanto non è solo la seconda moglie di un foyer poligamico, ma è anche originaria di un villaggio differente da quello del marito e della prima consorte.

Infine, possiamo citare quelle commedie che basano il loro umorismo sull'esperienza urbana di Douala. In *A qui la faute?* (2008, dir. Enguerran Towa), Kritikos ferma un taxi, esclamando il nome della destinazione e «*j'ai pièce* [ho una moneta]!», un'espressione comunemente usata per indicare la corsa da 100 F CFA [0,15 €]. Una volta arrivato, egli paga con una moneta da 25 F CFA [0,04 €] e ribatte alle accese proteste del taxista, impiegando la parola “*pièce*” nel suo significato francese standard: «Ho detto di avere una moneta [*pièce*], non ho detto di avere 100 F CFA!». Chiaramente, questi doppi sensi comici sono rivolti a spettatori avvezzi a usanze e abitudini della città di Douala – spettatori che viaggiano sui taxi collettivi, che hanno esperienza sia della scontrosità dei taxisti sia degli astuti tentativi dei passeggeri di negoziare i prezzi al ribasso –, laddove la risata rivela e marca confini e differenze socio-culturali.

Gli esempi fin qui proposti mostrano che i videomaker sollecitano gli spettatori in quanto membri di uno strato sociale, in un contesto culturale ben definito. A tale riguardo, possiamo impiegare il concetto di “*cultural address*” avanzato da Vasudevan (2001) con riferimento a quei film indiani che immaginano il pubblico come una “comunità di significato”. Tuttavia, mentre i filmmaker di Bollywood assumono una visione “oggettivata” della cultura, che li induce a tentare di mettere in scena “l'essenza dell'essere indiani”, per conquistare l'eterogeneo pubblico nazionale (Ganti 2012; cfr. anche Ganti 2002), gli artisti di Douala adottano una concezione maggiormente fluida e relativista, dove l'audience immaginata ha confini vaghi e sfumati. Infatti, la piena comprensione delle storie da parte del pubblico culturalmente competente conduce all'estrazione di una lezione morale dalla portata universale, valida per Douala, così come per il Camerun, l'Africa e l'umanità intera, potenzialmente raggiungibile grazie a televisione satellitare, internet e pirateria. In questo senso, i confini della comunità di significato si aprono e gli spettatori locali si inseriscono in una «comunità morale» (Barber 2007: 166) globale, libera da connotazioni storiche, culturali e sociali.

In questi processi svolgono un ruolo importante l'*aesthetic of outrage* e le esagerazioni comiche, tipiche delle storie della società (cfr. cap. § 4.5). Le violazioni scandalose dei codici di comportamento messe in atto dai personaggi mirano a stimolare i corpi del pubblico con spasmi di disgusto, andando a costruire gli spettatori come soggetti morali, avulsi da un contesto. Per fare un

esempio fra i molti possibili, non è necessario disporre di competenze culturali specifiche, per indignarsi di fronte al tentativo di Mami ton di avvelenare il figlio della sua co-sposa, in *Foyer polygamique*. D'altra parte, i personaggi caricaturali – la suocera che sgrida la nuora perché i regali offerti non sono abbastanza costosi (*Cercle vicieux*), la madre che insegue e picchia goffamente l'amante della figlia (*Foyer polygamique*) – sono concepiti per suscitare risate nel pubblico, trasformando la visione in un momento di auto-ironia, dove “guardarsi allo specchio” comporta anche “guardarsi dall'esterno”, una presa di distanza da se stessi e una relativizzazione delle proprie categorie interpretative.

Alla luce di quanto detto, possiamo affermare che i piaceri che gli artisti mirano a suscitare nel pubblico sono variegati e cangianti: usare sapientemente le proprie competenze sociali e culturali per leggere “fra le righe” dei testi filmici e colmare lacune e gap; indignarsi e shockarsi di fronte al “cattivo” comportamento dei personaggi e quindi trovare conferma della propria “bontà”; ridere di se stessi e allentare la rigidità dei propri schemi di interpretazione della realtà. Attraverso questa varietà di sollecitazioni, i video delineano identificazioni multiple e inseriscono gli spettatori locali in collettività connotate dal punto di vista culturale e morale.

Come risponde il pubblico a tali sollecitazioni? Al fine di sfuggire a visioni deterministe, è innanzitutto opportuno sottolineare che non tutti gli spettatori abbracciano la posizione interpretativa suggerita dagli artisti. In particolare, alcuni giovani con livelli di istruzione elevati preferiscono le produzioni americane e brasiliane e affermano che le «*séries camerounaises* non sono per gente come loro»⁴⁴¹, senza per questo sottrarsi alla visione. Quando i genitori si sintonizzano su *Canal 2 International*, essi seguono gli episodi dei telefilm con attenzione, ma marciano la distanza dall'universo socio-culturale incarnato dai videomaker e dalle loro opere, attraverso un particolare stile di consumo. Yannick – uno studente universitario, che vive a Bepanda nella casa di famiglia, durante le vacanze estive – commenta ad alta voce e critica la qualità dei dialoghi e il décor delle scene di *Le procès*, con queste frasi: «Si capisce che non sono in una vera aula di tribunale, ma semplicemente in una casa moderna!», «Ci sono troppe poche comparse! Sembra che questa chiesa sia frequentata da quattro persone in croce!», «Al processo mancano delle persone che dicano che anche loro sono state ingannate dallo stesso pastore... evidentemente non avevano abbastanza attori! Manca una reazione più attiva del pubblico, che inizia a insultare il pastore, con una sorta di *bagarre*... Questo avrebbe reso più efficace la storia», «L'episodio mostra che il governo deve proteggere i cittadini dalla piaga delle chiese pentecostali. Se avessero introdotto anche altre testimonianze avrebbero fatto vedere meglio che si tratta di un problema diffuso, che richiede un intervento del governo».⁴⁴² Attraverso questo intenso commentario, Yannick

441Stéphane, Douala 12 Agosto 2012.

442Yannick, Douala 31 Luglio 2013.

rimarca l'estraneità alla realtà socio-culturale rappresentata (incarnata da una donna ignorante che cade vittima dei raggiri di un pastore pentecostale, infine processato) e la distanza dagli spettatori che con essa si identificano (per esempio, la madre), esprimendo la sua posizione di giovane studente con aspirazioni sociali per il futuro.

Nei prossimi paragrafi mi concentrerò su quegli spettatori che, a differenza di Yannick, adottano le convenzioni interpretative suggerite dai videomaker, al fine di analizzare come essi “portano” le serie e gli attori nelle loro vite, ovvero come incontrano, usano, interpretano, godono, pensano e parlano dei video nella loro quotidianità. In questo senso, non mi occuperò del «testo [filmico] come lavoro, dotato di compiutezza», ma di un altro tipo di testo «ugualmente importante, ma molto più elusivo. Si tratta del testo che sopravvive nelle comunità dei suoi utilizzatori e che “entra nella vita”» (Nightingale 1996: 107).

6.4 “Si tratta di un bel film perché possiamo ricavarne molte lezioni!”

Gli spettatori attribuiscono grande valore alle serie televisive e considerano gli attori importanti figure di riferimento nella loro vita. In linea con la rappresentazione che gli artisti danno di se stessi, li chiamano “educatori”, “guide”, “insegnanti” e “consiglieri”. Da loro si aspettano storie che trattano problemi e situazioni d'attualità riconoscibili, suggerendo soluzioni e comportamenti per affrontarli, più che fiction escapiste che aiutano a sfuggire momentaneamente dalla durezza della quotidianità. Da questo punto di vista, un buon attore è colui che «ti dice le cose che ti servono nella vita»,⁴⁴³ attraverso i ruoli che incarna, mentre una serie è “bella” quando è “istruttiva” e “utile”, ovvero quando trasmette “lezioni” e “messaggi” che possono essere applicati alla realtà. Al Douala Bercy, al termine della proiezione di *Un père de trop*, il presentatore incaricato di introdurre il cast sul palco spiega alla platea: «Si tratta di un bel film perché possiamo ricavarne molte lezioni!».⁴⁴⁴ Innumerevoli altri spettatori condividono questo stesso criterio estetico. Per fare qualche esempio, a proposito di un episodio di *Le procès*, Simon afferma: «Mi è piaciuto perché si possono estrarne numerose lezioni. Queste serie fanno vedere come la società funziona, come funziona la giustizia, la polizia. Abbiamo visto la corruzione: hanno denunciato un uomo perché deve dei soldi a qualcuno»⁴⁴⁵; da parte sua, Sidonie parla di *Mon histoire* in questi termini:

443Jovanie, Douala 25 Settembre 2013. Nel giudicare un attore, è sempre centrale la valutazione morale dei personaggi che incarna, come emerge anche dalle parole di Lysa, che, per presentarsi durante un casting, spiega: «La mia attrice preferita è Mado [personaggio di *Foyer polygamique*] perché è una donna umile, che ha sopportato tutti i problemi che le sono capitati» (Lysa, Douala 27 Luglio 2013).

444Douala 27 Luglio 2013.

445Simon, Douala 11 Settembre 2013.

«Anche questa serie ci offre molte lezioni... ci mostra che certa gente, non appena ha un'eredità, si dimentica di tutto, non lavora più! [...] Non va bene! Bisogna che tu cerchi di guadagnare qualcosa per conto tuo, anche se la tua famiglia ti dà un'eredità». ⁴⁴⁶

A proposito di *Ennemis Intimes* (2010-2012, dir. Edmond Fossito/Ebenzer Kepombia):

«Ci offre una lezione, ci dice che anche se tu vedi uno sconosciuto, un passante, non devi ignorarlo, ma devi accoglierlo come se fosse tuo figlio. [...] A me le serie piacciono per via della lezione... perché ti rinfrescano la memoria. Ci dicono molte cose!». ⁴⁴⁷

Significativamente, più che la trama, gli spettatori ricordano il “messaggio” delle serie passate, che spesso citano sotto forma di proverbio. Françoise – per esempio – riassume *Ennemis Intimes* in questo modo:

«La storia che mi ricordo si può sintetizzare con un modo di dire che recita: “Il vostro nemico è sotto la pianta dei vostri piedi”. Quindi, voi vi trovate a condurre una vita in cui vi affidate a qualcuno, una persona della quale avete piena fiducia, una persona che è quotidianamente insieme a voi... ed è questa persona che ogni tanto vi stuzzica, vi vuole del male, tenta di bloccare tutti i vostri progetti, che sia la vostra felicità, che siano i vostri affari, i vostri piccoli segreti intimi che gli confidate. E' un po' questa la storia...». ⁴⁴⁸

Sotto la forma di “messaggio”, il testo filmico penetra nella vita quotidiana degli spettatori, che vi fanno riferimento per orientare le loro scelte e rafforzare l'incisività delle loro opinioni, esattamente come se si trattasse di un proverbio. A proposito dell'episodio “Le dilemme” della serie *Le procès*, Sidonie trae l'insegnamento che «se tuo marito non torna più a casa per stare dall'amante, bisogna divorziare», per poi riferire tale massima alla sua realtà personale e concludere: «Io sono fortunata,

446Sidonie, Douala 7 Agosto 2013

447Sidonie, Douala 7 Agosto 2013. In maniera interessante, gli spettatori adottano questo criterio estetico per giudicare anche le produzioni mediatiche straniere, come per esempio i film di Hollywood e le telenovela brasiliane. Nelle parole di Francine, una barista duala: «Guardo molti polizieschi perché mi educano» (Francine, Douala 28 Luglio 2012). Anche in altri paesi africani, il pubblico ricerca un insegnamento nelle fiction televisive. In proposito, cfr. Masquelier (2009), Spronk (2009) e Fair (2009).

448Françoise, Douala 21 Agosto 2013.

perché mio marito non ha mai fatto vedere che aveva un amante. Ma se un giorno non tornerà più a casa, capirò che ormai è il marito di qualcun'altra». ⁴⁴⁹ Nello stesso spirito, sua figlia di quattordici anni aggiunge: «Trovo questa storia interessante, perché se un giorno mi troverò nella stessa situazione, saprò cosa posso fare». ⁴⁵⁰

In queste dinamiche, i personaggi caricaturali, privi di profondità psicologica, svolgono un ruolo fondamentale. Essi rappresentano tipi sociali più che individui dotati di singolarità, laddove la raffigurazione stereotipata – secondo quanto scrive Barber (1997a: 357) – costituisce una strategia di astrazione, una maniera di costruire modelli privi di specificità, punto di incontro fra “modelli di comportamento” (le rappresentazioni) e “modelli per il comportamento”, che, un po' come “stampi”, possono essere applicati alla quotidianità degli spettatori. Da questo punto di vista sono rivelatrici le parole di Caroline, a proposito di Tonga – la giovane liceale che, in *Foyer polygamique*, rimane incinta – in quanto mostrano che gli spettatori utilizzano i personaggi come esempi di categorie sociali: «Tonga rappresenta gli adolescenti di oggi». ⁴⁵¹ Anche i racconti delle trame degli episodi illuminano questi processi di “astrazione”, poiché gli spettatori non citano i nomi propri dei personaggi, ma i tipi sociali che impersonano. Per esempio, Nina a proposito della puntata di *Cercle vicieux*, appena guardata, racconta:

«Un'handicappata inizia un commercio di *plantain*, ma viene derubata e perde tutto. La madre le dice che dovrebbe andare sulla strada a chiedere l'elemosina, come tutti gli handicappati, ma lei dice che vuole lavorare. Chiede i soldi per riavviare un commercio alla madre, che glieli rifiuta. Li chiede poi al fidanzato che glieli rifiuta. Poi vediamo Mami ton, una suocera, che maltratta la nuora». ⁴⁵²

Sebbene tutti i soggetti guardino le serie per “imparare”, le “lezioni” che estraggono sono diverse. Il caso di *Foyer polygamique* è da questo punto di vista nuovamente illuminante. Innanzitutto, troviamo una prima discrepanza fra l'interpretazione dell'autore e quella del pubblico. Secondo lo sceneggiatore, il “messaggio” del feuilleton è: «Se ben gestita, la poligamia può portare alla felicità, se mal gestita può portare al peggio». ⁴⁵³ Tale interpretazione non è condivisa dagli spettatori che affermano unanimi che la serie mostra che “la poligamia non va bene”. Tuttavia, essi declinano tale massima generale in maniera differente fra loro. Secondo Hubert, un giovane *bendskineur* single:

449Sidonie, Douala 14 Agosto 2013.

450Jovanie, Douala 14 Agosto 2013.

451Caroline, Douala 14 settembre 2013.

452Nina, Douala 31 Luglio 2013. Cfr. anche la sintesi della trama di *Cercle vicieux* offerta da Mitoumba, in § 6.1.

453Ebenezer, Douala 18 Luglio 2013.

«*Foyer polygamique* ti insegna che è meglio sposarsi sotto il regime poligamico, senza poi prendere una seconda moglie. Così hai gli strumenti per farti rispettare. Se tua moglie fa tutto quello che vuole, non si comporta bene, puoi minacciarla di prendere una seconda moglie. Questo la farà tornare in carreggiata». ⁴⁵⁴

Françoise, una piccola commerciante, sposata con figli, è di altra opinione:

«[*Foyer polygamique*] fa vedere che un foyer a tre non va bene. C'è odio, *pratiqage* [pratiche di stregoneria], pettegolezzo... E l'uomo stesso si trova impotente, per così dire, di fronte a ciò che lui stesso ha organizzato. Ci sono accuse di innocenti, perché si guarda sempre male la co-sposa, perché lei è la rivale. In qualche modo, è questo: se sei in un foyer poligamico devi fare attenzione alla tua co-sposa e devi cercare di andarci d'accordo... bisogna completarsi, se no finisce male». ⁴⁵⁵

In linea con quanto suggeriscono queste testimonianze, possiamo affermare che, nel trarre la “lezione”, gli spettatori fanno riferimento alle vicende dei personaggi che ricalcano il loro genere, età e posizione sociale. Hubert guarda a Mitoumba, il marito del foyer poligamico, per imparare dalla sua esperienza e dai suoi errori, mentre Françoise si ispira alle disavventure delle co-spose per ricavarne un insegnamento che possa essere valido anche per la sua vita. Ne derivano diverse comunità interpretative, che in parte sfumano il concetto di “lezione universale”, ricercato dai videomaker. Tali fratture emergono con esemplare chiarezza durante le proiezioni collettive al Douala Bercy, spesso frequentate da coppie. Le donne applaudono e incoraggiano i personaggi femminili, mentre gli uomini fanno lo stesso con quelli maschili, evidenziando l'affiorare di complicità di genere. Questo stile di consumo – che potremmo definire “a tifo” – compare anche nelle diffusioni nelle case private, nei negozi e nei bar dotati di televisore, dove gli spettatori gioiscono ed esultano quando il personaggio che ricalca la loro posizione sociale trionfa. Molti commenti rivelano l'affiatamento con i “doppi” sullo schermo. Per esempio, una giovane spettatrice single come Nina non mancava mai di criticare l'operato di Kamga, che, in *Cercle Vicieux*, tradiva la sua fidanzata, con esclamazioni come «Ah, i ragazzi! Sono tutti dei bugiardi!». ⁴⁵⁶ Parallelamente, prendeva le parti della giovane sposa maltrattata dalla suocera (Mami ton), perché non riesce a

454Hubert, Douala 3 Agosto 2013.

455Françoise, Douala 21 Agosto 2013.

456Nina, Douala 21 Agosto 2013.

rimanere incinta: «Mami ton la accusa di essere diventata sterile, quando magari è proprio suo figlio il problema!».⁴⁵⁷ Quando il figlio difende la moglie, opponendosi alla madre, Nina batte le mani, approvando.

Questa procedura interpretativa non è affatto una peculiarità della ricezione delle *séries camerounaises*, ma riguarda anche altri generi e produzioni culturali – per esempio il teatro popolare e la *stand-up comedy* – in Camerun, come altrove in Africa. In particolare, le considerazioni di Newell (2000) sulle pratiche di lettura dei romanzi popolari dei giovani del Ghana sono qui pertinenti. L'autrice pone l'accento sulla «dimensione pragmatica» (Newell 2000: 33) delle pratiche ricettive, in quanto i lettori prendono le parti del personaggio del loro genere e posizione sociale per estrapolare consigli dalla sua condotta, utili alla gestione di denaro, relazioni amorose e affari matrimoniali. In maniera interessante, Newell conclude che queste procedure interpretative trasformano il consumo di fiction in un processo «edificante» attraverso il quale i lettori si affermano come soggetti sociali sessuati:

«I lettori non possono essere omologati all'interno di un'unica specie: durante i processi di ricezione, emergono comunità di lettura distinte e precostituite, che estrapolano opinioni dal testo e identificano se stesse nella narrazione in quanto soggetti sociali dotati di genere. In questo contesto ricettivo, le narrazioni popolari assumono la sembianza di zattere [...], guidando e riportando a galla l'auto-costruzione, attiva e interessata, dei lettori» (Newell 2000: 44).

Possiamo facilmente riferire queste riflessioni anche agli spettatori di Douala e immaginare che essi diano forma alla loro identità sociale e di genere attraverso il consumo mediatico che abbiamo definito “a tifo”.⁴⁵⁸ In questo senso, la ristretta gamma di personaggi-tipo propria delle serie così come delle altre forme di cultura popolare – il fidanzato infedele, il marito poligamo, il fratello minore disubbidiente, la ragazza interessata ai soldi, la moglie fedele, ecc. – limita le identificazioni possibili e incanala i processi di costruzione di sé. In particolare – osserva Newell (2000: 37) – di fronte a opere scritte da uomini, spesso le consumatrici si trovano costrette a prendere le parti della moglie devota, poiché l'unica altra figura femminile raffigurata è la corrotta *good-time girl*. Tuttavia, sembra opportuno sottolineare che il commentario morale ai “tipi” messi in scena, portato avanti dagli spettatori di Douala, rappresenta anche una maniera per sondare le frontiere dei ruoli sociali, esplorando margini di manovra. Questo è particolarmente evidente quando gli spettatori non

457Nina, Douala 21 Agosto 2013.

458Ovviamente è necessario sfuggire a tentazioni deterministe, dal momento che le serie televisive sono solo una delle tante “tecnologie di genere” (cfr. Garritano 2000) della società di Douala. Su media e tecnologie del sé concorrenti, cfr. Abu-Lughod 2002.

si limitano a “tifare” per la propria controparte sullo schermo, ma la “istruiscono” anche, suggerendole maniere alternative di comportamento. Per esempio Caroline, a proposito della condotta di Mado, che – in *Foyer polygamique* – si oppone strenuamente al secondo matrimonio del marito, senza successo:

«Mado sbaglia! Avrebbe fatto meglio ad accettare [la decisione del marito di prendere una seconda moglie], così avrebbe potuto fissare le regole del gioco. Tu dici: “Non ci sono problemi”, ma fissi le regole. In questo modo rimani la padrona di casa... perché altrimenti se la co-sposa capisce che tu non la volevi ti tratta come una sua rivale, invece che come una sua superiore!».⁴⁵⁹

Durante la trasmissione di *Cercle Vicieux*, quando Kwedi spiega alla sua creditrice che non può ancora saldare il debito perché ha avuto “dei problemi”, Nina la sgrida, indignata: «Ma quali problemi! Vai dal tuo ragazzo!»,⁴⁶⁰ alludendo al fatto che la giovane compie sacrifici, pur di non pressare il fidanzato a restituirle il denaro che gli ha prestato. Inoltre, la gamma di tipi sociali messa in scena dalle serie camerunesi sembra piuttosto ampia, rispetto ad altre forme di cultura popolare africana. Per esempio, nella puntata “Le dilemme” di *Le procès*, alla figura femminile della ricca vedova “scostumata” si abbina la moglie tradita e abbandonata che richiede il divorzio, invece di aspettare passiva che il marito torni eventualmente da lei, secondo il modello classico della donna devota.

E' facile immaginare che tale stile di consumo “a tifo” fomenti vivaci discussioni, che si protraggono ben oltre il termine degli episodi (in questo senso, può capitare che vi partecipino anche persone che non seguono i telefilm, ma che non rinunciano a “dire la loro”). I dibattiti fanno parte del piacere della visione e sono considerati formativi, a loro volta. Françoise spiega che «alcuni film devono essere guardati in coppia»,⁴⁶¹ in quanto è l'acceso confronto di idee fra marito e moglie a compiere il potenziale generativo (di esempi, consigli, comportamenti) della storia, donandole pienamente significato. Il formato della serie – che, come abbiamo visto (cfr. § 4.6), interrompe programmaticamente la narrazione lasciando tempo alle speculazioni – e i finali “disgiuntivi” – che rivelano le esitazioni dei videomaker nel delineare la “strada giusta” – incoraggiano diatribe e disquisizioni fra spettatori di genere ed età differenti (più raramente condizione sociale diversa, vista l'omogeneità che – da questo punto di vista – caratterizza i luoghi del consumo mediatico).

⁴⁵⁹Caroline, Douala 14 Settembre 2013.

⁴⁶⁰Nina, Douala 4 Settembre 2013.

⁴⁶¹Françoise, Douala 21 Agosto 2013.

E' possibile ipotizzare che – in alcuni casi – gli scambi di vedute conducano ad accordi temporanei fra le parti, concretizzando l'idea di “lezione universale”, promossa dagli artisti. Tuttavia, è anche necessario sottolineare che lo status media il diritto di espressione, laddove difficilmente i giovani e le donne hanno l'occasione di sfidare apertamente l'opinione degli anziani, senza risultare irrispettosi (Laburthe-Tolra 1985; Warnier 1993). E' così che nei contesti dei soggiorni della casa private sono gli adulti (di sesso maschile, qualora vi siano) ad avere l'ultima parola sul significato delle immagini, oltre che a detenere il “controllo” del telecomando, scegliendo i programmi. Ciò nondimeno, in altri contesti, voci e posizioni diverse hanno chance maggiori di essere ascoltate e, eventualmente, imporsi. Nella sua fotocopisteria, Nina non è solo libera di selezionare i canali televisivi a piacimento, inondando lo spazio pubblico della strada con le voci e le musiche delle sue trasmissioni preferite, ma può anche introdurre i clienti di passaggio alle storie sullo schermo dal suo punto di vista, offrendo la sua “lettura” personale della vicenda. Parallelamente, nei tanti bar della città (*snack bar*, nell'espressione usata localmente) nascono accese discussioni, ispirate alle scene dei telefilm trasmessi sugli onnipresenti televisori, che coinvolgono avventori di entrambi i sessi, in un contesto caratterizzato da scarso controllo sociale e libertà di espressione. Questo è uno spezzone di un breve ma intenso scambio avvenuto fra Hubert (un giovane, single) e Mirabelle (single, con un figlio), di fronte a una birra, in un locale a Bessengue:

Hubert: Quando c'è la poligamia, il marito ha sempre una donna che lo comprende più delle altre, dalla quale lui va quando ha un problema.

Mirabelle : Quando un uomo è poligamo, non ama nessuno.

Hubert: E' meglio firmare un contratto matrimoniale poligamo e non monogamo, senza però poi prendere una seconda moglie. Se sposi due donne, hai due problemi, come le gestisci? Se hai soldi e hai due mogli meglio costruire due case separate, lontane. Se no, meglio avere una matrimonio monogamo e avere delle altre amanti fuori dal foyer.

Mirabelle: No! E' normale che la moglie si arrabbi se vai fuori con le altre. Devi sempre e comunque tenere tua moglie in una situazione agiata [economicamente] e non farle scoprire che hai le altre.

Hubert: Questo è vero. Se l'uomo vuole che le cose a casa funzionino, funzionano. E' l'uomo che fa il bello e il cattivo tempo. L'uomo è il capo. E' il padrone della casa.⁴⁶²

Questo dialogo è illuminante in quanto mostra il commentario morale e allo stesso tempo sociale che le serie stimolano fra spettatori dai variegati background. Per quanto precari e temporanei, gli accordi e le negoziazioni che talvolta ne derivano sono significativi in una città come Douala, che – come abbiamo visto a più riprese – appare attraversata da profonde fratture, con morali multiple e ugualmente autorevoli. In questo senso, film e serie (insieme ad altre forme di cultura popolare) incoraggiano il dibattito su come sia “giusto” comportarsi, rappresentando una piattaforma per dare sfogo a dubbi, incertezze, malcontenti e rivendicazioni, in un contesto dove – nelle parole di Sidonie – «chiunque è libero, sta a ognuno di noi controllarsi e giudicarsi: quello che faccio, è bene?». ⁴⁶³

6.5 “E' la realtà di tutti, è il nostro quotidiano!”

Gli spettatori sostengono che le serie sono “istruttive” e offrono consigli utili per la conduzione della propria vita, in quanto rappresentano una realtà dove è possibile “ritrovarsi”, invece che un mondo “di fantasia”, lontano dall'esperienza quotidiana. Fra gli innumerevoli esempi, citiamo Monique: «Le serie fanno vedere quello che viviamo attorno a noi, tutti giorni, nelle nostre famiglie e nei nostri quartieri. Sono le nostre storie del quotidiano che cercano di proiettare in immagini». ⁴⁶⁴ In maniera analoga, Simon: «Le serie sono uno specchio della società: tutti possono riconoscersi». ⁴⁶⁵ Infine, Samuel: «La maggior parte degli attori sono bamileke, ma non c'entra. Le storie che raccontano non riguardano solo i bamileke, non sono solo della cultura bamileke. E' la realtà di tutti, è il nostro quotidiano!». ⁴⁶⁶

Come emerge da queste testimonianze, il pubblico ricalca il linguaggio dei videomaker e riconosce nei telefilm una realtà collettiva che, in qualche modo, appartiene a tutti gli abitanti di Douala. Questa posizione sembra contrastare con le tensioni che periodicamente infiammano e dividono la popolazione locale, laddove i sawa – originari residenti della zona, ma ormai minoritari – accusano il gruppo numericamente dominante dei bamileke di essere “straniero” e “allogeno”, colonizzatore di una terra che non gli appartiene. ⁴⁶⁷ Le manifestazioni di protesta seguite alle elezioni municipali del 1996, vinte dai candidati del partito d'opposizione *Social Democratic Front*

⁴⁶³Sidonie, Douala 14 Agosto 2013.

⁴⁶⁴Monique, Douala 17 Luglio 2013.

⁴⁶⁵Simon, Douala 17 Agosto 2013.

⁴⁶⁶Samuel, Douala 21 Agosto 2012.

⁴⁶⁷Per la storia della migrazione bamileke a Douala, cfr. Warnier 1993. Secondo i dati riportati da Konings e Nyamnjoh (2003: 108), i bamileke costituiscono il 70% circa della popolazione di Douala. Tale cifra non può che essere approssimativa, vista la natura fluida dell'identificazione etnica e i dati imprecisi sul numero di abitanti di Douala.

(SDF), mostrano il principio dell'autoctonia in azione, poiché ai bamileke viene contestato il diritto di voto in quanto immigrati, originari dell'Ovest del paese. Ogni anno, la celebrazione della cerimonia Ngondo, sul fiume Wouri, ricorda agli abitanti che la città appartiene “storicamente” ai sawa, delineando i contorni della tradizione locale autentica e tracciando i confini culturali che escludono le altre etnie.

Ndjio (2006b) propone la nozione di “*intimate strangers*” per cogliere i tratti peculiari di questo contesto, dove profonde divisioni, strategie di distanziamento e alienazione si accompagnano alla quotidiana necessità di collaborazione e condivisione dello spazio urbano. Da parte sua, Geschiere (2009) riconduce le fratture alla più generale «*politics of autochtony*» del regime di Paul Biya (cfr. anche Nyamnjoh e Rowlands 1998). Mentre, negli anni Ottanta, il Presidente adottava una posizione di continuità con il predecessore Ahmadou Ahidjo, vedendo nelle identificazioni etniche un ostacolo all'unità nazionale e all'impostazione monolitica del regime, con l'avvento del multipartitismo incomincia a incoraggiare i movimenti per l'autoctonia. Si presenta come difensore delle minoranze contro gli immigrati (anche se camerunesi, ma provenienti da altre regioni) e nei discorsi pubblici esalta la diversità culturale del Camerun, descritto come “l'Africa in miniatura” e un “mosaico” di popoli con tradizioni differenti. Tale strategia – tesa a fomentare la divisione dell'opposizione, secondo la logica del *divide et impera*, e a trasformare la regione di origine dei politici in un bacino elettorale – penetra anche nella vita quotidiana della popolazione. Diversamente dal passato, l'appartenenza diventa una questione apertamente dibattuta e rilevante, uno strumento d'accesso a risorse e servizi che va a sfumare la pertinenza del concetto di cittadinanza nazionale. Feste e cerimonie (neo)tradizionali riprendono vigore e gli abitanti di Douala partecipano assiduamente alla vita culturale dei loro villaggi di origine, dando forma a un continuum rurale-urbano dove l'urbanizzazione non rappresenta un processo a senso unico.

In questo quadro, possiamo ipotizzare che, in contrasto con la *politics of autochtony*, i video promuovano un certo senso di comunione fra i *doualais*, interpellandoli in nome di un'esperienza sociale e culturale condivisa. Numerose ricerche hanno messo in luce il ruolo dei media nell'articolazione di forme identitarie, a livello nazionale, transnazionale e sub-nazionale.⁴⁶⁸ In uno studio ormai classico, Anderson (2000 [1991]) mostra che la nazione, come comunità immaginata, prende esistenza nella mente dei suoi membri grazie al nuovo pubblico di lettori che si è sviluppato con il «capitalismo a stampa». Mentre il romanzo rappresenta personaggi che appartengono alla stessa società e conducono vite parallele, ignari dell'esistenza reciproca, il giornale riporta eventi sconnessi, ma simultanei, a lettori che lo sfogliano durante la colazione, consapevoli che migliaia di altre persone scorrono quelle notizie, nello stesso momento. In tale modo, questi media permettono a una massa anonima di consumatori di immaginarsi interconnessa e parte di una stessa collettività,

468Cfr. in particolare Anderson 2000; Appadurai 2007; Dàvila 2001; Ginsburg, Abu-Lughod, Larkin 2002.

pur in assenza di relazioni faccia a faccia. In questa accezione, una comunità non è un'entità data che esprime se stessa attraverso una serie definita di simboli, ma una formazione, sempre incompleta, che prende vita tramite la circolazione e l'uso di forme culturali condivise.

Meyer (2006b, 2008, 2009) ha recentemente arricchito tali riflessioni, portando in primo piano la dimensione corporea dell'esperienza mediatica. L'autrice riprende la nozione aristotelica di estetica – l'«esperienza sensoriale del mondo e [...] la sua conoscenza attraverso i sensi» (Meyer e Verripis 2008: 21) – ed enfatizza il potere “affettivo” delle immagini, che stimolano i corpi oltre che le menti. Concetti come “corporetica” (Pinney 2003), “somaestetica” (Hirschkind 2006) e “soggetto cinestetico” (Sobchack 2004) permettono di superare la comprensione meramente simbolica dei media intesi come testi da decodificare, per approdare a una concezione «più viscerale e materiale» del loro potere di “legare” le persone (Meyer 2009: 7). In questo senso, le comunità immaginate rappresentano «*aesthetic formations*», dove la condivisione di emozioni e reazioni corporee, più che la consonanza di interpretazioni, svolge un ruolo fondamentale nella promozione di somiglianza e appartenenza fra i consumatori.

Tanto le riflessioni di Anderson quanto quelle di Meyer sembrano pertinenti per il caso di Douala. I fans delle serie televisive accordano grande importanza alla “giusta” decodifica dei film e considerano la ricezione un'attività cerebrale complessa, dal sapore “intellettuale”, che richiede sforzi e impegno. Per esempio, Françoise racconta:

«[Gli episodi delle] *séries camerounaises* sono come dei cortometraggi... li devi seguire tutti, tutte le settimane, se no rischi di non imparare la lezione che vogliono trasmetterti. Bisogna fare degli sforzi, devi stare a casa e seguire attentamente tutti gli episodi». ⁴⁶⁹

Tali “sforzi” interpretativi fanno parte del piacere della visione e sono esternati dagli spettatori, attraverso stili di consumo particolari, che possiamo definire «anticipazione» e «telecronaca», secondo le espressioni proposte da Barber, con riferimento al teatro itinerante yoruba (Barber 2000: 214). ⁴⁷⁰

In un episodio di *Cercle vicieux*, Kwedi deve momentaneamente interrompere la sua attività commerciale, perché rimasta senza denaro per rifornirsi di mercanzia, a causa del fidanzato indigente. Di fronte a questa scena, Olivier predice «la madre interverrà!», per poi esclamare

⁴⁶⁹Françoise, Douala 21 Agosto 2013.

⁴⁷⁰Gli stili di ricezione ad “anticipazione” e a “telecronaca” si ritrovano anche negli spettacoli di humour camerunesi, dove gli artisti invitano il pubblico a completare e ripetere le loro battute, a voce alta.

soddisfatto «l'avevo detto!»,⁴⁷¹ quando la donna inizia a chiedere con insistenza le ragioni dell'assenza dal lavoro, alla figlia. In maniera simile, anche Hubert si diverte a “fare anticipazioni”. Nella scena dove Kwedi porta un pacchetto di *plantains* arrostiti al fidanzato, commenta «eh no! Lui voleva i soldi!»,⁴⁷² prevedendo la reazione di protesta del giovane, che, in effetti, rivela che avrebbe preferito ricevere dei franchi. In altri casi, gli spettatori riescono ad anticipare con precisione dialoghi e battute. Nina, per esempio, termina le frasi dei personaggi di *Cercle Vicioux*, in coro con loro. Quando il *sorcier* inizia a dire «perché quando entri nel mio circolo...», Nina conclude: «non ne esci mai più!».⁴⁷³ Durante una puntata di *Le procès* – che mostra un pastore pentecostale intento a pregare per una ragazza malata, senza riuscire a salvarla – Monique esclama «Dio dà, Dio riprende!», indovinando la battuta con la quale il religioso giustifica il suo fallimento ai parenti della vittima.⁴⁷⁴

Accanto alla pratica “dell'anticipazione”, ritroviamo uno stile di consumo che ricorda la “telecronaca” sportiva, quando gli spettatori descrivono ad alta voce cosa sta accadendo sullo schermo, esplicitando il loro processo di decodifica delle immagini. In *Cercle vicieux*, un uomo d'affari – diventato ricco grazie a offerte di sacrifici umani agli spiriti – cerca di impedire che la sua amante si allontani, per timore che possa rivelare i suoi segreti sanguinari. In un primo momento, prova a trattenerla “con le buone” e le offre un assegno da due milioni di franchi [3040 €]. Poiché la donna, riluttante, sembra acconsentire, Olivier chiosa: «Prende l'assegno con le pinze», per poi aggiungere «Ecco! La catturano con la forza!», quando l'amante torna invece a ribellarsi e viene, per questo, rapita. Infine, chiarisce la giustificazione del *sorcier* – secondo il quale nella *secte* si può entrare, ma non uscire – con una sorta di esegesi del titolo del telefilm: «*Cercle vicieux!* E' questo che definisce il titolo della serie».⁴⁷⁵ In maniera simile, anche Simon svela i suoi processi interpretativi ed esplicita la conoscenza che mette in campo per interpretare le *séries*. Con queste parole commenta la scena di *Le procès*, dove una vedova – che intrattiene una relazione clandestina con un uomo sposato – racconta che suo marito è deceduto da qualche mese: «Suo marito è morto da poco. Non ha rispettato il “periodo in bianco”».⁴⁷⁶ In tale modo, illustra la norma del codice civile alla quale la trama allude, senza nominarla.

Queste pratiche – che esaltano la dimensione cognitiva del consumo mediatico – richiamano le riflessioni di Anderson (2000), pur in assenza di una cornice nazionale. In maniera non troppo diversa dai lettori di giornale descritti dall'autore, ogni settimana gli spettatori di Douala guardano

471Olivier, Douala 24 Agosto 2013.

472Hubert, Douala 10 Agosto 2013.

473Nina, Douala 4 Settembre 2013.

474Monique, Douala 17 Luglio 2013.

475Olivier, Douala 31 Agosto 2013.

476Simon, Douala 11 Settembre 2013.

le serie televisive, consapevoli di prendere parte a un rituale collettivo, dove migliaia di altre persone sono impegnate a interpretare contemporaneamente le stesse storie, grazie a competenze culturali e sociali analoghe. Questa sensazione di condivisione emerge con particolare chiarezza quando Olivier – che non riusciva a ricordare il titolo di alcune *séries* delle quali voleva parlarmi – chiama i suoi vicini di casa per consultarsi, conscio del fatto che essi dispongono del suo stesso “sapere” mediatico. Le pareti sottili (spesso semplici teli di nylon) e le porte sempre aperte delle case del quartiere diffondono il suono dei televisori da un'abitazione all'altra, accentuando l'impressione di partecipare a uno stesso mondo sociale e culturale, quando la musica delle sigle risuona all'unisono per le strade.

Questo bagaglio di conoscenze condivise – che i video sembrano promuovere nel momento stesso in cui lo presuppongono – assume i contorni della memoria collettiva. Con le loro centinaia di puntate diffuse, anno dopo anno, dai televisori delle case private, così come da quelli di bar, ristoranti ed esercizi commerciali, le serie *Foyer polygamique*, *Balade dans la cité*, *Ennemis Intimes* e *Les aventures de Monica*, *Le procès*, *Cercle vicieux*, ecc. sono entrate a fare parte della cultura pubblica di Douala.⁴⁷⁷ Non è azzardato sostenere che tutti gli abitanti le conoscano: non solo gli spettatori appassionati, che le hanno seguite assiduamente settimana dopo settimana, ma anche quelli occasionali, che, volenti o nolenti, si sono imbattuti nella loro trasmissione e hanno assistito (e partecipato) a discussioni sulle loro trame, in locali e negozi. In tal senso, esse rappresentano un repertorio di riferimenti trasversale alla popolazione, in un contesto dove gli ancoraggi culturali comuni sembrano invece scarseggiare.⁴⁷⁸ Questo emerge con particolare evidenza nel cosiddetto “TV talk” (Gillepsie 1995), ovvero quelle discussioni della vita quotidiana, al di là del momento della messa in onda, nelle quali le persone citano episodi e personaggi, per interpretare la realtà attorno a loro. In queste discussioni, telefilm diversi si fondono insieme, in una sorta di macro-narrazione, laddove i “pezzi” di una serie sono richiamati per comprenderne un'altra, i personaggi dell'una vengono fatti dialogare con quelli dell'altra.

I telefilm non stimolano semplicemente la “mente” del pubblico, ma anche il corpo. Durante la visione, gli spettatori ridono, esultano, battono le mani, si indignano e si arrabbiano, portando in luce la dimensione “più viscerale” dell'esperienza mediatica, nella quale è la condivisione di emozioni e reazioni fisiche, più che la consonanza di interpretazioni e saperi, a legare le persone

477A differenza di altre serie televisive africane (cfr. i *teledrama* congolese [Pype 2012]), che contano poche decine di episodi, i telefilm camerunesi sono composti da centinaia di puntate e vengono trasmessi per numerosi anni consecutivi.

478Ovviamente questo è vero anche per altre forme di cultura popolare, come la musica e il teatro. Inoltre, anche la ONG locale *doual'art* è impegnata nella ricostruzione di una memoria collettiva, scevra da riferimenti etnici, come mostrano i pannelli che ha installato nel quartiere storico di Bonanjo, con l'intento di informare la popolazione sul passato dell'area. Tuttavia, serie, musica e teatro prevedono un ruolo attivo dei consumatori nella costruzione di tale bagaglio di conoscenze condivise – articolato a più voci e continuamente rivisto e rimesso in discussione dalla produzione di nuove opere – mentre i “rigidi” pannelli di *doual'art* forniscono una ricostruzione maggiormente statica e oggettivata.

insieme. Simon e il suo amico Oscar ridono di gusto di fronte alla scena di *Le procès* in cui la vedova – interrogata dall'avvocato sulla sua relazione clandestina – racconta che il suo amante era un caro amico del defunto marito. In maniera simile, Nina applaude e lancia gridolini di gioia e approvazione al personaggio di Alain, che, in *Cercle vicieux*, rimprovera la madre per il maltrattamento che riserva alla nuora. Anche quando condividono con me l'esperienza della visione, al termine degli episodi, gli spettatori enfatizzano la dimensione emotiva della ricezione. Oscar racconta, a proposito di *Le procès*:

«Quando vedi nelle serie qualcosa di male, che però anche tu hai fatto... come ti dicevo mi è capitato di offrire dei soldi per fare andare avanti il mio dossier... fa stare male. Allora, quando vedi la serie, ti fa rodere, non ti fa stare tranquillo...». ⁴⁷⁹

Da parte sua, Sidonie: «Quello che mi fa arrabbiare è che lui ha abbandonato a casa sua moglie, non le dà la razione, non le dà i soldi per il cibo e non si occupa di suo figlio...». ⁴⁸⁰

Questi esempi rimandano alle riflessioni di Meyer (2006b, 2008, 2009), sull'esperienza corporea oltre che intellettuale del consumo mediatico. Lo stile delle serie – con le sue esagerazioni comiche e la sua *aesthetic of outrage* – stimola emotivamente il pubblico e, episodio dopo episodio, suscita risate, esaltazione, indignazione e rabbia, dando forma a «una comune esperienza sensoriale del mondo» (Meyer 2006b: 7). Ne deriva una sensazione di condivisione e partecipazione, nella quale la consonanza di reazioni non è tanto considerata causa, quanto conseguenza di una stessa appartenenza. In quest'ottica, i telefilm non favoriscono semplicemente un “know-that” ma anche un “know-how” trasversale alla popolazione, che va a formare esteticamente il pubblico (nel senso aristotelico del termine, sopra specificato). Queste considerazioni evocano il concetto di “habitus” di Bourdieu (2003 [1974]), dal momento che la ricezione mediatica promuove una conoscenza incorporata, un complesso di atteggiamenti psico-fisici mediante i quali gli abitanti di Douala “stanno al mondo”.

Alla luce di quanto detto, è possibile complessivamente affermare che i video costituiscono una piattaforma a partire dalla quale gli spettatori articolano un senso di unione, immaginandosi parte di uno stesso «paese retorico», secondo l'accezione che di questa nozione propone Descombes (1987: 179):

«Dove il personaggio è *chez soi*, a casa sua, a suo agio? La questione non verte

479Oscar, Douala 11 Settembre 2013.

480Sidonie, Douala 10 Agosto 2013.

tanto su di un territorio geografico, quanto su di un territorio retorico. [...] Il paese retorico di un personaggio trova un limite laddove i suoi interlocutori non comprendono più le spiegazioni che egli fornisce delle sue azioni e dei suoi gesti, né dei risentimenti che prova o delle ammirazione che manifesta. Una difficoltà di comunicazione retorica segna il passaggio di una frontiera, che va ovviamente pensata come una zona di frontiera, un dislivello, e non come una linea chiaramente tracciata».

6.6 Conclusioni

Questo capitolo ha preso avvio dalla consapevolezza che le pratiche di produzione e di consumo mediatico sono strettamente interconnesse – gli artisti immaginano l'audience alla quale rivolgere le loro opere, così come il pubblico interpreta e valuta le storie dei film, conferendo loro pieno significato – tanto che è impossibile analizzarle le une, senza prendere in considerazione le altre, almeno in parte. In un contesto “*media saturated*” come quello di Douala, ho esplorato le pratiche di ricezione delle *séries camerounaises* – le produzioni locali più popolari – fra lo strato medio-basso urbano, il settore sociale dove gli artisti hanno maggiore séguito. I videomaker creano storie ricche di riferimenti al contesto socio-culturale di Douala, gremite di sottintesi e non detti, dalla cui comprensione scaturisce l'apprendimento di una lezione generale, valida per l'umanità intera. Attraverso questa particolare maniera di fare parlare l'universale tramite il particolare, essi costruiscono il pubblico come “comunità di significato” e “comunità morale”, dai confini sfocati, potenzialmente sempre estensibili, dove la risata e l'indignazione marcano i contorni di identificazioni multiple. Gli spettatori che adottano la posizione interpretativa suggerita dai videomaker apprezzano i telefilm “istruttivi”, dai quali estrapolano “lezioni” e “consigli” da applicare alla loro situazione personale. Grazie a queste pratiche ricettive, compiono il significato delle serie, che entrano così nella vita quotidiana della popolazione, generando a loro volta nuove esperienze, eventuali fonti di ispirazione futura dei videomaker. Allo stesso tempo, gli spettatori considerano i telefilm specchi della realtà “di tutti” e trasformano le storie in piattaforme per immaginare un'appartenenza comune. In particolare, essi fanno leva su competenze sociali e culturali per colmare le lacune dei testi filmici, accentuando la consapevolezza dell'esistenza di un background di saperi trasversale alla popolazione. Inoltre, rispondono emotivamente alle esagerazioni comiche e melodrammatiche – con risate, rabbia e indignazione – e costruiscono i loro corpi esteticamente, laddove la consonanza di reazioni diventa manifestazione tangibile di una maniera simile di “stare al mondo”.

Poiché ha mostrato come gli spettatori “portano” le serie camerunesi nelle loro vite, questo capitolo ha evidenziato che il “locale” – fonte di ispirazione dei produttori di storie della società – non è un mondo “là fuori”, che, indipendentemente dalle narrazioni dei videomaker, viene da questi rappresentato. Gli artisti non fanno appello a una realtà sociale e culturale che costituisce un'entità data e fissa, pre-esistente alla visione, ma invocano piuttosto un processo collaborativo di co-costruzione di un sapere (inteso come “know that” e “know how”) comune, al quale partecipa attivamente anche il pubblico, grazie alle sue pratiche di ricezione. Estraendo lezioni da applicare alla propria situazione personale, colmando i sottintesi dei testi filmici e lasciandosi coinvolgere emotivamente dalle storie, gli spettatori modellano la loro vita e i loro corpi alla luce della realtà sullo schermo. In tal senso, “rispecchiarsi” nelle *séries camerounaises* non rimanda al possesso di tratti prestabiliti, ma allude piuttosto a questo processo attivo costituzione di sé attraverso il consumo mediatico, laddove guardare un episodio rappresenta anche un modo per riflettere sulla propria situazione e giudicarla, un atto di presa di controllo della propria vita.

CONCLUSIONI

7.1 Al ritmo del desiderio: esperienze video a Douala

Il ricordo di una giornata di tournage del telefilm *Balade dans la cité*, trascorsa insieme alla troupe *Les grands compagnons de Douala*, mi ha accompagnato durante la scrittura della tesi. Siamo a Dicembre, nel cuore della stagione secca, il periodo più caldo dell'anno. La mattina presto, il *responsable* del gruppo Makalapati passa a prendermi a casa con la sua automobile, per andare a girare una scena all'aeroporto nella zona periferica di Village, insieme agli altri attori. Dopo una lunga negoziazione con la polizia, otteniamo l'autorizzazione per fare le riprese nel parcheggio aeroportuale, una distesa di asfalto rovente, senza zone d'ombra nelle quali ripararsi dal sole. Poiché non abbiamo una sceneggiatura, ma solo un canovaccio, passano diverse ore prima che riusciamo a strutturare i dialoghi e i movimenti dei personaggi. Verso mezzogiorno, ci spostiamo nell'area residenziale di Bonapriso, dove invece giriamo una scena in un mercato di souvenir e sculture di legno, con la partecipazione di alcuni negozianti del luogo. Il loro ruolo non era preventivato – si tratta di un “favore” offerto in cambio del permesso di riprendere le merci esposte sulle “bancarelle” – e il *responsable* è costretto a immaginare sul momento battute e personaggi, modificando parzialmente la trama dell'episodio della serie. Ormai è quasi sera, ma nessun attore protesta quando Makalapati comunica che saremmo ancora andati in un'abitazione nel quartiere di New Bell, per una scena in un interno. La casa dal tetto di lamiera è soffocante e il ventilatore, seppure presente, non può essere acceso, per via del rumore delle pale, che disturba le riprese. Sono le nove passate e io decido che la mia giornata è terminata: sono affaticata e affamata e non vedo l'ora di potere riposarmi. Al contrario, i miei compagni mi salutano e si dirigono allegramente verso la zona di Akwa, per girare un'ultima scena, ambientata in una discoteca. La stanchezza, il calore e la fame non sembrano minare la loro voglia di fare, il loro “amore per il cinema”, per riprendere un'espressione che ho sentito spesso sui set.

Non riesco a fare a meno di chiedermi da dove traggano tale entusiasmo. *L'argent de taxi* ricevuto a fine giornata è sufficiente a spiegare l'impegno e la dedizione riservati alla realizzazione della serie *Balade dans la cité*? Papa Moussango – uno dei *Grands compagnons de Douala* – di lavoro fa il sarto e trascorre la sua vita a cucire, nel piccolo soggiorno di casa sua, nella zona più povera del quartiere di Akwa. Quando c'è il tournage, è costretto a interrompere la sua attività,

perdendo i guadagni della giornata e ritardando le consegne dei vestiti che confeziona. I pochi soldi (2000 F CFA [3 € circa]) che Makalapati gli offre come rimborso spese non costituiscono un compenso adeguato. Li accetta sempre con una certa rabbia, senza per questo perdere interesse nella recitazione. Per riprendere gli interrogativi posti nell'*Introduzione*, che cosa motiva Papa Moussango e i suoi compagni a dedicare tempo ed energie alla produzione video, qualora questa non offra fama o ricchezza? Si tratta della speranza di “sfondare” un giorno oppure entrano in gioco anche altri fattori, altre fonti di soddisfazione e piacere?

La mia tesi ha provato a rispondere a tali domande, rintracciando il valore “nascosto” dell'esperienza video di Douala, al di là della dimensione economica, che pure caratterizza questa forma di cinema popolare, dal marcato orientamento commerciale. Ho innanzitutto ricostruito i molteplici aspetti dell'eterogeneo *mediascape* camerunese, al fine di storicizzare e contestualizzare la videografia locale, mostrando il complesso immaginario sul quale gli artisti fanno leva per dare forma alle loro opere. Non si tratta solo di imitare le produzioni di successo fra il pubblico, ma anche di “appropriarsi” strategicamente di quei tratti di cultura popolare autoctona e globale, utili alla realizzazione di progetti narrativi ed estetici. Ne derivano film e serie stilisticamente variegati, dove i videomaker “giocano” con il materiale culturale a disposizione, creando tendenze e linguaggi personali. Su questo sfondo, ho analizzato la nascita della produzione video nei primi anni Duemila, in connessione alla liberalizzazione del settore audiovisivo – che porta all'apertura di intraprendenti canali televisivi privati – e alla locale tradizione umoristico-teatrale popolare. Ho sottolineato che lo spiccato orientamento commerciale – “non facciamo arte per l'arte”, affermano attori e registi – è minato dai limiti della piattaforma distributiva, dominata dai pirati di DVD/VCD e dalle stazioni televisive che tendono a diffondere serie e film gratuitamente, lasciando gli artisti senza le risorse necessarie per avviare una produzione dal profilo industriale. I guadagni derivati dalla distribuzione sono talmente incerti e dilazionati nel tempo che non permettono di finanziare le opere successive, realizzate grazie all'aiuto economico di *sponsor* (parenti e conoscenti benestanti) e ai proventi di altre attività lavorative, portate avanti *à coté*. E' così che a Douala, a differenza che a Lagos, non troviamo videomaker di professione. Il cinema rappresenta solo uno dei tanti *petits jobs* svolti *pour se débrouiller*, una situazione che smorza l'entusiasmo della letteratura sul video-boom africano che, nella *straight-to-video distribution*, ha individuato la possibilità di superare i limiti dell'infrastruttura del continente.

D'altro canto, gli stessi attori e registi ripetono che “se cercassero il denaro, avrebbero già smesso con il cinema”, suggerendo la presenza di dimensioni aggiuntive a quella economica. Nella loro attività artistica, i produttori di storie del quotidiano individuano uno strumento per modificare le abitudini degli spettatori e innescare una riforma morale della società. Più che come “imprenditori mediatici”, essi si presentano nelle vesti di “guide”, “insegnanti” ed “educatori” che

trasmettono “lezioni” e “messaggi” utili a orientarsi nella vita, grazie a storie “specchio” della realtà. In una città “caoticamente pluralista” come Douala, caratterizzata da morali e memorie contrastanti, la loro opera rappresenta una piattaforma per sfogare il malcontento e riflettere sull'esistenza collettiva, immaginando orizzonti e punti di ancoraggio condivisi, oltre gli itinerari divergenti delle loro vite. In questo senso, costituisce anche un tentativo di visualizzare ricorrenze e regolarità, esprimendo il desiderio di abitare in un ambiente prevedibile, al di là dell'improvvisazione come tattica di sopravvivenza, tipica delle metropoli post-coloniali.

Negli ultimi anni, una nuova generazione di videomaker – quella dei cosiddetti “professionisti” – ha trasformato radicalmente la pratica video locale, aggiungendo altri strati di significato. Con la realizzazione di film che citano esplicitamente produzioni straniere – in particolare telenovela sud-americane, Hollywood e kung-fu movie asiatici – gli artisti prendono le distanze dai produttori di storie della società, per ricollegarsi stilisticamente al mondo del cinema globale. Tale gesto non rappresenta solo il tentativo di conquistare un pubblico straniero, dai confini geografici e culturali vaghi ed eterogenei, eventualmente più remunerativo di quello camerunese. I giovani videomaker – in genere sotto-occupati, “intrappolati” in una pluralità di *petits jobs*, dalle scarse gratificazioni professionali e chance di evoluzione – sfruttano queste strategie estetiche anche per evadere in maniera immaginifica dai limiti dell'orizzonte quotidiano e sentirsi per un momento in contatto con lo scintillante mondo cinematografico globale, contraddistinto dalle sue infinite opportunità. E' in quest'ottica che la produzione video diventa una forma di “de-banalizzazione del quotidiano” che schiude la vita a un certo senso di libertà e possibilità, ben rispecchiato dall'atmosfera giocosa e aperta alla sperimentazione, che talvolta si respira sui set.

Gli spettatori locali non sono estranei a tali dinamiche, ma, anzi, partecipano attivamente alla composizione del significato delle storie e, più in generale, dell'esperienza video a Douala. Considerano gli attori alla stregua di “guide” e “insegnanti”, utili alla risoluzione dei problemi della vita di tutti i giorni, grazie alla messa in scena di vicende incentrate sul “quotidiano”. Quando li incontrano per la strada e nei luoghi di lavoro concedono loro piccoli e grandi favori, in riconoscimento dell'importante ruolo sociale che essi svolgono. Parallelamente, si lasciano stimolare intellettualmente ed emotivamente dalle trame e dai personaggi, modellando le loro vite e i loro corpi alla luce della realtà che vedono sullo schermo. In questo modo, le storie si innestano nella quotidianità e generano nuove esperienze, che possono ispirare l'immaginazione degli artisti, in una sorta di scambio incessante fra fiction e vita, dove produttori e consumatori contribuiscono gradualmente a tessere il mondo comune che li circonda.

Capitolo dopo capitolo, ho ricostruito i significati multipli dell'esperienza video a Douala. A conclusione della tesi, propongo allora qualche considerazione di ordine generale. Poiché la

produzione di *séries* non può essere compresa unicamente nella sua dimensione economica, essa assume i tratti del “consumo” di energia, risorse e tempo, al di là di modi di agire “freddi” e “calcolatori”. Come mi hanno ripetuto spesso i miei interlocutori, «il cinema è sacrificio», a sottolineare un certo uso improduttivo delle risorse che sottende (almeno in parte) il senso dell'esperienza video locale.

Accanto a uno spiccato ethos dei soldi, la società camerunese non è estranea a pratiche di *dépense* (Bataille 1949), che seguono la logica locale della «*politique du ventre*» (Bayart 2009). Basti pensare ai banchetti e alle pratiche sessuali libere che caratterizzavano le cerimonie beti (Laburthe-Tolra 1985); o ai consumi ostentati dei bamileke arricchitisi in città, ben lontani dall'austerità e della parsimonia che li contraddistingueva al villaggio (Ndjio 2001). In proposito, è particolarmente illuminante l'interpretazione offerta da Ndjio (2006a; cfr. anche Ndjio 2005) delle feste – a base di birra, danze e sesso – che animano le notti di Douala, nei cosiddetti *carrefours de la joie* [incroci dell'allegria]. Anche qui ritroviamo l'esuberanza di un consumo incosciente, praticato da *bendskineur*, taxisti, venditori ambulanti ed ex funzionari pubblici, d'abitudine attenti ad ogni franco guadagnato e speso. In questa forma di «economia dell'eiaculazione» (de Boeck 1998), portata avanti dai *petits* più che dai *grands*, Ndjio scorge l'essenza vitale degli abitanti di Douala che trasformano la *necropolis* – caratterizzata da una carenza cronica di denaro, infrastrutture, case, medicine, ecc. – in una *hedonopolis*, mossa dal «ritmo del desiderio» (Ndjio 2006a: 115). Da questo punto di vista, la festa di strada incarna «il tentativo di fantasticare uno spazio di libertà che permette ai soggetti necropolitani di emanciparsi dalla tirannia della morte e della tragedia» (Ndjio 2006a: 116).

La mia tesi ha dimostrato che qualcosa di analogo avviene anche con la produzione video che – come una forma di festa di strada *sui generis* – consente ai *doualais* di affrancarsi temporaneamente dai problemi e dai bisogni che attanagliano la quotidianità, per vivere per un istante “al ritmo del desiderio”. Essa costituisce una pratica urbana che articola una poetica alternativa e – iniettando nello spazio nuovi significati, interessi e sensazioni – crepa l'esperienza totalizzante della *necropolis*. In tale senso, rappresenta un «momento di libertà» (Fabian 1998), nel quale i soggetti possono sperimentare il lusso di abitare la città in nome del piacere, al di là della logica utilitaristica e del consumo calcolato. Tanto nella festa allucinata dei *carrefours de la joie*, quanto nella *dépense* coniugata a lavoro, impegno sociale e disciplina della produzione video l'esperienza estetica non costituisce un semplice “ornamento” dell'esistenza, ma una vera e propria forza, che dà energia e forma alla vita (cfr. Taussig 2012: 2). E' così che l'“amore per il cinema” può convivere con la frustrazione dei guadagni mancati, le tensioni fra attori e *responsables* per la distribuzione delle scarse risorse, la ricerca incessante di strategie distributive più efficaci.

Queste dinamiche – dove fantasia e desiderio svolgono un ruolo centrale nell'articolazione della soggettività e dell'agency – possono essere ulteriormente approfondite, attraverso ricerche che prendano in esame il *cellphilmaking* (Bisschoff e Overbergh 2012; Dockney 2009), ovvero la realizzazione di video con il cellulare, scambiati fra amici e caricati su internet, più che commercializzati. Durante gli ultimi mesi del mio fieldwork, infatti, gli smartphone si stavano velocemente diffondendo anche fra i giovani degli strati medio-bassi urbani, andando a delineare un nuovo campo di indagine, ancora inesplorato.

7.2 Video, afro-modernità e vita urbana

Ho interpretato la produzione video come una forma di festa di strada, lasciandomi ispirare liberamente dalle riflessioni di Ndjio. Non per questo sostengo una sorta di “tradizionalizzazione” della tecnologia digitale in Africa, secondo la rappresentazione stereotipata di impronta coloniale del continente “cuore di tenebra”. Al contrario, tale riflessione richiama quella sensibilità post-moderna, legata alle dimensioni della fantasia e del desiderio, che Harrow (2007) coglie nel recente cinema africano d'autore. Più che ricondurre la produzione di Douala al tempo senza tempo della tradizione, la mia tesi ha infatti ricostruito il particolare “senso del contemporaneo” che prende forma nei video camerunesi, sfumando e arricchendo la comprensione dei modi di abitare e concettualizzare il presente, sottesi al cinema digitale africano.

A proposito di Nollywood (e Ghallywood), diversi autori (Larkin 2008a: 180; McCall 2002: 81; Meyer 1995, 1998; Wendl 2007: 12) rilevano l'articolazione di una modernità africana con il volto del «capitalismo millenarista» (Comaroff, Comaroff 2001), dove perdono significato e si dissolvono le visioni unilineari e le impostazioni binarie proprie del paradigma modernista di stampo occidentale, che oppongono primitività-modernità, simbolismo-razionalità, costume-calcolo, cultura-ragione, ritualismo-utilitarismo, passato-presente. Nelle numerose storie che raccontano le vicende di personaggi diventati ricchi grazie a sacrifici umani agli spiriti, gli studiosi colgono la trasfigurazione popolare dei paradossi dell'odierno neoliberalismo – che sembra trarre ricchezza dal consumo invece che dalla produzione – in «economie occulte», ovvero tecniche mistiche per arricchirsi attraverso la distruzione di esseri umani e della loro capacità di creare valore (Comaroff, Comaroff 1999: 297). Magia e modernità non sono più contrapposte, ma intrecciate, due facce inseparabili della stessa medaglia.

I film camerunesi complicano tale visione, aggiungendo nuovi aspetti e strati di significato. Le storie della società ambientate nei quartieri popolari di Douala si inoltrano nella povertà di una metropoli post-coloniale, per scoprire i resti del sogno modernista. Grazie al medium della

telecamera, attualizzano il degrado di Douala e lo rendono parte della contemporaneità. Essi mostrano la vita che si cela fra le strade e i sentieri sterrati, al di là dei viali a grande percorrenza, invisibile a chi attraversa la città in automobile e abiti nelle zone residenziali benestanti. L'esistenza *in down kwata* (“nel sub-quartiere”, un'espressione in *parlé camerounais*, che dà anche il titolo a una serie) emerge in tutta la sua consistenza e complessità, poiché gli spettatori possono osservarne non solo la durezza e la violenza, ma anche i momenti di vitalità e spensieratezza, grazie alla spiccata vena comica delle storie. I tentativi che Kritikos mette in atto per ingannare un taxista, in *A qui la faute*, gli stratagemmi adoperati da Tonga per “saltare” la scuola e incontrare il suo amante, in *Foyer polygamique*, le avance del pastore Big Mop alle fedeli della sua chiesa, in *Ennemis Intimes*, sono sia drammatizzazioni caricaturali di sfruttamenti e ingiustizie sia squarci esilaranti di vita di tutti i giorni.

Inoltre, i video denunciano anche le ineguaglianze che agiscono nel tempo condiviso della contemporaneità, dove solo alcuni hanno accesso alle condizioni politiche ed economiche proprie di ciò che normalmente viene inteso come moderno. In particolare, i film “professionali” che trasfigurano lo spazio urbano in maniera immaginifica – con Douala che diventa una metropoli borghese (*Inconstant*) o il palcoscenico di combattimenti alla Bruce Lee (*Frères d'armes*) – visualizzano le potenzialità della città e dei suoi abitanti, oltre a incarnare il sogno di una vita altrove. La velata ironia che – come abbiamo detto (§ 5.2) – colora le trame evoca l'eclatante divario fra cosa Douala è e cosa potrebbe (e dovrebbe), invece, essere, se i cittadini avessero la possibilità di impiegare liberamente le loro energie e capacità al di là della sfera dell'immaginazione, affrancati dalla cleptocrazia che governa il paese, assorbendo tutte le sue risorse. D'altro canto, anche le responsabilità politiche di tale situazione di degrado e sottosviluppo – mai chiaramente espresse nei film – sono lasciate all'immaginazione, in attesa che una vera democrazia si instauri in Camerun.

7.3 Oltre le *séries camerounaises*: media, globalizzazione culturale e produzione della località

A conclusione di questo lavoro, possiamo riflettere sul valore dei risultati della mia ricerca, al di là del caso camerunese. Horst e Miller (2012a) hanno recentemente affermato che il digitale rappresenta un campo di studio privilegiato per il rinnovamento della comprensione delle complesse dinamiche della globalizzazione culturale e della produzione della località, nel mondo contemporaneo. Alla tesi dell'imperialismo culturale – che vedeva nei media (occidentali) uno strumento di omogenizzazione – si è contrapposta una posizione teorica più sfumata, che attribuisce alle culture indigene la capacità di reagire agli influssi esterni. Entrambi i punti di vista fanno

riferimento a una realtà pre-mediatica, più o meno dotata della forza di rispondere creativamente all'impatto dei mass media. Grazie all'accento sulla dimensione artificiale dell'esistenza, l'antropologia che si occupa del digitale supera questa impostazione, evidenziando che i processi di mediazione sono intrinseci a ogni forma culturale. Sebbene la pervasività globale dei nuovi mezzi di comunicazione abbia cambiato radicalmente le dinamiche sociali (Appadurai 2007), tale trasformazione non avviene sullo sfondo di una precedente esistenza “autentica”, nella quale i soggetti entravano in relazione diretta gli uni con gli altri e con la realtà circostante. Una concezione più ampia dei media – che includa i corpi, la lingua, i rituali, ecc. – mette in luce che le culture si sono da sempre avvalse di supporti per generare e rigenerare se stesse. In questi processi di costruzione di “mondi condivisi”, gli oggetti, le persone, le tecnologie,... non trasmettono semplicemente i messaggi, ma li “traducono”, rimodellando l'universo in base alle loro proprietà formali, sociali ed estetiche. La sensazione di autenticità – l'illusione di vivere in una realtà “trasparente” – deriva dall'uso ripetuto e routinizzato che progressivamente rende scontata – e quindi invisibile – la mediazione. Di qui la centralità dell'introduzione di un nuovo medium, che crepa temporaneamente questi processi opachi, tracciando precari spazi di consapevolezza e manovra (Horst, Miller 2012a; Mazzarella 2004; Meyer 2013).

La mia ricerca sulla produzione video a Douala ha contribuito alla comprensione di queste dinamiche, mostrando le maniere complesse e variegata attraverso le quali i media partecipano all'assemblaggio di “mondi condivisi”, oltre l'illusione di una vita “autentica” pre-esistente, fatta di relazioni dirette. Le *séries camerounaises* non sono né una conseguenza del dirompente imperialismo culturale, né una semplice risposta indigena ai flussi di immagini globali, ma costituiscono una pratica di mediazione con la quale gli abitanti di Douala riflettono su di sé e traducono la loro esperienza in nuove forme. In questo senso, la mia ricerca ha offerto materiale originale per la comprensione dei processi di appropriazione delle nuove tecnologie in una prospettiva di lunga durata, senza immaginare “rotture” nette con il passato, ma evidenziando al contempo i meccanismi specifici di produzione della località propri del mondo contemporaneo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Abdoul, Mohamadou. 2005. "Urban Development and Urban Informalities: Pikine, Senegal". *Urban Africa: Changing Contours o Survival in the City*. Abdoumalig Simone, Abdelghani Abouhani (a cura di). London: Zed Books. 235–260.
- Abega, Séverin C. 2002. *Contes du sud du Cameroun: Beme et le fétiche de son père*. Paris: Karthala/Unesco.
- Abu-Lughod, Lila. 1997. "The Interpretation of Culture(s) after Television." *Representations* 59 (Summer). 109–134.
- . 2002. "Egyptian Melodrama –Technology of the Modern Subject?". Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod, Brian Larkin (a cura di). Berkeley: University of California Press. 115–133.
- . 2004. *Dramas of Nationhood: The Politics of Television in Egypt*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Adamu, Abdalla Uba. 2007. "Currying Flavour: Eastern Media Influences and the Hausa Video Film". *Film International* 5. 4. 77–89.
- . 2011. "Transnational Flows and Local Identities in Muslim Northern Nigerian Films". *Popular Media, Democracy and Development in Africa*. Herman Wasserman (a cura di). New York: Routledge. 223–235.
- . In corso di pubblicazione. "Dall'India all'Africa. La nascita di Kanywood, l'industria dei video film musulmani in lingua hausa, nel Nord della Nigeria". *Lagos calling. La reinvenzione del cinema in Africa* (titolo provvisorio). Alessandro Jedlowski e Giovanna Santanera (a cura di). Roma: Aracne.
- Adejunmobi, Moradewun. 2007. "Nigerian Video Film as Minor Transnational Practice." *Postcolonial Text* 3. 2. 1–16. Web.
- . 2008. "Technorality, Literature and Vernacular Literacy in Twenty-First Century Africa". *Comparative Literature* 60. 2. 164–185.
- . 2010. "Charting Nollywood's Appeal Locally and Globally." *Film in African Literature Today* 28. Ernest N. Emenyonu (a cura di). Oxford/ Ibadan: James Currey/HEBN. 106–121.
- . 2011. "Nollywood, Globalization, and Regional Media Corporations in Africa." *Popular Communication* 9. 2. 67–78.
- . 2014a. "Standup Comedy and the Ethics of Popular Performance in Nigeria". *Popular Culture*

- in Africa : The Episteme of the Everyday*. Stephanie Newell, Onookome Okome (a cura di). New York : Routledge. 175–194.
- . 2014b. “Evolving Nollywood Templates for Minor Transnational Film”. *Black Camera* 5. 2. 74–94.
- Adesanya, Afolabi. 2000. “From Film to Video”. *Nigerian Video Films*. Jonathan Haynes (a cura di). Athens: Ohio Center for International Studies. 37–50.
- Adesokan, Akin. 2011. *Postcolonial Artists and Global Aesthetics*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Agorde, Wisdom. 2006. “Masculinities at Home: Men, Marriage, and Fatherhood in Ghanaian Video Films”. *Journal of African Literature and Culture* 3. 69–92.
- Ahonsi, Babatunde. 2002. “Popular Shaping of Metropolitan Forms and Processes in Nigeria: Glimpses and Interpretations from an Informed Lagosian”. *Under Siege: Four African Cities. Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos* Okwui Enwezor et al. (a cura di). (Documenta 11, Platform 4). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz. 129–151.
- Ajibade, Babson. 2007. “From Lagos to Douala: The Video Film and its Spaces of Seeing”. *Postcolonial Text* 3. 2. 1–14. Web.
- . 2009. “Speaking French, Seeing English: Cameroon's Youth Audience for Nigerian Videos”. Spec. Issue of *The Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies* 31. 4. Jacqueline Kennelly, Stuart Poyntz, Paul Ugor (a cura di). Philadelphia: Routledge. 409–425.
- Akana, Parfait D. 2015. “Témoignage, violence: une esthétique... Notes sur a mise en images de la folie au Cameroun”. Paper presentato alla conferenza *Creating African Futures in an Era of Global Transformations: Challenges and Prospects*. Dakar. 8–12 Giugno.
- Alabi, Adetayo (a cura di). “Nollywood and the Global South”. *The Global South* 7.1.
- Allen, Robert C. 1995. *To Be Continued... Soap Operas around the World*. London & New York: Routledge.
- Ambassa Betoko, Marie-Thérèse. 2010. *Le théâtre populaire francophone au Cameroun (1970-2003)*. Paris: Harmattan.
- Amechi, Richard C. 2000. *Nigeria*. Bologna: Pendragon.
- Amis, Philip, Peter Lloyd. 1990. *Housing the Africa's Poor*. Manchester: Manchester University Press.
- Amselle, Jean-Loup. 2004. *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*. Torino:

- Bollati Boringhieri. Ed. or. 1990.
- . 2007. *L'arte africana contemporanea*. Torino: Bollati Boringhieri. Ed. or. 2005.
- Anderson, Benedict. 2000. *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*. Roma: Manifestolibri. Ed. or. 1991.
- Ang, Ien. 1991. *Desperately Seeking the Audience*. New York & London: Routledge.
- Appadurai, Arjun. 2007. *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*. Roma: Meltemi. Ed. or. 1996.
- Argenti, Nicolas. 2007. *The Intestines of the State: Youth, Violence, and Belated Histories in the Cameroon Grassfields*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Ashuntantang, Joyce B. 2010. "Constructing Identity and Authenticity: The Evolving Cameroon Video Film in English." *Film in African Literature Today* 28. Ernest N. Emenyonu (a cura di). Oxford/ Ibadan: James Currey/HEBN. 133–145.
- Ateba Eyene, Charles. 2012. *Le Cameroun sous la dictature des loges, des sectes, du migico-anal et des réseaux mafieux*. Yaounde: Editions Saint-Paul.
- . 2013. *Crimes rituels, loges, sectes, pouvoirs, drogues et alcools au Cameroun: Les réponses citoyennes et les armes du combat*. Yaounde: Editions Saint-Paul.
- Augé, Marc. 1997. *Storie del presente. Per un'antropologia dei mondi contemporanei*. Milano: Il Saggiatore. Ed. or. 1994.
- Babina, Lucia. 2007. "The Factory of Active Dreamers". Lucia Babina, Marilyn Douala Bell (a cura di). *Douala in Translation: a View of the City and its Creative Transforming Potential*. Douala/Rotterdam: doual'art/iStrike. 23–27.
- Babina, Lucia, Marilyn Douala Bell (a cura di). 2007. *Douala in Translation: a View of the City and its Creative Transforming Potential*. Douala/Rotterdam: doual'art/iStrike.
- Banégas, Richard, Jean-Pierre Warnier. 2001. "Nouvelles figures de la réussite et du pouvoir". *Politique Africaine* 2. 5–23.
- Bakhtin, Mikhail. 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Barber, Karin. 1987. "Popular Arts in Africa." *African Studies Review* 30. 3. 1–78.
- . 1997a. "Preliminary Notes on Audiences in Africa". *Africa* 67. 3. 347–362.
- . 1997b. "Introduction." *Readings in African Popular Culture*. Karin Barber (a cura di). Oxford/Bloomington: James Currey/Indiana University Press. 1–12.
- . 1997c. "Popular Reactions to Petro-Naira". *Readings in African Popular Culture*. Karin Barber

- (a cura di). Oxford/Bloomington: James Currey/Indiana University Press. 91–98.
- . 2000. *The Generation of Plays: Yoruba Popular Life in Theater*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- . 2003. “Text and Performance in Africa”. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 66. 3. 324–333.
- . 2007. *The Anthropology of Texts, Persons and Publics: Oral and Written Culture in Africa and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bargna, Ivan. 2003. *Arte africana*. Milano: Jaca Book. Ed. or. 1998.
- . 2006. “L’arte bamileke fra locale e globale”. *Cultura, politica, memoria nell’Africa contemporanea*. Pierluigi Valsecchi (a cura di). Roma: Carocci. 77–103.
- . 2007. “Giovani lupi dalle lunghe zanne. Metamorfosi dell’arte alla chefferie di Bandjoun”. *Immagini in opera. Nuove vie in antropologia dell’arte*. Napoli: Liguori. 99–128.
- . 2009. “Sull’arte come pratica etnografica. Il caso di Alterazioni Video”. *Molimo. Quaderni di Antropologia culturale ed Etnomusicologia* 4. 15–40.
- . 2011. “Gli usi sociali e politici dell’arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza”. *Antropologia e Arte. Annuario di Antropologia* 11. 13. Ivan Bargna (a cura di). Milano: Ledizioni. 75–106.
- . 2012. “Between Hollywood and Bandjoun: Art Activism and Anthropological Ethnography into the Mediascape”. *Journal des Anthropologues* 130–131. 101–130.
- Barrot, Pierre. 2008. *Nollywood: The Video Phenomenon in Nigeria*. Pierre Barrot (a cura di). Oxford: James Currey. Ed. or. 2005.
- Bayart, Jean-François. 1979. *L’Etat au Cameroun*. Paris: Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- . 2009. *The State in Africa: The Politics of the Belly*. Cambridge: Polity Press. Ed. or. 1989.
- Becker, Heike. 2013. “Nollywood in Urban Southern Africa: Nigerian Video Films and Their Audiences in Cape Town and Windhoek.” *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Matthias Krings, Onookome Okome (a cura di). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. 179–198.
- Becker, Howard S. 2004. *I mondi dell’arte*. Bologna: Il Mulino. Ed. or. 1982.
- Biaya, Tshiikala. 2005. “Youth and Street Culture in Urban Africa: Addis Ababa, Dakar & Kinshasa.” *Makers & Breakers: Children and Youth in Postcolonial Africa*. Alcinda

- Honwana, Filip De Boeck (a cura di). Oxford/Trenton/Dakar: James Currey/Africa World Press/Codesria. 215–228.
- Bilola, Edmond. 1999. “Interférences morphosyntaxiques des langues camerounaises dans le français”. *Le français langue africaine: enjeux et atouts de la francophonie*. Mendo Ze Gervais (a cura di). Paris: Publisud. 149–167.
- Bird, Elizabeth S. 2003. *The Audience in Everyday Life: Living in a Media World*. New York & London: Routledge.
- Bisschoff Lizelle, Ann Overbergh. 2012. “Digital as the New Popular in African Cinema? Case Studies from the Continent”. *Research in African Literatures* 43. 4. 112–127.
- Biya, Paul. 1987. *Pour le libéralisme communautaire*. Paris: Favre.
- Bjorson, Richard. 2002. “Writing & Popular Culture in Cameroon”. *Readings in African Popular Fiction*. Stephanie Newell (a cura di). Oxford/Bloomington: James Currey/Indiana University Press. 71–75. Ed. or. 1990.
- Boellstorff, Tom. 2008. *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human*. Princeton: Princeton University Press.
- . 2012. “Rethinking Digital Anthropology”. *Digital Anthropology*. Heather A. Horst, Daniel Miller (a cura di). London & New York: Berg. 39–57.
- Böhme, Claudia. 2013. “Bloody Bricolages: Traces of Nollywood in Tanzanian Video Films”. *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Matthias Krings, Onookome Okome (a cura di). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. 327–346.
- Bolter, Jay, Richard Grusin. 1999. *Remediation: Understanding new Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Bopda, Ebenezer. 2000. “Le Transport par Pousse-Pousse et sa Contribution au Développement dans les Pays du Sud: Le Cas de la Ville de Douala au Cameroun”. *Economie informelle et développement dans les pays du Sud à l'ère de la mondialisation*. Yaounde: Presses Universitaires de Yaounde. 140–167.
- Bouchard, Vincent. 2010. “Commentary and Orality in African Film Reception.” *Viewing African Cinema in the Twenty-first Century: Art Films and the Nollywood Revolution*. Mahir Saul, Ralph Austen (a cura di). Athens: Ohio University Press. 95–107.
- Bourdieu, Pierre. 1985. “The Markets of Symbolic Goods”. *Poetics* 14. 13–44.

- . 2003. *Per una teoria della pratica*. Milano: Cortina. Ed. or. 1974.
- Bourgault, Louise M. 1995. *Mass Media in Sub-Saharan Africa*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Brinkman, Inge Mirjam de Bruijn, Francis Nyamnjoh (a cura di). 2009. *Mobile Phones: The New Talking Drums of Everyday Africa*. Bamenda/Leiden: Langaa Research and Publishing Common Initiative Group/African Studies Centre.
- Brown, Wendy. 2003. "Neo-liberalism and the End of Liberal Democracy". *Theory and Event* 7. 1. 1–25. Web.
- Bryce, Jane. 2012. "Signs of Femininity, Symptoms of Malaise: Contextualizing Figurations of Woman in Nollywood". *Research in African Literatures* 43. 4. 71–87.
- . 2013. "African Movies in Barbados: Proximate Experiences of Fear and Desire". *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Matthias Krings, Onookome Okome (a cura di). Bloomington: Indiana University Press. 223–244.
- Bugnicourt, Jacques. 1972. *Disparité régionales et aménagement du territoire en Afrique*. Paris: Collin.
- Burton, Julianne. 1997. "Film Artisans and Film Industries in Latin America, 1956–1980: Theoretical and Critical Implications of Variations in Modes of Film Production and Consumption". *New Latin American Cinema, I: Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. Michael T. Martin (a cura di). Detroit: Wayne State University Press. 157–184.
- Butake, Bole. 1988a. "The Rise of the Comic Genre in Cameroon : A Case Study of the Dramatic Compositions of Guillaume Oyono-Mbia". *Théâtre camerounais, Cameroon theatre*. Bole Butake, Gilbert Doho (a cura di). Actes du Colloque de Yaounde. 202–210.
- . 1988b. "Play Production in Cameroon". *Théâtre camerounais, Cameroon theatre*. Bole Butake, Gilbert Doho (a cura di). Actes du Colloque de Yaounde. 236–246.
- . 2005. "Cinema, CRTV, and the Cable Television Syndrome in Cameroon". *Cinema and Social Discourse in Cameroon*. Alexie Tcheuyap (a cura di). Bayreuth: Bayreuth African Studies. 39–62.
- Butake, Bole, Gilbert Doho. 1988a. "Introduction". *Théâtre camerounais, Cameroon theatre*. Bole Butake, Gilbert Doho (a cura di). Actes du Colloque de Yaounde. 1–5.
- . (a cura di). 1988b. *Théâtre camerounais, Cameroon theatre*. Actes du Colloque de Yaounde.
- Carrithers, Michael. 2005. "Anthropology as a Moral Science of Possibilities". *Current*

Anthropology 46. 3. 433–448.

Clifford, James. 2008. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del XX secolo*. Torino: Bollati Boringhieri. Ed. or. 1997.

Clifford, James, George Marcus. 2005. *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*. Roma: Meltemi. Ed. or. 1986.

Cole, Jennifer. 2009. "Love, Money, and Economies of Intimacy in Tamatave, Madagascar". *Love in Africa*. Jennifer Cole, Lynn M. Thomas (a cura di). Chicago & London: University of Chicago Press. 109–134.

Cole, Jennifer, Lynn M. Thomas (a cura di). 2009. *Love in Africa*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Colleyn, Jean-Paul. 2005. "An Anthropologist Ahead of His Time". *American Anthropologist* 107. 1. 112–115.

—. 2011/2012. "Corps, décor et envers du décor dans les vidéos populaires africaines". *L'Homme* 198-199. 33–50.

—. (a cura di). 2009. *Jean Rouch. Cinéma et Anthropologie*. Paris: Cahiers du cinéma/INA.

Comaroff, Jean, John L. Comaroff. 1999. "Occult Economies and the Violence of Abstraction: Notes from the South African Postcolony." *American Ethnologist* 26. 2. 279–303.

—. 2001. "Millennial Capitalism: First Thoughts on a Second Coming." *Millennial Capitalism and the Culture of Neoliberalism*. Jean Comaroff, John Comaroff (a cura di). Durham: Duke University Press. 1–56.

—. 2004. "Criminal Justice, Cultural Justice. The Limits of Liberalism and the Pragmatics of Difference in the New South Africa." *American Ethnologist* 31. 2. 188–204.

—. 2005. "Reflections on Youth. From the Past to the Postcolony". *Makers & Breakers: Children and Youth in Postcolonial Africa*. Alcinda Honwana, Filip De Boeck (a cura di). Oxford/Trenton/Dakar: James Currey/Africa World Press/Codesria. 19–30.

Couldry, Nick. 2004. "Theorising Media as Practice." *Social Semiotics* 14. 2. 115–132.

Coulon, Florent. 2011. "Une histoire du cinéma camerounais: cheminement vers l'indépendance de la production". *Afrique contemporaine* 238. 91–105.

Courade, Georges. 2000a. "Le désarroi camerounais à l'épreuve de la mondialisation". *Le désarroi camerounais: l'épreuve de l'économie-monde*. Georges Courade (a cura di). Paris: Karthala. 15–40.

- . (a cura di). 2000b. *Le désarroi camerounais: l'épreuve de l'économie-monde*. Paris: Karthala.
- Dávila, Arlene. 2001. *Latinos, Inc. : The Marketing and Making of a People*. Berkley, Los Angeles, London : University of California Press.
- De B'beri, Boulou E. 2005. "Intermedial Location of Meaning in Muna Moto : A Metalanguage of Cultural Discourse". *Cinema and Social Discourse in Cameroon*. Alexie Tcheuyap (a cura di). Bayreuth: Bayreuth African Studies. 63–82.
- De Boeck, Filip. 1998. "Domesticating Diamonds and Dollars: Identity, Expenditure and Sharing in Southwestern Zaire (1984–1997)". *Development and Change* 29. 4. 777–810.
- . 2004. *Kinshasa: Tales of the Invisible City*. Ghent & Amsterdam: Ludion.
- . 2005. "The Divine Seed: Children, Gift and Witchcraft in the Democratic Republic of Congo". *Makers & Breakers: Children and Youth in Postcolonial Africa*. Alcinda Honwana, Filip De Boeck (a cura di). Oxford/Trenton/Dakar: James Currey/Africa World Press/Codesria. 188–214.
- . 2008. "Kinshasa: Tales of the *Invisible city* and the Second World". *Readings in Modernity in Africa*. Peter Geschiere, Birgit Meyer, Peter Pels (a cura di). Oxford/Bloomington: James Currey/Indiana University Press. 124–134. Ed. or. 2002.
- De Rosny, Eric. 1981. *Les yeux de ma chèvre: Sur les pas des maîtres de la nuit en pays douala (Cameroun)*. Paris: Plon.
- . 2004. "Etude panoramique des nouveaux mouvements religieux et philosophiques à Douala (Cameroun)". *L'effervescence religieuse en Afrique: La diversité locale des implantations religieuses chrétiennes au Cameroun et au Kenya*. Gilles Séraphin (a cura di). Paris: Karthala. 89–169.
- Descombes, Vincent. 1987. *Proust: Philosophie du Roman*. Paris: Minuit.
- Devereux, George. 1984. *Dall'angoscia al metodo nelle scienze del comportamento*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Ed. or. 1967.
- Diawara, Manthia. 1992. *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- . 2010. *African Films: New Forms of Aesthetics and Politics*. Munich & Berlin: Prestel.
- Djimeli, Alexandre T. 2009a. "Qui regard quoi et quand?". *Le Messenger* n° 2904, 24 Luglio.
- . 2009b. "La télé, média dominant au Cameroun". *Le Messenger* n° 2904, 24 Luglio.
- Dockney, Jonathan. 2009. "Films, Films, Films: Re-thinking Films and TV with Cellphones". *Africa Screens Magazine*. Web.
- Doho, Gilbert. 1988. "La dette du théâtre camerounais moderne envers l'oralité". *Théâtre camerounais, Cameroon theatre*. Actes du Colloque de Yaounde. 66–84.

- . 1993. "Contribution à l'analyse de l'espace scénique au Cameroun". *Ecritures* 4. 17–27.
- . 2005. "The Illegitimate State and Cinematographic Discourse in Cameroon." *Cinema and Social Discourse in Cameroon*. Alexie Tcheuyap (a cura di). Bayreuth: Bayreuth African Studies. 21–38.
- Dongmo, Jean-Louis. 1981. *Le dynamisme bamiléké (Cameroun)*. Yaounde: Ceper.
- Dongmo, Stéphanie. 2012a. "Enquête: Quand les vidéastes défient la crise". *Mosaïques* n° 21. Agosto.
- . 2012b. "La stratégie de la proximité". *Mosaïques* n° 21. Agosto.
- . 2012c. "Le succès peut surprendre". *Mosaïques* n° 21. Agosto.
- Dornfeld, Barry. 1998. *Producing Public Television, Producing Public Culture*. Princeton : Princeton University Press.
- Dovey, Lindiwe. 2009. *African Film and Literature : Adapting Violence to the Screen*. New York : Columbia University Press.
- . 2015. *Curating Africa in the Age of Film Festival*. New York & London : Palgrave MacMillan.
- Durang, Xavier. 2000. "Sortir du salariat et réapprendre à vivre *petit*". *Le désarroi camerounais: l'épreuve de l'économie-monde*. Georges Courade. (a cura di). Paris: Karthala. 131–152.
- Eboumbou Jemba, Christian. 2012. *Les Transports urbains en Afrique : L'exemple de Douala au Cameroun*. Paris: L'Harmattan.
- Echu, George. 2001. "Le Camfranglais: L'aventure de l'anglais en contexte multilingue camerounais". *Ecriture VIII*. Yaounde: CLE. 207–221.
- Eckert, Andreas. 1994. "Land Rights, Land Use and Conflicts in Colonial Cameroon: The Case of Douala". *Our Laws-Their Lands: Land Laws and Land Use in Modern Colonial Societies*. Jaap de Moor, Dietmar Rothermund (a cura di). Münster: LIT. 25–40.
- . 1996. "Missions, Land Politics, and Real Estate in Colonial Douala". *Land Law and Land Ownership in Africa: Case Studies from Colonial and Contemporary Cameroon and Tanzania*. Stefan Arnold, Robert Debusmann (a cura di). Bayreuth: Universität Bayreuth. 187–201.
- Ekwuazi, Hyginus. 2000. "The Igbo Video Film: A Glimpse into the Cult of the Individual". *Nigerian Video Films*. Jonathan Haynes (a cura di). Athens: Ohio University Press. 131–147.
- . 2014. "The Perception/Reception of DSTV/Multichoice's Africa Magic Channels by Selected Nigerian Audiences". *Journal of African Cinemas* 6. 1. 21–48.

- Ellis, Frank. 2000. *Rural Livelihoods and Diversity in Developing Countries*. Oxford: Oxford University Press.
- Ellis, Stephen. 1989. "Tuning in to Pavement Radio". *African Affairs* 88. 352. 321–330.
- Enwezor, Okwui et. al. 2002. "Introduction". *Under Siege: Four African Cities. Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*. Okwui Enwezor et al. (a cura di). (Documenta 11, Platform 4). Ostledern-Ruit: Hatje Cantz. 13–22.
- Essousse, Erik. 2008. *La liberté de presse au Cameroun*. Paris: Harmattan.
- Fabian, Johannes. 1998. *Moments of Freedom : Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville & London : University Press of Virginia.
- Fair, Laura. 2009. "Making Love in the Indian Ocean : Hindi Films, Zanzibari Audiences, and the Construction of Romance in the 1950s and 1960s". *Love in Africa*. Jennifer Cole, Lynn M. Thomas (a cura di). Chicago & London: University of Chicago Press. 58–82.
- Ferguson, James. 1999. *Expectations of Modernity: Myths and Meanings of Urban Life on the Zambian Copperbelt*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- . 2006. *Global Shadows: Africa in the Neoliberal Order*. Durham & London: Duke University Press.
- Fisiy, F. Cyprian, Peter Geschiere. 2006. "Witchcraft, Development and Paranoia in Cameroon: Intersections Between Popular, Academic and State Discourse." *Magical Interpretations, Material Realities: Modernity, Witchcraft and the Occult in Postcolonial Africa*. Henrietta L. Moore, Todd Sanders (a cura di). London & New York: Routledge. 226–246. Ed. or. 2001.
- Fofié, Jacques Raymond. 2007. *La création linguistique dramatique au Cameroun*. Yaounde: Presses Universitaires de Yaounde.
- . 2011. *Regards historiques et critiques sur le théâtre camerounais*. Paris: Harmattan.
- Foko, Emmanuel. 2000. "Gestion du risque et accumulation dans le giron communautaire chez les Bamiléké". *Le désarroi camerounais: l'épreuve de l'économie-monde*. Georges Courade. (a cura di). Paris: Karthala. 177–190.
- Fominyen, Pani N. M. 2010. *The Demise of Cinema Halls in Cameroon: The Case of Yaounde*. Tesi di Laurea triennale (maîtrise). Università di Yaounde.
- Förster, Till. 2014. "On Creativity in African Urban Life: African Cities as Sites of Creativity and Emancipation". *Popular Culture in Africa : The Episteme of the Everyday*. Stephanie Newell, Onookome Okome (a cura di). New York : Routledge. 27–46.
- Fosso. 1999. "Le Camfranglais: une praxéogénie complexe et iconoclaste". *Le français langue africaine: enjeux et atouts de la francophonie*. Mendo Ze Gervais (a cura di). Paris: Publisud.

39–53.

- Foster, Robert. 1999. “Marginal Modernities: Identity and Locality, Global Media and Commodity Consumption”. Paper presentato al *German-American Frontiers of the Social and Behavioral Sciences Symposium*. Dölln. Marzo.
- Foucault, Michel. 1977. *Microfisica del potere*. Torino : Einaudi.
- . 1978. *La volontà di sapere*. Milano: Feltrinelli. Ed. or. 1976
- Fouotsa, Jérôme L. 2009. *Contes et légendes bamiléké*. Yaounde : Presses Universitaire d'Afrique.
- Gandy, Matthew. 2005. “Learning from Lagos”. *New Left Review* 33. 36–52.
- Ganti, Tejaswini. 2002. “And yet my Heart is still Indian”. *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod, Brian Larkin (a cura di). Berkeley: University of California Press. 281–300.
- . 2012. *Producing Bollywood : Inside the Contemporary Hindi Film Industry*. Durham & London: Duke University Press.
- Garritano, Carmela. 2000. “Women, Melodrama, and Political Critique: a Feminist Reading of *Hostages, Dust to Dust, and True Confessions*”. *Nigerian Video Films*. Jonathan Haynes (a cura di). Athens: Ohio University Press. 165–191.
- . 2008. “Contesting Authenticities: The Emergence of Local Video Production in Ghana.” *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies* 22. 1. 21–48.
- . 2013. *African Video Movies and Global Desires*. Athens: Ohio University Press.
- (a cura di). 2014. “Nollywood – An Archive of African Worldliness”. *Black Camera* 5. 2.
- Gberie, Lansana. 2005. “Review Article: Africa: The Troubled Continent”. *African Affairs* 104. 415. 337–342.
- Geertz, Clifford. 1988. *Antropologia interpretativa*. Bologna: Il Mulino. Ed. or. 1983.
- . 1998. *Interpretazione di culture*. Bologna: Il Mulino. Ed. or. 1973.
- Geschiere, Peter. 1995. *Sorcellerie et politique en Afrique: la viande des autres*. Paris: Karthala.
- . 2009. *The Perils of Belonging: Autochthony, Citizenship, and Exclusion in Africa and Europe*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Geschiere, Peter, Birgit Meyer (a cura di). 1999. *Globalization and Identity: Dialectics of Flow and Closure*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Geschiere, Peter, Francis Nyamnjoh. 2000. “Capitalism and Autochthony: The Seesaw of Mobility and Belonging”. *Public Culture* 12. 2. 423–452.

- Gibbons, Arnold R. 1974. "Francophone West and Equatorial Africa". *Broadcasting Africa: A Continental Survey of Radio and Television*. Sydney Head (a cura di). Philadelphia: Temple University Press. 107–124.
- Gieryn, Thomas F. 1983. "Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science : Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists". *American Sociological Review* 48. 6. 781–795.
- Gilbert, Michelle. 2006. "Things Ugly: Ghanaian Popular Painting". *Beautiful Ugly: African and Diaspora Aesthetics*. Sarah Nuttall (a cura di). Durham & London: Duke University Press. 340–371.
- Gillepsie, Marie. 1995. *Television, Ethnicity, and Cultural Change*. London: Routledge.
- Ginsburg Faye, Lila Abu-Lughod, Brian Larkin (a cura di). 2002. *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.
- Giwa-Isekeige, Jumoke. 2013. "Peeking Through the Opomulero Lens : Tunde Kelani's Women on Center Stage". *The Global South* 7. 1. 98–121.
- Gouellain, René. 1973. "Douala: formation et développement de la ville pendant la colonisation". *Cahiers d'études africaines* 51. 442–468.
- Green-Simms, Lindsey. 2012. "Hustlers, Home-Wreckers, and Homoeroticism : Nollywood's Beautiful Faces". *Journal of African Cinemas* 4. 1. 59–79.
- Gugler, Josef. 2003. *African Film: Re-Imagining a Continent*: Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Gunning, Tom. 2004. "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator". *Film Theory and Criticism*. Leo Braudy, Marshall Cohen (a cura di). New York: Oxford. 862–876.
- Gupta, Akhil, James Ferguson. 1997. *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Hall, Stuart, 1980. "Encoding/Decoding". *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*. Stuart Hall, Andrew Lowe, Paul Willis (a cura di). London: Hutchinson. 128–138.
- Hannerz, Ulf. 1998. *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*. Bologna: Il Mulino. Ed. or. 1992.
- . 2003. "Being there... there... and there! Reflections on Multi-Site Ethnography". *Ethnography* 4. 2. 201–216.

- Hansen, Karen. 1997. *Keeping House in Lusaka*. New York: Columbia University Press.
- Hansen, Karen, Mariken Vaa. 2004a. "Introduction". *Reconsidering Informality: Perspectives from Urban Africa*. Uppsala: Nordiska Afrikainsitutete. 7–24.
- . (a cura di). 2004b. *Reconsidering Informality: Perspectives from Urban Africa*. Uppsala: Nordiska Afrikainsitutete.
- Hanussek, Christian. 2007. "La Nouvelle Liberté – Le Nju-Nju du Rond-Point". *Douala in Translation: a View of the City and its Creative Transforming Potential*. Lucia Babina, Marilyn Douala Bell (a cura di). Douala/Rotterdam: doual'art/iStrike. 209–223.
- Harrow, Kenneth W. 2005. "The Advent of the Panopticon: From Ahidjo to Sango Malo". *Cinema and Social Discourse in Cameroon*. Alexie Tcheuyap (a cura di). Bayreuth: Bayreuth African Studies. 251–276.
- . 2007. *Postcolonial African Cinema: From Political Engagement to Postmodernism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- . 2013. *Trash: African Cinema from Below*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Haynes, Jonathan. 1995. "Nigerian Cinema: Structural Adjustments". *Research in African Literature* 26. 3. 97–119
- . 2002. "Devaluation and the Video Boom: Economics and Thematics". *Money Struggles and City Life: Devaluation in Ibadan and Other Urban Centers in Southern Nigeria, 1986 – 1996*. Jane I. Guyer, LaRay Denzer, Adigun Agbaje (a cura di). Portsmouth: Heinemann. 207–217.
- . 2003. "Africans Abroad: A Theme in Film and Video". *Africa & Mediterraneo* 45. 22–29.
- . 2005. "African Filmmaking and the Postcolonial Predicament: *Quartier Mozart* and *Aristotle's Plot*". *Cinema and Social Discourse in Cameroon*. Alexie Tcheuyap (a cura di). Bayreuth: Bayreuth African Studies. 111–138.
- . 2006. "Political Critique in Nigerian Video Films". *African Affairs* 105. 421. 511–533.
- . 2007a. "TK in NYC: An Interview with Tunde Kelani". *Postcolonial Text* 3. 2. 1–16. Web.
- . 2007b. "Nollywood in Lagos, Lagos in Nollywood Films". *Africa Today* 54. 2. 130–150.
- . 2010. "What is to be done? Films Studies and Nigerian and Ghanaian Videos". *Viewing African Cinema in the Twenty-first Century: Art Films and the Nollywood Revolution*. Mahir Saul, Ralph Austen (a cura di). Athens: Ohio University Press. 11–25.
- . 2012. "A Bibliography of Academic Work on Nigerian and Ghanaian Video Films". *Journal of African Studies* 4. 1. 99–133.

- . 2013. “L'établissement de Nollywood: Living in Bondage”. Paper presentato alla *Journée d'étude consacrée au cinéma populaire ghanéen et nigérian (Nollywood)*. Musée du quai Branly. Parigi. 14 Maggio.
- . 2014. “New Nollywood: Kunle Afolayan”. *Black Camera* 5. 2. 53–73.
- . (a cura di). 2000. *Nigerian Video Films*. Athens: Ohio Center for International Studies.
- Haynes, Jonathan, Onookome Okome. 1998. “Evolving Popular Media: Nigerian Video Films.” *Research in African Literature* 29. 3. 106–128.
- Henry, Alain, Guy-Honoré, Tchente, Philippe Guillerme. 1991. *Tontines et banques au Cameroun : Les principes d'une société des amis*. Centre d'Etudes Financières, Economiques et Bancaires. Université de Rennes I.
- Hibou, Béatrice. 1999. “The *Social Capital* of the State as an Agent of Deception” . *The Criminalization of the State in Africa*. Jean-François Bayart, Stephen Ellis, Béatrice Hibou. Bloomington/Oxford: Indiana University Press/James Currey. 69–115. Ed. or. 1997.
- Hiheka, Cajetan N. 2013. “Nollywood and the Nigerian Dream: The Example of Teco Benson's Formidable Force”. *The Global South* 7. 1. 98–121.
- Himpele, Jeffrey D. 2007. *Circuits of Culture: Media, Politics and Indigenous Identity in the Andes*. Minneapolis: Minneapolis University Press.
- Hirschkind, Charles. 2006. *The Ethical Soundscape: Cassette Sermons and the Islamic Counter Public*. New York: Columbia University Press.
- Horst, Heather A., Daniel Miller. 2012a. The Digital and the Human: A Prospectus for Digital Anthropology. *Digital Anthropology*. Heather A. Horst. Daniel Miller (a cura di). London & New York: Berg.
- (a cura di). 2012b. *Digital Anthropology*. London & New York: Berg.
- Huggan, Graham. 2001. *The Post-Colonial Exotic: Marketing the Margins*. London & New York: Routledge.
- Humphrey, Caroline. 2009. “The Mask and the Face: Imagination and Social Life in Russian Chat Rooms and Beyond”. *Ethnos* 74. 31–50.
- Ignatowski, Clare A. 2006. *Journey of Song: Public Life and Morality in Cameroon*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Janzen, John M. 1992. *Lemba, 1650-1930: A Drum of Affliction in Africa and the New World*. New York: Garland Publishing.
- Jedlowski, Alessandro. 2010/2011. *Videos in Motion. Processes of Transnationalization in the*

- Southern Nigerian Video Industry: Networks, Discourses, Aesthetics*. Tesi di dottorato. Università di Napoli "L'Orientale".
- . 2011. "When the Nigerian Video Film Industry Became Nollywood: Naming, Branding and the Videos' Transnational Mobility". *Estudos Afro-Asiaticos* 33. 1.2.3. 225–251.
- . 2012. "Small Screen Cinema: Informality and Remediation in Nollywood". *Television and New Media* 13. 5. 431–446.
- 2013a. "From Nollywood to Nollywood: Processes of Transnationalization in the Nigerian Video Industry". *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Matthias Krings, Onookome Okome (a cura di). Bloomington: Indiana University Press. 25–45.
- . 2013b. "Nigerian Videos in the Global Arena: The Postcolonial Exotic Revisited". *Global South* 7. 1. 157–178.
- Jedlowski, Alessandro, Giovanna Santanera (a cura di). In corso di pubblicazione. *Lagos calling. La reinvenzione del cinema in Africa* (titolo provvisorio). Roma: Aracne.
- Jewsiewicki, Bogumil. 2003. "Une société urbaine moderne et ses représentations: La peinture populaire à Kinshasa (Congo) (1960-2000)". *Mouvement Social* 204. 131–148.
- Jua, Nantang. 2003. "Differential Responses to Disappearing Transitional Pathways: Redefining Possibility Among Cameroonian Youths." *African Studies Review* 46. 2. 13–36.
- Kaag, Mayke. 2004. "Ways Forward in Livelihood Research". *Globalization and Development: Themes and Concepts in Current Research*. Don Kalb, Wil Panters, Hans Siebers (a cura di). Dordrecht, Boston & London: Kluwer Academic Publishers. 49–74.
- Kameni, Alain C. P. 2009. *Rire des crises postcoloniales. Le discours intermédiaire du théâtre comique populaire et la fictionnalisation de la politique linguistique au Cameroun*. Berlin: Lit Verlag.
- Katsuva, Ngoloma. 2003. "Nigerian Home Video Films and the Congolese Audience: A Similarity of Cultures." *African Video Film Today*. Ogunleye Foluke (a cura di). Manzini: Academic Publisher. 91–104.
- Konings, Piet. 2002. "University Student's Revolt: Ethnic Militia, and Violence During Political Liberalization in Cameroon". *African Studies Review* 45. 2. 179–204.
- . 2006. "Bendskin Drivers in Douala's New Bell Neighborhood: Masters of the Road and the City". *Crisis and Creativity: Exploring the Wealth of the African Neighborhood*. Piet Konings, Deck Foeken (a cura di). Leiden & Boston: Brill. 46–65.

- Konings, Piet, Dick Foeken (a cura di). 2006. *Crisis and Creativity: Exploring the Wealth of the African Neighborhood*. Leiden & Boston: Brill.
- Konings, Piet, Francis Nyamnjoh. 2003. *Negotiating an Anglophone Identity: A Study of the Politics of Recognition and Representation in Cameroon*. Leiden: Brill.
- Kouétcha, Christelle. 2010. “Douala: Canal Sat suspend les câblodistributeurs”. *Telezoom Cameroon*. Web.
- . 2011. “Les câblodistributeurs créent leur chaîne”. *MboaKwat*. Web.
- Krings, Matthias. 2010. “Nollywood Goes East: The Localization of Nigerian Video Films in Tanzania.” *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Revolution*. Mahir Saul, Ralph A. Austen (a cura di). Athens: Ohio University Press. 74–94.
- . 2013. “*Karishika* with Kiswahili Flavor: a Nollywood Film Retold by a Tanzanian Video Narrator”. *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. 309–326.
- Krings, Matthias, Onookome Okome (a cura di). 2013. *Global Nollywood: Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Laburthe-Tolra, Philippe. 1985. *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun: Les mystères de la nuit*. Paris: Karthala.
- Larkin, Brian. 1997. “Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities.” *Africa* 67. 3. 406–440.
- . 2000. “Hausa Dramas and the Rise of Video Culture in Nigeria.” *Nigerian Video Films*. Jonathan Haynes (a cura di). Athens: Ohio University Press. 209–241.
- . 2002. “The Materiality of Cinema Theaters in Northern Nigeria”. *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod, Brian Larkin (a cura di). Berkeley: University of California Press. 319–336.
- . 2003. “Itineraries of Indian Cinema: African Videos, Bollywood, and Global Media”. *Multiculturalism, Postcolonialism, and Transnational Media*. New Brunswick: Rutgers University Press. 170–192.
- . 2004a. “Degraded Images, Distorted Sounds: Nigerian Video and the Infrastructure of Piracy”. *Public Culture* 16. 2. 289–314.
- . 2004b. “Piracy, Infrastructure, and the Rise of a Nigerian Video Industry”. *Global Currents: Media and Technology Now*. New Brunswick: Rutgers University Press. 159–170.

- . 2005. “Nigerian Video: The Infrastructure of Piracy”. *Politique Africaine* 100. 146–164.
- . 2007. “The Nollywood Rising Conference”. *Film International* 5. 4. 109–111.
- . 2008a. *Signal and Noise: Media, Infrastructure and Urban Culture in Northern Nigeria*. Chapel Hill: Duke University Press.
- . 2008b. “Pirate Infrastructure”. *Structures of Participation in Digital Culture*. Joe Karaganis (a cura di). New York: SSRC. 74–87.
- Latour, Bruno. 1999. *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge: Harvard University Press.
- . 2003. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge: Harvard University Press. Ed. or. 1987.
- Laurent, Séverine. 2014. “Les opérateurs de télévision africains face au numérique”. *Afrikakom*. Web.
- Lobato, Ramon. 2012. *Shadows Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*. London: Palgrave MacMillan.
- MacGaffey, Janet. 1987. *Entrepreneurs and Parasites: The Struggle for Indigenous Capitalism in Zaire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1991. *The Real Economy of Zaire: The Contribution of Smuggling and Other Unofficial Activities to National Wealth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Malaquais, Dominique. 2001a. “Anatomie d'une arnaque: Feymen et feymanie au Cameroun.” *Les Etudes du CERI* 77. 1–46. Web.
- . 2001b. “Arts de feyre au Cameroun”. *Politique africaine* 82. 101–118.
- . 2003. “Blood Money: A Douala Chronicle”. *African Cities Reader*. 137–149.
- . 2005. “Villes Flux: Imaginaires de l'urbain en Afrique aujourd'hui”. *Politique Africaine* 100. 4. 15–37.
- . 2006a. “Douala/Johannerburg/New York: Cityscapes Imagined”. *Cities in Contemporary Africa*. Martin J. Murray, Garth Myers (a cura di). New York: Palgrave MacMillan. 31–52.
- . 2006b. “Quelle Liberté! Art, Beauty and the Grammars of Resistance in Douala”. *Beautiful Ugly: African and Diaspora Aesthetics*. Sarah Nuttall (a cura di). Durham: Duke University Press. 122–163.
- . 2006c. “Une nouvelle liberté ? Arts urbains à Douala (Cameroun)”. *Afrique et Histoire* 1. 5. 111–134.
- . 2011. “La voce politica dell'arte effimera. Due casi dall'Africa contemporanea”. *Antropologia*

- e Arte. Annuario di Antropologia* 11. 13. Ivan Bargna (a cura di). Milano: Ledizioni. 107–130.
- Malinowski. 1973. *Argonauti del Pacifico Occidentale*. Roma: Newton Compton. Ed. or. 1922.
- Marchionatti, Roberto. 2008. *Gli economisti e i selvaggi. L'imperialismo della scienza economica e i suoi limiti*. Milano: Mondadori.
- Marcus, George. 1995. "Ethnography in/of the World System: the Emergence of Multi-Sited Ethnography." *Annual Review of Anthropology* 24. 95–117.
- Masquelier, Adeline. 2009. "Lessons from *Rubi*: Love, Poverty, and the Educational Value of Televised Dramas in Niger." *Love in Africa*. Jennifer Cole, Lynn M. Thomas. Chicago & London: University of Chicago Press. 204–228.
- Mauss, Marcel. 1965. *Teoria generale della magia e altri saggi*. Torino: Einaudi. Ed. or. 1936.
- Mazzarella, William. 2004. "Culture, Globalization, Mediation". *Annual Review of Anthropology* 33. 345–367.
- Mbembe, Achille. 1986. *Les jeunes et l'ordre politique en Afrique noire*. Paris: Harmattan.
- . 2004. "Aesthetics of Superfluity". *Public Culture* 16. 3. 373–475.
- . 2005. *Postcolonialismo*. Roma: Meltemi. Ed. or. 2001.
- Mbembe, Achille, Sarah Nuttall. 2004. "Writing the World from an African Metropolis". *Public Culture* 16. 1. 347–372.
- McCain, Carmen. 2010. "Re-imaging Gender Spaces in Abbas Sadiq's and Zainab Idris's Video Film *Albashi*". *Facts, Fiction, and African Creative Imaginations*. Toyin Falola, Fallou Ngom (a cura di). New York: Routledge. 163–189.
- . 2011. "Fespaco in the Time of Nollywood: The Politics of the Video Film at African's Oldest Festival". *Journal of African Media Studies* 3. 2. 241–261.
- . 2013a. "Nollywood, Kannywood, and a Decade of Hausa Film Censorship in Nigeria: 2001–2011". *Silencing Cinema*. Daniel Biltereyst, Roel Vande Winkel (a cura di). 223–240.
- . 2013b. "Nollywood and its Others: Questioning English Language Hegemony in Nollywood Studies." *Global South* 7. 1. 30–54.
- McCall, John C. 2002. "Madness, Money, and Movies: Watching a Nigerian Popular Video with the Guidance of a Native Doctor." *Africa Today* 49. 3. 79–94.
- . 2007. "The Pan-Africanism We Have: Nollywood's Invention of Africa". *Film International* 5. 4.28. 92–97.

- . 2012. "The Capital Gap: Nollywood and the Limits of Informal Trade." *Journal of African Cinemas* 4. 1. 9–23.
- McQuire, Scott. 1998. *Visions of Modernity: Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*. London: Sage.
- Megopé Foondé, Jean Philémon. 2011. *Douala: toponymes, histoire et cultures*. Yaounde: Ifrikiya.
- Menang, Thaddeus M. 1988. "In Support of Indigenous African Theatre: the Nakang as Actor". *Théâtre camerounais, Cameroon theatre*. Bole Butake, Gilbert Doho (a cura di). Actes du Colloque de Yaounde. 52–65.
- Merton, Robert. 1970. *Teoria e struttura sociale*. Bologna: Il Mulino. Ed. or. 1949.
- Métraux, Alfred. 2001. "La commedia rituale nella possessione". *La possessione. Annuario di Antropologia* 1. 1. Cecilia Pennacini (a cura di). Milano: Ledizioni. 119–138. Ed. or. 1955.
- Meyer, Birgit. 1995. "Delivered from the Powers of Darkness: Confessions of Satanic Riches in Christian Ghana." *Africa: Journal of International African Institute* 65. 2. 236–55.
- . 1998. "The Power of Money: Politics, Occult Forces, and Pentecostalism in Ghana". *African Studies Review* 41. 3. 15–37.
- . 1999. "Popular Ghanaian Cinema and *African Heritage*". *Africa Today* 46. 2. 93–114.
- . 2000. "Populaire Film en Soap in Ghana". *Decorum* 1. 13–18.
- . 2001. "Money, Power, and Morality: Popular Ghanaian Cinema in the Fourth Republic". *Ghana Studies* 4. 65–84.
- . 2002a. "Occult Forces on Screen: Representation and the Danger of Mimesis in Popular Ghanaian Films". *Etnofoor* 15. 1.2. 212–221.
- . 2002b. "Pentecostalism, Prosperity and Popular Cinema in Ghana". *Culture and Religion* 3. 1. 67–87.
- . 2003a. "Ghanaian Popular Cinema and the Magic in and of the Film." *Magic and Modernity: of Revelation and Concealment*. Birgit Meyer, Peter Pels (a cura di). Stanford: Stanford University Press. 200–222.
- . 2003b. "Visions of Blood, Sex, and Money: Fantasy Spaces in Popular Ghanaian Cinema". *Visual Anthropology* 16. 1. 15–41.
- . 2004. "*Praise the Lord*: Popular Cinema and Pentecostalite Style in Ghana's New Public Sphere". *American Ethnologist* 31. 1. 92–110.
- . 2005. "Religious Remediations: Pentecostal Views in Ghanaian Video Movies". *Postscripts* 1. 2–3. 155–181.

- . 2006a. “Impossible Representations: Pentecostalism, Vision, and Video Technology in Ghana”. *Religion, Media, and the Public Sphere*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. 290–312.
- . 2006b. “Religious Sensations: Why Media, Aesthetics and Power Matter in the Study of Contemporary Religion”. *Inaugural Lecture*. VU University. Amsterdam. 6 Ottobre. 1–30. Web.
- . 2008. “Media and the Senses in the Making of Religious Experience”. *Material Religion* 4. 2. 124–134.
- . 2009. “Introduction: From Imagined Communities to Aesthetic Formations: Religious Mediations, Sensational Forms, and Styles of Binding”. *Aesthetic Formations: Media, Religion, and the Senses*. Birgit Meyer (a cura di). New York: Palgrave Macmillan. 1–30.
- . 2010. “Ghanaian Popular Video Movies between State Policies and Nollywood: Discourses and Tensions.” *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Revolution*. Mahir Saul, Ralph A. Austen (a cura di). Athens: Ohio University Press. 42–62.
- . 2013. “Material Mediations and Religious Practices of World-Making”. *Religion Across Media: From Early Antiquity to Late Modernity*. Knut Lundby (a cura di). New York: Peter Lang. 1–19.
- Meyer, Birgit, Jojada Verripis. 2008. “Aesthetics”. *Key Words in Religion, Media and Culture*. David Morgan (a cura di). New York: Routledge. 20–30.
- Miller, Daniel. 2011. *Tales from Facebook*. Cambridge: Polity Press.
- Mollo Olinga, Jean-Marie. 2008. “Cinéma camerounais : la remontée des marches”. *Africultures*. Web.
- Moyer, Eileen. 2006. “Not Quite the Comforts of Home: Searching for Locality Among Street Youth in Dar es Salaam”. *Crisis and Creativity: Exploring the Wealth of the African Neighborhood*. Piet Konings, Dick Foeken (a cura di). Leiden & Boston: Brill. 163–198.
- Munn, Nancy. 1986. *The Fame of Gawa: A Symbolic Study of Value Transformation in a Massim (Papa New Guinea) Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Murray, Martin J., Garth Myers (a cura di). 2006. *Cities in Contemporary Africa*. New York: Palgrave MacMillan.
- Ndjo, Basile. 2001. “Feymania in Cameroon: Hidden Ways of Enrichment and Alternative Visions of Modernity”. Paper presentato alla conferenza *Genealogies of Modernity*.

- ASSR/University of Amsterdam. 27–30 Agosto.
- . 2005. “Carrefour de la joie: Popular Deconstruction of the African Postcolonial Public Sphere”. *Africa: Journal of the International African Institute* 75. 3. 265–294.
- . 2006a. “Douala: Inventing Life in an African Necropolis.” *Cities in Contemporary Africa*. Martin Murray, Garth Myers (a cura di). New York: Palgrave MacMillan. 103–124.
- . 2006b. “Intimate Strangers: Neighborhood, Autochthony and the Politics of Belonging”. *Crisis and Creativity: Exploring the Wealth of the African Neighborhood*. Piet Konings, Dick Foeken (a cura di). Leiden & Boston: Brill. 66–87.
- . 2006c. *Feymania: Magic Money, new Wealth and Power in Contemporary Cameroon*. Tesi di dottorato. ASSR/University of Amsterdam.
- . 2008a. “Evolués & Feymen: Old & New Figures of Modernity in Cameroon”. *Readings in Modernity in Africa*. Peter Geschiere, Birgit Meyer, Peter Pels (a cura di). Oxford/Bloomington: James Currey/Indiana University Press. 205–213.
- . 2008b. “Cameroonian Feymen and Nigerian 419: Two Examples of Africa's Reinvention of the Global Capitalism”. *ASC Working Paper* 81. 1–28. Web.
- Ndongo, Azap. 2007. “A cause de la piraterie l'activité n'est pas rentable”. *Le Messager* n° 2337. 15 Marzo.
- Newell, Stephanie. 2000. *Ghanaian Popular Fiction : Thrilling Discoveries in Conjugal Life & Other Tales*. Oxford/Athens : James Currey/Ohio University Press.
- . 2011. “Corresponding with the City : Self-Help Literature in Urban West-Africa”. *Journal of Postcolonial Writing* 41. 1. 15–27.
- Ngabmen, Hubert. 2002. *Libéralisation de l'exploitation des transports collectifs urbains à Douala: Mise en oeuvre d'une nouvelle approche*. Yaounde: Institut des Transports et Stratégies de Développement. 1–10. Web.
- Ngansop, Guy Jérémie. 1987. *Le cinéma camerounais en crise*. Parigi: Harmattan.
- Nguéa, Annette A. 2012. *Repenser la production cinématographique au Cameroun*. Paris: Harmattan.
- Niger-Thomas, Margaret. 2008. “Excerpts from Buying Futures : The Upsurge of Female Entrepreneurship – Crossing the Formal/Informal Divide in Southwest Cameroon”. *Readings in Modernity in Africa*. Peter Geschiere, Birgit Meyer, Peter Pels (a cura di). Oxford/Bloomington: James Currey/Indiana University Press. 42–48.

- Nightingale, Virginia. 1996. *Studying Audiences: The Shock of the Real*. New York & London: Routledge.
- Njipou, Alain. 2010. "Les camerounais préfèrent Canal 2 et Le Messenger". *Le Messenger* n° 3108. 28 Maggio.
- Nkwi, Walter G. 2009. "From the Elitist to the Commonality of Voice Communication: The History of Telephone in Buea". *Mobile Phones: The New Talking Drums of Everyday Africa*. Inge Brinkman, Mirjam de Bruijn, Francis Nyamnjoh (a cura di). Bamenda/Leiden: Langaa Research and Publishing Common Initiative Group/African Studies Centre. 50–68.
- Nymanjoh, Francis. 2002. "A Child is One Person's Only in the Womb : Domestication, Agency and Subjectivity in the Cameroonian Grassfields". *Postcolonial Subjectivities in Africa*. Richard Werbner (a cura di). London & New York : Zed Books. 111–138.
- . 2006. "Delusion of Development and the Enrichment of Witchcraft Discourses in Cameroon". *Magical Interpretations, Material Realities: Modernity, Witchcraft and the Occult in Postcolonial Africa*. Henrietta L. Moore, Todd Sanders (a cura di). London & New York: Routledge. 28–49. Ed. or. 2001.
- . 2011. *Mass Media and Democratization in Cameroon in the Early 1990s*. Oxford: African Books Collective.
- Nymanjoh, Francis, Ben Page. 2002. "Whiteman Kontri and the Enduring Allure of Modernity Among Cameroonian Youth". *African Affairs* 101. 405. 607–634.
- Nyamnjoh, Francis, Michael Rowlands. 1998. "Elite Associations and the Politics of Belonging in Cameroon". *Africa* 68. 3. 320–337.
- Obadare, Ebenezer. 2010. "State of Travesty : Jokes and the Logics of Socio-Cultural Improvisation in Africa". *Critical African Studies* 2. 4. 92–111.
- Ofeimun, Odia. 2005. "In Defense of the Film We Have Made". *Chimurenga* 8. 44–54.
- Ogundele, Wole. 2000. "From Folk Opera to Soap Opera: Improvisations and Transformations in Yoruba Popular Theatre". *Nigerian Video Films*. Jonathan Haynes (a cura di). Athens: Ohio University Press. 88–130.
- Ogunleye, Foluke. 1999. "Towards the Dissolution of the Female Stereotype in and through the Nigerian Video Film : A Challenge for the New Millennium ". *Nigerian Theatre Journal* 5. 1. 8–15.
- . 2003. "Female Stereotypes in the Nigerian Video Film: A Case for Re-Socialization". *Humanities Review Journal* 3. 2. 1–14.
- (a cura di). 2008. *Africa through the Eye of the Video Camera*. Manzini: Academic Publisher.
- Okome, Onookome. 1997. "The Context of Film Production in Nigeria: The Colonial Heritage".

- Cinema and Social Change in West Africa*. Jonathan Haynes, Onookome Okome (a cura di). Ibadan: Printmarks Ventures. 26–40. Ed. or. 1995.
- . 2000. “Onome : Ethnicity, Class, and Gender”. *Nigerian Video Films*. Jonathan Haynes (a cura di). Athens: Ohio Center for International Studies. 148–164.
- . 2003. “Writing the Anxious City: Images of Lagos in Nigerian Home Video Films”. *Black Renaissance/Renaissance Noire* 5. 2. 65–75.
- . 2004. “Women, Religion and the Video Film in Nigeria”. *Film International* 7. 1. 4–13.
- . 2007a. “Nollywood: Spectatorship, Audience, and the Sites of Consumption”. *Postcolonial Text* 3. 2. 1–17. Web.
- . 2007b. “*The Message is Reaching a lot of People*: Proselytizing and Video Films of Helen Ukpabio”. *Postcolonial Text* 3. 2. 1–21. Web.
- . 2007c. “Loud in Lagos : Home Videos and City Life”. *Glendora Review* 11. 1. 75 –83.
- . 2010. “Nollywood and its Critics”. *Viewing African Cinema in the Twenty-first Century: Art Films and the Nollywood Revolution*. Mahir Saul, Ralph Austen (a cura di). Athens: Ohio University Press. 26–41.
- . 2012. “Nollywood, Lagos, and the *Good-Time* Woman”. *Research in African Literatures* 43. 4. –186.
- Okome, Onookome, Stephanie Newell. 2012. “Introduction. Measuring Time: Karin Barber and the Study of Everyday Africa”. *Research in African Literatures* 43. 4. vii–vxxviii.
- Olivier de Sardan, Jean-Pierre. 1995. “La politique du terrain : Sur la production des données en anthropologie”. *Enquête, anthropologie, histoire, sociologie*. Marseille : Editions Parenthèses. 71–109.
- Ondego, Ogova. 2008. “Kenya and Nollywood: A State of Dependence.” *Nollywood: The Video Phenomenon in Nigeria*. Pierre Barrot (a cura di). Oxford: James Currey. 114–120.
- Overbergh, Ann. 2014. “Technological Innovation and the Diversification of Audiovisual Storytelling Circuits in Kenya”. *Journal of African Cultural Studies*. 1–14. Web.
- Owuor, Samuel, Dick Foeken. 2006. “Surviving the Neighborhood of Nakaru Town, Kenya”. *Crisis and Creativity: Exploring the Wealth of the African Neighborhood*. Piet Konings, Deck Foeken (a cura di). Leiden & Boston: Brill. 22–45.
- Oyié Ndizié, Polycarpe. 1985. *Le théâtre et l'identité culturelle camerounaise*. Yaounde: Minfoc.
- Pensa, Iolanda. 2005. “Introduzione: Douala come caso studio”. *Ars&Urbis* 4. 50. 1–4.
- . 2011. *La Biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement*. Tesi di dottorato. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Parigi/Politecnico di Milano.
- Peters, John Durham. 1997. “Seeing Bifocally : Media, Place, and Culture”. *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Akhil Gupta, James Ferguson (a cura di). Durham:

Duke University Press. 75–92.

- Petty, Sheila. 2005. "Postcolonial Geographies : Landscape and Alienation in *Clando*". *Cinema and Social Discourse in Cameroon*. Alexie Tcheuyap (a cura di). Bayreuth: Bayreuth African Studies. 159–172.
- Piasere, Leonardo. 2007. *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*. Roma: Editori Laterza. Ed. or. 2002.
- Pigeaud, Fanny. 2011. *Au Cameroun de Paul Biya*. Paris: Karthala.
- Pink, Sarah. 2015. "Approaching Media Through the Senses: Between Experience and Representation". *Media International Australia* 154 (February). 5–14.
- Pinney, Christopher. 2003. "*Photos of the Gods*": *The Printed Image and Political Struggle in India*. London: Reaktion Press.
- Pitassio, Francesco. 2003. *Attore/Divo*. Milano: Il Castoro.
- Pivin, Jean-Loup (a cura di). 1994. "Cameroun". *Revue noire* 13.
- Plattner, Stuart. 1998. "A Most Indigenous Paradox: The Market for Contemporary Arts". *American Anthropologist* 100. 2. 482–493.
- Postill, John, Sarah Pink. 2012. "Social Media Ethnography: The Digital Researcher in a Messy Web". *Media International Australia: Incorporating Culture & Policy* 145 (November). 123–144.
- Pota Pacamutondo, Ouir. 2013. "Brazilian Telenovelas and their Public in Mozambique: Penetrating and Influencing Daily Life." *Promoting Alternative Views in a Multipolar World: BRICS and Their Evolving Role*. Sofie Jannusch, Christoph Dietz, Sergio Grassi, Tamina Kutscher, Patrick Leusch. Berlin: Fome. 69–78.
- Pradelles de Latour, Marie-Lorraine. 1985. "Paroles d'hommes, images de femmes". *Femmes du Cameroun: Mère pacifiques, femmes rebelles*. Jean-Claude Barbier (a cura di). 357–367.
- Pype, Katrien. 2009. "Media Celebrity, Charisma and Morality in Post-Mobutu Kinshasa". *Journal of Southern African Studies* 35. 3. 541–555.
- . 2010. "Exchange and Circulation: An Anthropological Perspective on Video Stories in Kinshasa". *Media Fields Journal*. 1–6. Web.
- . 2012. *The Making of the Pentecostal Melodrama: Religion, Media, and Gender in Kinshasa*. New York: Berghahn Books.
- . 2013. "Religion, Migration, and Media Aesthetics: Notes on the Circulation and Reception of

- Nigerian Films in Kinshasa”. *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Matthias Krings, Onookome Okome (a cura di). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. 199–222.
- Remotti, Francesco. *Noi, primitivi. Lo specchio dell'antropologia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Rowlands, Michael. 1993. “Accumulation and the Cultural Politics of Identity in the Grassfields”. *Itinéraires d'accumulation au Cameroun*. Peter Geschiere, Piet Konings (a cura di). Paris: Karthala. 71–97.
- . 1994. “The Material Culture of Success: Ideals and Life Cycles in Cameroon”. *Consumption and Identity*. Jonathan Friedman (a cura di). Amsterdam: OPA. 106–119.
- Rowlands, Michael, Jean-Pierre Warnier. 1988. “Sorcery, Power and the Modern State in Cameroon”. *Man* 23. 1. 118–132.
- Ryan, Connor. 2014. “Nollywood and the Limits of Informality: A Conversation with Tunde Kelani, Bond Emeruwa, and Emem Isong”. *Black Camera* 5. 2. 168–185.
- Santanera, Giovanna. 2013. “Consuming Nollywood in Turin, Italy”. *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Matthias Krings, Onookome Okome (a cura di). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. 245–263.
- Santanera, Giovanna, Alessandro Jedlowski. 2015. “Workshop Review: Featuring Africa: Exploring the Plurality of African Digital Film Cultures”. *Journal of African Cinemas* 7. 1.
- Saul, Mahir. 2010. “Art, Politics, and Commerce in Francophone African Cinema”. *Viewing African Cinema in the Twenty-first Century: Art Films and the Nollywood Revolution*. Mahir Saul, Ralph Austen (a cura di). Athens: Ohio University Press. 133–159.
- Saul, Mahir, Ralph Austen (a cura di). 2010. *Viewing African Cinema in the Twenty-first Century: Art Films and the Nollywood Revolution*. Athens: Ohio University Press.
- Schler, Lynn. 2002. “Looking through a Glass of Beer: Alcohol in the Cultural Spaces of Colonial Douala, 1910–1945”. *The International Journal of African Historical Studies* 35. 2.3. 315–334.
- . 2003. “Bride Wealth, Guns and Other Status Symbols: Immigration and Consumption in Colonial Douala”. *Journal of African Cultural Studies* 16. 2. 213–234.
- . 2008. *Strangers of New Bell: Immigration, Public Space and Community in Colonial Douala, Cameroon, 1914–1960*. Oxford: African Books Collective.
- Schneider, Arnd. 2011. “Sull'appropriazione. Un riesame critico del concetto e delle sue applicazioni nelle pratiche artistiche globali”. *Antropologia e Arte. Annuario di*

- Antropologia* 11. 13. Ivan Bargna (a cura di). Milano: Ledizioni. 13–31. Ed. or. 2003.
- Schneider, Arnd, Christopher Wright (a cura di). 2006. *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.
- Séraphin, Gilles. 2000a. *Vivre à Douala (Cameroun) : L'imaginaire et l'action dans une ville africaine en crise*. Paris : Harmattan.
- . 2000b. “La société civile derrière la communauté? Associations et tontines à Douala”. *Le désarroi camerounais: l'épreuve de l'économie-monde*. Georges Courade (a cura di). Paris: Karthala. 191–214.
- Shiel, Mark. 2001. “Cinema and the City in History and Theory”. *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (a cura di). Oxford: Blackwell. 1–18.
- Simatei, Peter Tirop. 2014. “Heshimu Ukuta: Local Language Radio and the Performance of Fan Culture in Kenya”. *Popular Culture in Africa: The Episteme of the Everyday*. Stephanie Newell, Onookome Okome (a cura di). New York: Routledge. 266–274.
- Simone, Abdoumalig. 2001. “Straddling the Divides: Remaking Associational Life in the Informal City”. *International Journal of Urban and Regional Research* 25. 1. 102–117.
- . 2002. “The Visible and the Invisible: Remaking Cities in Africa”. *Under Siege: Four African Cities. Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*. Okwui Enwezor et al. (a cura di). (Documenta 11, Platform 4). Ostledern-Ruit: Hatje Cantz. 23–43.
- . 2004. *For the City Yet to Come: Changing African Life in Four Cities*. Durham: Duke University Press.
- . 2005a. “Urban Circulation and the Everyday Politics of African Urban Youth: The Case of Douala, Cameroon”. *International Journal of Urban and Regional Research* 29. 3. 516–532.
- . 2005b. “Reaching Larger Worlds: Negotiating the Complexities of Social Connectedness in Douala”. *Politique Africaine* 4. 100. 38–53.
- . 2006. “Pirate Towns: Reworking Social and Symbolic Infrastructures in Johannesburg and Douala”. *Urban Studies* 43. 2. 357–370.
- . 2007. “Always Somewhere Else: Local Navigation in Douala.” *Douala in Translation: a View of the City and its Creative Transforming Potential*. Lucia Babina, Marilyn Douala Bell (a cura di). Douala/Rotterdam: doual'art/iStrike. 37–55.
- . 2008a. “Some Reflections on Making Popular Culture in Urban Africa”. *African Studies*

Review 51. 3. 75–89.

- . 2008b. “On the Worlding of African Cities”. Peter Geschiere, Birgit Meyer, Peter Pels (a cura di). Oxford/Bloomington: James Currey/Indiana University Press. 135–145. Ed. or. 2001.
- Simone, Abdoumalig, Abdelghani Abouhani (a cura di). 2005. *Urban Africa: Changing Contours of Survival in the City*. London: Zed Books.
- Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkley: University of California Press.
- Soffo, Rodrigue. 2001. “Le chemin de croix des télés privées”, *Le Messenger* n° 1209. 4 Maggio.
- Soh T., Charles. 2010. *Le cinéma de Daniel Kamwa: parcours esthétique et identitaire*. Paris: Harmattan.
- Spitulnik, Debra. 1993. “Anthropology and Mass Media.” *Annual Review of Anthropology* 22. 293–315.
- . 2002. “Mobile Machines and Fluid Audiences: Rethinking Reception through Zambian Radio Culture”. Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod, Brian Larkin (a cura di). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press. 337–354.
- Spronk, Rachel. 2009. “Media and the Therapeutic Ethos of Romantic Love in Middle-Class Nairobi”. *Love in Africa*. Jennifer Cole, Lynn M. Thomas. Chicago & London: University of Chicago Press. 181–205.
- Stoller, Paul. 1992. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University of Chicago Press.
- Straubhaar, Joseph. 2013. “Brazil's Cultural Export to the Lusophone World as Soft Power: Desire for Shared Cultural Experience”. *Promoting Alternative Views in a Multipolar World: BRICS and Their Evolving Role*. Sofie Jannusch, Christoph Dietz, Sergio Grassi, Tamina Kutscher, Patrick Leusch. Berlin: Fome. 61–68.
- Tabappsi, Timothée F. 1999. *Le modèle migratoire bamiléké (Cameroun) et sa crise actuelle: Perspectives économiques et culturelles*. Leiden: CNWS Publications 82.
- Tabapsi, Parfait. 2012. “Mollo Olinga: un cinéaste est un créateur de rêve, pas un commerçant”. *Mosaïques* n° 21. Agosto.
- Tapéo, Rodrigue. 2012. “La piraterie se porte bien à Ngaoundéré”. *Mosaïques* n° 22. Settembre.
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York & London: Routledge.
- . 2012. *Beauty and the Beast*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Tcheuyap, Alexie. 2005. “Introduction: Poverty, Cinema, and Politics: The Trouble with Images in

- Cameroon.” *Cinema and Social Discourse in Cameroon*. Alexie Tcheuyap (a cura di). Bayreuth: Bayreuth African Studies. 1–20.
- Tchouaffé, Olivier J. 2012. “Women in Film in Cameroon: Thérèse Sita-Bella, Florence Ayisi, Oswalde Lewat and Josephine Ndagnou”. *Journal of African Cinemas* 4. 2. 191–206.
- Teer-Tomaselli, Ruth, Herman Wasserman, Arnold S. de Beer. 2007. “South-Africa as a Regional Media Power”. *Media on the Move: Global Flow and Contra-Flow*. Daya Kishan Thussu (a cura di). London: Routledge. 153–164.
- Tettey, Wisdom. 2004. “The Politics of Radio and Radio Politics in Ghana: A Critical Appraisal of Broadcasting Reform”. *African Media Cultures: Transdisciplinary Perspectives*. Rose Marie Beck, Frank Wittmann (a cura di). Koln: Rudiger Koppe Verlag. 215–239.
- T.K. 2001. “Radios et télévisions enfin libres”, *Le Messenger* n° 1161. 3 Gennaio.
- Tomaselli, Keyan G. 2014. “Nollywood Production, Distribution and Reception”. *Journal of African Cinemas* 6. 1. 11–19.
- Tongia, Valgadine. 2013. “Polémique autour d'un feuilleton”. *Le Messenger* n° 3924. 18 Settembre.
- Tostensen, Arne, Inge Tvedten, Meriken Vaa (a cura di). 2001. *Associational Life in African Cities: Popular Responses to the Urban Crisis*. Stockholm: Nordiska Afrikainstitutet.
- Toulabor, Comi. 2008. “Jeu de mots, jeu de vilains : Lexique de la dérision politique au Togo”. *Le politique par le bas en Afrique noire: Contributions à une problématique de la démocratie*. Jean-François Bayart, Achille Mbembe, Comi Toulabor. Paris: Karthala. 109–130.
- Trani, Jean-François. 2000. “Les jeunes et le travail à Douala: La galère de la deuxième génération après l'indépendance”. *Le désarroi camerounais: l'épreuve de l'économie-monde*. Georges Courade (a cura di). Paris: Karthala. 153–172.
- Traube, Elisabeth. 1996. “Introduction”. *Making and Selling Culture*. Richard Ohmann (a cura di). Hanover: Wesleyan University Press. xi–xxiii.
- Tsika, Noah. 2014. “From Yoruba to Youtube : Studying Nollywood Star's System”. *Global South* 5. 2. 95–115.
- Tudesq, André-Jean. 1983. *La radio en Afrique noire*. Paris: A. Pédone.
- . 1992. *L'Afrique noire et ses télévisions*. Paris: Anthropos/INA.
- Turner, Victor. 1967. *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu*. Brescia: Morcelliana. Ed. or. 1967.
- . 1999. *Dal teatro al rito*. Bologna: Il Mulino. Ed. or. 1982.
- Ugor, Paul. 2009. “Small Media, Popular Culture, and New Youth Spaces in Nigeria.” Spec. Issue

- of *The Review of Education, Pedagogy and Cultural Studies* 3. 4. Jacqueline Kennelly, Stuart Poynts, Paul Ugor (a cura di). Philadelphia: Routledge, Taylor and Francis Group. 387–408.
- . 2013. “Nollywood and the Postcolonial Predicaments: Transnationalism, Gender, and the Commodization of Desire in *Glamour Girls*”. *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Matthias Krings, Onookome Okome (a cura di). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. 158–178.
- Ugor, Paul, Giovanna Santanera. 2012. “Media Globalization, African Popular Culture, and History from Below: Nigerian Video Films”. *The Third Wave of Historical Scholarship on Nigeria: Essays in Honor of Ayodeji Olukoju*. Saheed Aderinto, Paul Osifodunrin (a cura di). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 224–358.
- Ukadike, Nwachukwu F. 1994. *Black African Cinema*. Berkley: University of California Press.
- . 2003. “Video Booms and the Manifestations of First Cinema in Anglophone Africa”. *Rethinking Third Cinema*. Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake (a cura di). New York: Routledge. 126–143.
- Unesco. 1989. *World Communication Report*. Paris: Unesco.
- . 2009. *Analysis of the Unesco Institute for Statistics (UIS) International Survey on Feature Film Statistics*. Montreal: UIS. 1–15. Web.
- Vasudevan, Ravi. 2001. *Making Meaning in Indian Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Vidacs, Bea. 2003. “Football and Identity in Cameroon”. *Cameroon: Politics and Society in Critical Perspectives*. Jean-Germain Gros (a cura di). Lanham: University Press of America. 167–184.
- Vittin, Théophile. 1991. “L'écoute des radios étrangères en Afrique Noire”. *Mondes en développement* 19. 73. 45–56.
- Wacquant, Loïc. 2009. *Anima e corpo. La fabbrica dei pugili nel ghetto nero americano*. Roma: DeriveApprodi. Ed. or. 2000.
- Waliaula, Solomon. 2014. “Active Audiences of Nollywood Video-Films: An Experience with a Bukusu Audience Community in Chwele Market of Western Kenya”. *Journal of African Cinemas* 6. 1. 71–82.
- Warnier, Jean-Pierre. 1993. *L'esprit d'entreprise au Cameroun*. Paris: Karthala.
- Warnier, Jean-Pierre, Dieudonné Miaffo. 1993. “Accumulation et ethos de notabilité chez les Bamiléké”. *Itinéraires d'accumulation au Cameroun*. Peter Geschiere, Piet Konings (a cura di). Paris: Karthala. 33–71.

- Weiss, Brad. 2005. "The Barber in Pain: Consciousness, Affliction & Alterity in Urban East Africa". *Makers & Breakers: Children and Youth in Postcolonial Africa*. Alcinda Honwana, Filip De Boeck (a cura di). Oxford/Trenton/Dakar: James Currey/Africa World Press/Codesria. 102–120.
- Wendl, Tobias. 2007. "Wicked Villagers and the Mysteries of Reproduction: An Exploration of Horror from Ghana and Nigeria." *Postcolonial Text* 3. 2. 1–21. Web.
- Wikan, Unni. 1992. "Beyond the Words: The Power of Resonance". *American Ethnologist* 19. 3. 460–482.
- Yetna, Jean-Pierre. 1999. *Langues, media, communautés rurales au Cameroun: Essai sur la marginalisation du monde rural*. Paris: Harmattan.

FILMOGRAFIA

- Ainsi va la vie.* 2011. Dir. Aristide Youpi Meyong, Christian Kengne. Camerun.
- A qui la faute?* 2008. Dir. Enguérran Towa. Les éditions Kritikos. Camerun.
- Au-delà de tout soupçon.* 2011–. Dir. Ghislain Fotso. Africaanstone. Camerun.
- Aventure en France.* 1962. Dir. Jean-Paul Ngassa, Philippe Brunet. Production Occident. Francia/Camerun.
- Balade dans la cité.* 2006–. Dir. Aimé Wafo Kamga. e. Prod / Wak Africa Pictures. Camerun.
- Big heart.* 2004. Dir. Parfait Zambo. Studio 2 Production. Camerun.
- Blood Sisters.* 2003. Dir. Tchidi Chikere. Great Movies Industries, Great Future Production. Nigeria.
- Cercle vicieux.* 2010. Dir. Marcel Momo. Pensologie Film's. Camerun.
- Cercle Vicieux.* 2013–. Dir. Ebenezer Kepombia. Chambeny Entertainment. Camerun.
- Clando.* 1995. Dir. Jean Marie Teno. Les Films du Raphia. Francia.
- Dans le feyman.* 2010. Dir. Félix Tayou. Studio 2 Production. Camerun.
- Destination fatale.* 2013. Dir. Cédric Michel Deugoué. Africaanstone. Camerun.
- Dimbambe.* 2012. Dir. Bell Nathalie Thérèse. ETS JAHU HITS. Camerun.
- El diablo.* 2009–. Dir. David Posada, Danny Gavidia, Leonardo Galavis. Telemundo Television Studios. USA.
- Ennemis Intimes.* 2010-2012. Dir. Edmond Fossito/Ebenzer Kepombia. Chambeny Entertainment. Camerun.
- Foyer polygamique.* 2006-2009. Dir. Ghislain Fotso/Edmond Fossito/Ebenezer Kepombia. Studio 2 Production/Chambeny Entertainment. Camerun.
- Frères d'armes I.* 2008. Dir. Enguérran Towa. Cinetalents & Media X. Camerun.
- Frères d'armes III.* 2013. Dir. Enguerra Towa. Cinetalents & Media X. Camerun.
- Kongossa bar.* 2005–. Dir. François Xavier Nkoa. STV Production. Camerun.
- Il signore degli anelli.* 2001/2002/2003. Dir. Peter Jackson. New Line Cinema. Nuova Zelanda/ USA.
- Inconstant.* 2013. Dir. Enguérran Towa, Blaise Tankoua. Eye's Pictures Pro. Camerun.
- In down kwata.* 2010. Dir. Shagan Shunganya Djanka. Akatshi-Plus Inter, DBS. Camerun.
- Instinct maternel.* 2012. Dir. Elvis Bopda. Y. C. Production. Camerun.
- Irrational Heart.* 2011–. Dir. Dennis Carvalho. Globo. Brasile.

Kabiyene ou à qui la faute? 1987. Dir. Ndamba Eboa. CRTV. Camerun.

La déchéance. 2012-2013. Dir. Simplicie Noumo. e. Prod. Camerun.

Lagos/Koolhaas. 2002. Dir. Bregtje Van der Haak. Pleter Van Huystee Film. Olanda.

Last flight to Abuja. 2012. Dir. Obi Emelonye. Nollywood Film Factory. Nigeria.

La succession de Wabo Defo. 1986. Dir. Daouda Mouchangou. CRTV. Camerun.

Le blanc d'Eyenga. 2012. Dir. Thierry Ntamack. Ntheal Vision. Camerun.

Le boy. 2011-2012. Dir. Simplicie Noumo. e. Prod. Camerun.

Le complot d'Aristote. 1996. Dir. Jean-Pierre Bekolo. JBA, BFI, Framework International. Francia/ Regno Unito/ Zimbabwe.

Le débrouillard. 1989-1990. Dir. Ndamba Eboa. CRTV. Camerun.

Le Grand Blanc de Lambaréné. 1995. Dir. Bassek ba Kobhio. Cenaci, Terre Africaine, LN Production, Chrysalide Films. Gabon/ Camerun/ Francia.

Le procès. 2010–. Dir. Jean de Dieu Tchegnebe, Alphonse Ongolo. M.N.L. Prod. Camerun.

Le silence de la forêt. 2003. Dir. Bassek ba Kobhio, Didier Ouénangaré. Arizona Films, Films Terre Africaine, IGIS. Camerun/ Francia/ Gabon.

Les noctambules. 2008. Dir. Raphael Moatouke, Martial Choukoileu Tchouassi. Les Chauves Souris. Camerun.

L'étoile de Noudi. 1989. Dir. Daouda Mouchangou. CRTV. Camerun.

Le vertige de la parole. 2013. Dir. Martial Choukoileu Tchouassi. Les Chauves Souris. Camerun.

Living in Bondage. 1992/1993. Dir. Chris Obi-Rapu/Chika Onukwafor. NEK Video Links. Nigeria.

L'orphelin. 1988-1989. Dir. Ndamba Eboa. CRTV. Camerun.

Inauguration. Dir. Armand Simo Fodjo. Armand Simo Fodjo. Camerun.

Mon histoire. 2008. Dir. Ammanuel Kuate, Jean de Dieu Thechebe. M.N.L. Prod. Camerun.

Muna Moto. 1975. Dir. Jean Pierre Dikonguè Pipa. Avant Garde Africaine. Camerun.

Poignard dans le dos. 2013. Dir. Ghislain Fotso. FBA, Africaanstone. Camerun.

Pousse-Pousse. 1975. Dir. Daniel Kamwa. DK7-Transafrica Média Org/Ministère de la Culture. Camerun.

Rentrée scolaire. 2013. Dir. Constantin Tchoua. Makanaki Transit. Camerun.

Sacred places. 2009. Jean Marie Teno. Les Films du Raphia. Burkina Faso/ Francia.

Sango Malo. 1990. Bassek ba Kobhio. Terre Africaine, FODIC, Atrascop. Camerun/ Francia.

Scènes de ménage. 2011-2012. Dir. Simplicie Noumo. e. Prod. Camerun.

Scream. 1996/1997/2000/2011. Dir. Wes Craven. Dimension Films. USA.

Strange world. 2008. Dir. Balon B. Njilu. B House Works. Camerun.

The message of God. 2011. Dir. Emond Fossito. Sudio 2 Production. Camerun.

The mirror boy. 2011. Obi Emelonye. Patrick Campbell. Nigeria.

Thunderbolt: Magun. 2001. Dir. Tunde Kelani. California newsreel. Nigeria/ USA.

Tu vas me sentir. 2009. Dir. Enguérran Towa. Les éditions Kritikos. Camerun.

Un père de trop. 2012. Dir. Jean de Dieu Tchegnebe, Alphonse Ongolo. M.N.L. Prod. Camerun.

APPENDICE FOTOGRAFICA

CAPITOLO 1



Illustration 1: Le attrici di Africaanstone mi preparano l'acconciatura di scena, mentre provo la parte con un attore

CAPITOLO 2



Illustration 2: La sede di Canal 2 International a Bonapriso



Illustration 3: Video club rammodernato

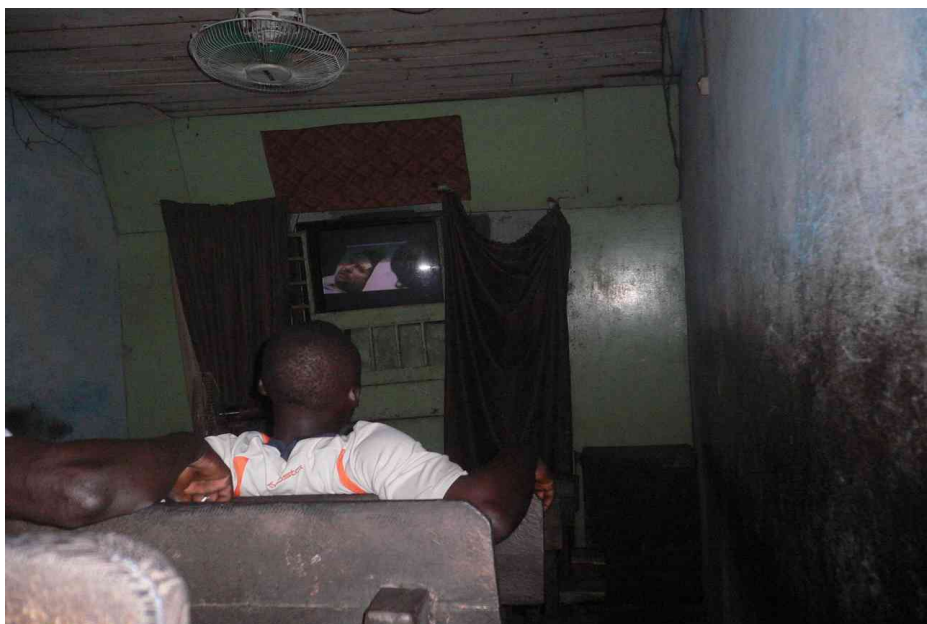


Illustration 4: Video club

CAPITOLO 3



Illustration 5: Passanti e bambini si radunano per assistere alle riprese di un telefilm, a Bessengue

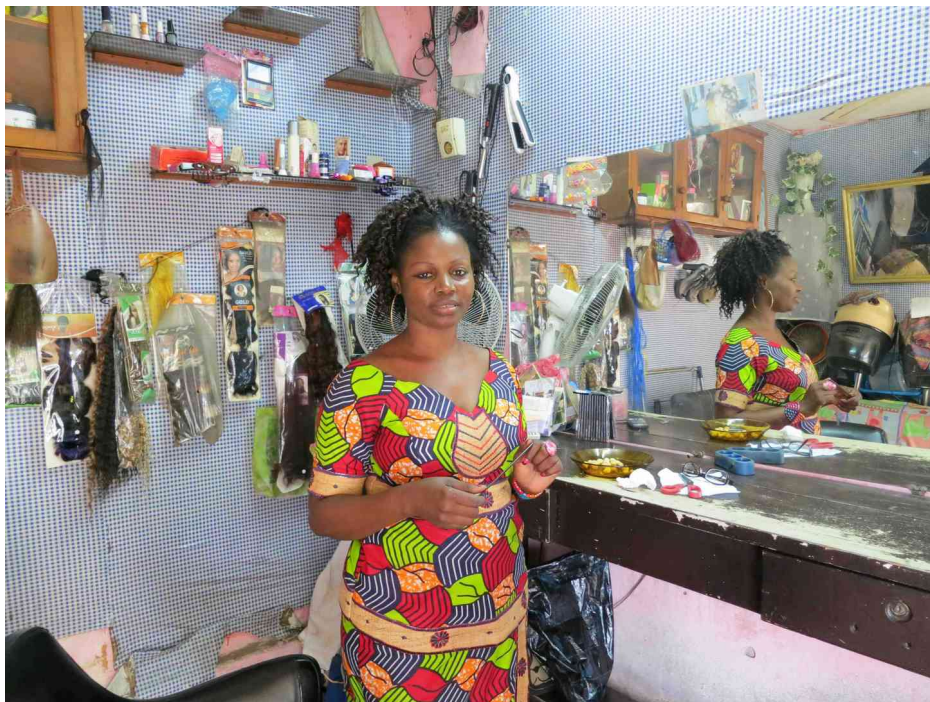


Illustration 6: Julie nel suo salon de coiffure, dove proietta e vende i DVD dei film nei quali recita

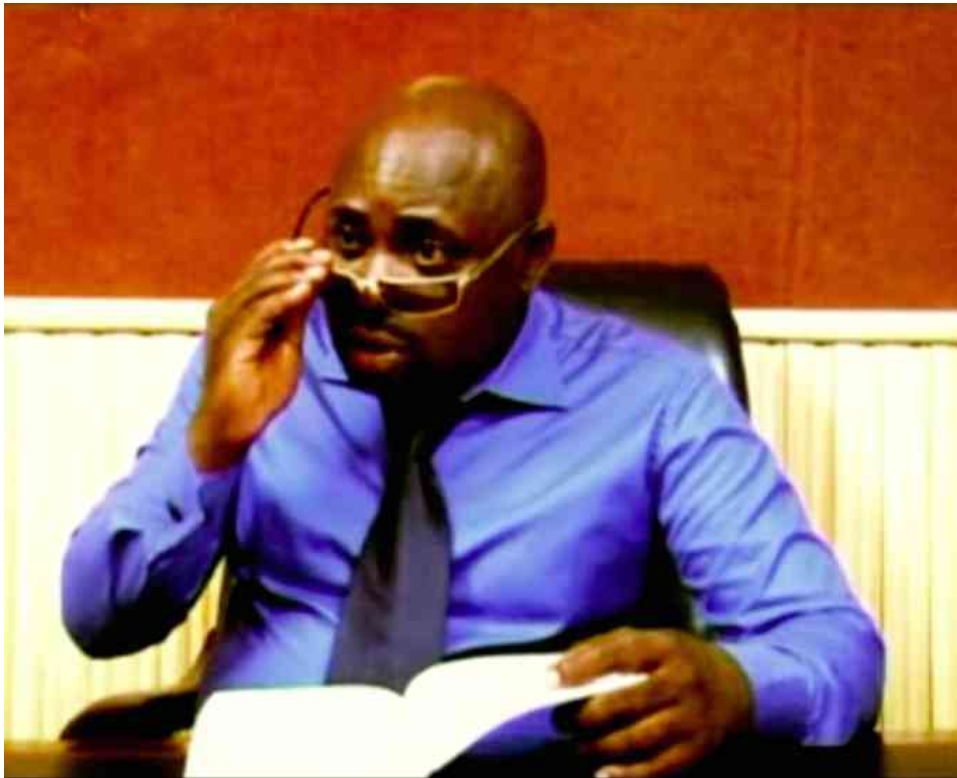


Illustration 7: Man no lap in Un père de trop



Illustration 8: Mitoumba in Foyer polygamique

CAPITOLO 4



Illustration 9: Riprese di Balade dans la cité, a Bessengue



Illustration 10: Riprese di Balade dans la cité, a Bessengue



Illustration 11: Aesthetic of exhortation



Illustration 12: Aesthetic of exhortation

CAPITOLO 5



Illustration 13: Frères d'armes



Illustration 14: Inconstant



Illustration 15: La troupe Alfa-zone entertainment si allena nell'improvvisazione

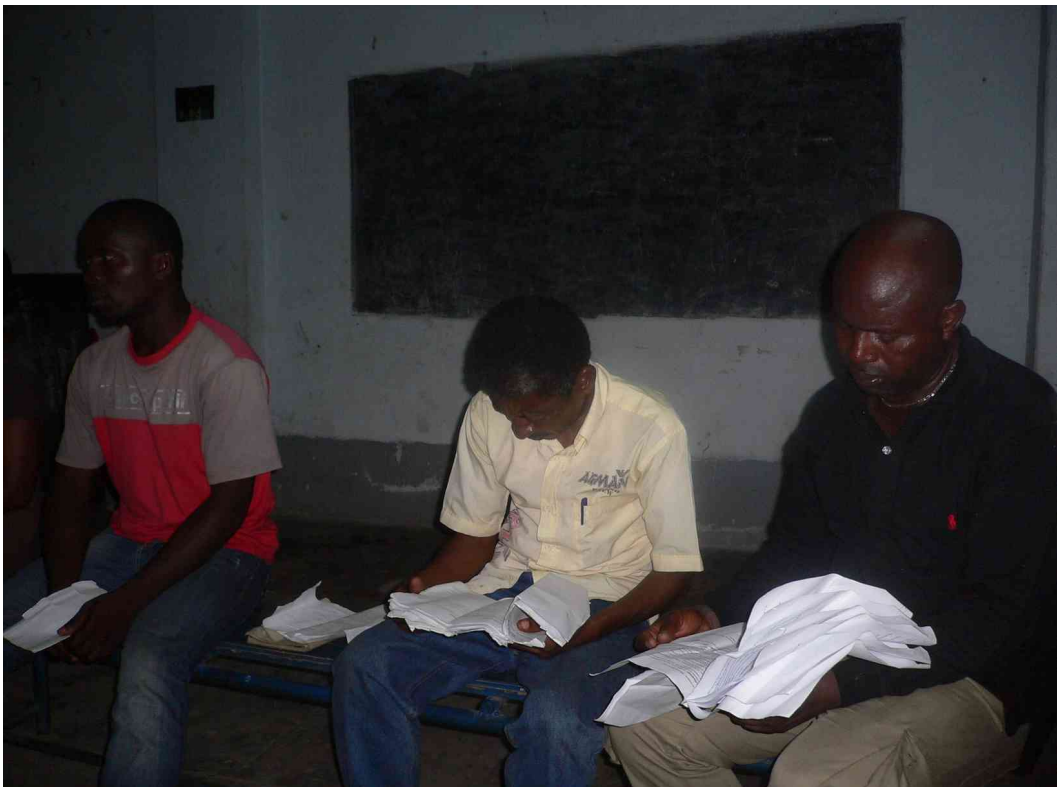


Illustration 16: Gli attori studiano il copione

CAPITOLO 6



Illustration 17: A casa di Françoise, a Bessengue



Illustration 18: A casa di Sidonie, a Bepanda



Illustration 19: A casa di Monique, a Bepanda