

**Cultures populaires à l'ère des
indépendances : pratiques et
représentations de l'océan Indien
(années 1950 - années 1970)**

**Cultures populaires à l'ère des
indépendances : pratiques et
représentations de l'océan Indien
(années 1950 - années 1970)**

*Sous la direction de
Corinne Duboin, Frédéric Garan et Sonja Malzner*

Presses Universitaires Indianocéaniques

ILLUSTRATION DE COUVERTURE :

© Pixabay : <https://pixabay.com/fr/illustrations/vagues-oc%C3%A9an-mer-r%C3%A9sum%C3%A9-capricieux-7674924/>

MAQUETTE DE COUVERTURE :

Sabine Tangapriganin

MAQUETTE :

Marie-Pierre Rivière

RÉALISATION :

Bureau Transversal des Colloques,
de la Recherche et des Publications (BTRC)
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

PRESSES UNIVERSITAIRES INDIANOCÉANIQUES

© UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION, 2025

Campus universitaire du Moufia

15 avenue René Cassin

CS 92003 – 97744 Saint-Denis cedex 9

Phone : 02 62 938585 – Copie : 02 62 938500

Site web : <http://www.univ-reunion.fr>

Les opinions exprimées, le contenu des textes publiés et l'exactitude de leurs références bibliographiques sont de la responsabilité exclusive des auteurs et autrices.

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute reproduction, intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite.

DOI : 10.61736/YEUO5066

ISBN : 978-2-38444-081-8

EAN : 9782384440818

Sommaire

Corinne DUBOIN, Frédéric GARAN et Sonja MALZNER, Introduction. Cultures populaires durant la décolonisation : discours politiques et représentations des sociétés (post)coloniales de l’océan Indien _____	9
---	---

Partie 1

Regards croisés : Pouvoir et représentations (post)coloniales

Hans-Jürgen LÜSEBRINK, Mises en scène (post-)coloniales pour grand public : les îles de l’océan Indien (Madagascar, La Réunion, Île Maurice) dans les expositions universelles des années 1950 et 1960 (Bruxelles, Montréal) _____	45
Frédéric GARAN, Une identité touristique introuvable : Madagascar des années 1950 aux années 1970 (fin de la période coloniale et Première République) _____	61
Sonja KMEC et Sonja MALZNER, Assurer l’agentivité postcoloniale par la promotion touristique : construction d’une image de marque de l’Île Maurice au début des années 1970 _____	89
Reinhold HARGASSER, Eusébio da Silva Ferreira, objet de la culture populaire coloniale ____	109
Ute FENDLER, Représentations populaires du Mozambique : des <i>glitches</i> des espaces colonisés et orientalisés aux représentations politisées _____	129

Partie 2
Films politiques militants :
Pour une émancipation populaire

- Camila ARÊAS,
 Quand les actualités cinématographiques cubaines se tournent
 vers l'océan Indien : des sources audiovisuelles pour une
 mémoire tricontinentale _____ 147
- Bernard IDELSON,
 Le film *Sucre amer* (1963), du réalisateur Yann Le Masson :
 une métaphore filmique, populaire et anticoloniale
 à La Réunion _____ 169
- Vilasnee TAMPOE-HAUTIN,
 Paul Zils (1915-1979) et le cinéma documentaire comme
 support de la conscience nationale en Inde et au Sri Lanka :
 l'œuvre singulière d'un cinéaste allemand dans l'océan Indien
 à l'ère post-indépendance (1940-1975) _____ 185

Partie 3
La voix du peuple :
Art, discours indépendantiste et construction identitaire

- Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO,
 Expériences de théâtre populaire à La Réunion
 (Marc Kichenapanaïdou) et à la Martinique (l'IME et
Histoire de nègre) dans les années 1970 :
 réappropriations réunionnaises et antillaises _____ 207
- Issa KANTÉ,
 Chanson populaire et discours politique dans trois
 régimes socialistes à l'ère des Indépendances africaines :
 Tanzanie, Guinée et Mali _____ 229
- Badroutine ABDON NOUHOU,
 Chanson et art : un mode d'expression idéologique
 pour l'Association des Stagiaires et Étudiants Comoriens
 (ASEC) en France de 1970 à 1985 _____ 253

Indrafo RABE, Expressions populaires des revendications lors de la crise de mai 1972 à Madagascar : pancartes, dessins de presse et poésies _____	277
--	-----

Nathalie NOËL et Benilde MATSINHE, Le <i>street art</i> au Mozambique, une mise en exposition des récits décoloniaux _____	303
--	-----

Ouverture
Cultures populaires postcoloniales et réécritures

Françoise LARTILLOT, Usages post(-)coloniaux du populaire dans <i>Baudelaire Jaẓz</i> de Patrick Chamoiseau _____	331
--	-----

Constitutrices et contributeurs _____	355
---------------------------------------	-----

Introduction

Cultures populaires durant la décolonisation : discours politiques et représentations des sociétés (post)coloniales de l’océan Indien

Corinne DUBOIN

Frédéric GARAN

Université de La Réunion

Sonja MALZNER

Université du Luxembourg¹

La décolonisation, « le grand démantèlement des empires classiques »², est l’un des processus politiques majeurs de la seconde moitié du XX^e siècle marqué par l’émergence d’États indépendants, qui mettent progressivement fin aux régimes coloniaux et forment un « tiers-monde » alors que la guerre froide oppose l’Occident au bloc de l’Est³. Cette dynamique a été amorcée bien avant les indépendances des colonies et s’est poursuivie jusqu’à l’époque contemporaine, marquée par des mouvements de protestation à l’échelle mondiale⁴. Au-delà de ses dimensions politiques et économiques, la décolonisation est un phénomène transculturel qui a conduit non seulement les nouveaux États indépendants, mais aussi les anciennes puissances coloniales, à repenser et (re)construire leurs identités culturelles, sociales et nationales, dans un processus parfois conflictuel. Ce

¹ DOI : 10.61736/JHFJ5897

² Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, 2000, p. 395.

³ Tamara Sivanandan précise : « Decolonization must surely signify as one of the key global processes of the second half of the twentieth century. In the two decades after the Second World War, around a hundred new states emerged (some fifty in Africa alone), having won independence from colonial rule », Tamara Sivanandan, « Anticolonialism, national liberation, and postcolonial nation formation », Neil Lazarus (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 41.

⁴ Voir Jan C. Jansen et Jürgen Osterhammel, *Dekolonisierung. Das Ende der Imperien*, Munich, C. H. Beck, 2013 ; Pascal Blanchard et David Korn-Brzoza (réalisateurs), *Décolonisations. Du sang et des larmes. Nos ancêtres les Gaulois*, France Télévisions, 2020.

« phénomène émotionnel collectif »⁵ a engendré une période d'instabilité marquée par un bouleversement des repères, dans les anciennes colonies et dans les pays européens⁶. Dans ces derniers, pour certains, elle représentait une libération d'un fardeau économique et politique, comme pour les tenants du cartiérisme⁷, mais aussi moral⁸, tandis que pour les mouvements anticoloniaux, elle incarnait une victoire. D'autres, en revanche, ont ressenti une profonde perte : celle du statut de puissance mondiale et de la reconnaissance qui l'accompagnait, mais aussi des possibilités d'actions et d'expériences associées à cet ordre révolu⁹. Ces émotions collectives liées à la décolonisation – deuil, nostalgie, mélancolie¹⁰, joie, espoir, soulagement – se sont exprimées à travers les cultures populaires. Or, il est à noter que celles-ci ne sauraient être la simple expression de ces émotions ; elles les génèrent, les amplifient et incitent à l'action¹¹. Toutefois, avant d'examiner leur rôle dans la construction postcoloniale, il convient d'interroger ce que recouvre cette notion, car elle a donné lieu à de nombreuses interprétations.

⁵ Hélène Miard-Delacroix et Andreas Wirsching, « Emotionen und internationale Beziehungen im Kalten Krieg », Hélène Miard-Delacroix et Andreas Wirsching (éds.), *Emotionen und internationale Beziehungen im Kalten Krieg*, Oldenbourg, De Gruyter, 2020, p. 1, <https://doi.org/10.1515/9783110680522-001>

⁶ Comme souligné par Sèbe et Stanard, « the end of the empire reshaped European cultures but [...] decolonization remains a work in progress ». Voir Berny Sèbe and Matthew G. Stanard (éds.), « Introduction: Making sense of the end of empire. Flux and flows in *Decolonising Europe?* », *Decolonising Europe? Popular Responses to the End of Empire*, London and New York, Routledge, 2020, p. 2.

⁷ Le cartiérisme des années cinquante, du nom de Raymond Cartier, journaliste à *Paris-Match*, s'appuyait sur l'argument que la colonisation coûtait plus cher à l'État qu'elle ne rapportait.

⁸ La politique impérialiste et sa mission civilisatrice, « fardeau de l'homme blanc » mis en mots par le célèbre poète et romancier britannique Rudyard Kipling (« The White Man's Burden », 1899).

⁹ Voir Andreas Reckwitz, *Verlust. Ein Grundproblem der Moderne*, Berlin, Suhrkamp, 2024, p. 71-74.

¹⁰ Voir notamment Paul Gilroy, *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?*, Abingdon, Routledge, 2004, p. 2 : « Though that [imperial and colonial] history remains marginal and largely unacknowledged, surfacing only in the service of nostalgia and melancholia, it represents a store of unlikely connections and complex interpretative resources. The imperial and colonial past continues to shape political life in the overdeveloped-but-nolonger-imperial countries ».

¹¹ Voir Ralf Klausnitzer, *Literaturwissenschaft: Begriffe - Verfahren - Arbeitstechniken*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2012, p. 217, <https://doi-org.proxy.bnl.lu/10.1515/9783110260953>

La notion de « culture(s) populaire(s) » : approches théoriques

Les termes « culture » et « populaire » étant polysémiques, la notion de « culture(s) populaire(s) » est fluctuante ; elle revêt des significations diverses qui ont évolué au sein des sociétés et sont révélatrices des divergences de perspectives et de représentations du monde, de soi et de l'Autre. Il est toutefois possible d'identifier certains éléments clés de ce concept qui structurent et orientent les réflexions présentées dans cet ouvrage. Nous pouvons ainsi distinguer quatre définitions majeures des « cultures populaires ».

Dans une première approche, issue des travaux de sociologues et d'ethnologues, dont Arnold Van Gennep¹², le terme renvoie à une culture supposément ancestrale et vernaculaire qui s'oppose à la culture savante censée être celle des élites. Il désigne en ce sens des pratiques collectives ataviques enclines à une folklorisation réductrice et à la patrimonialisation qui implique une politique sélective d'objets culturels à préserver et à valoriser. Anne-Claude Ambroise-Rendu et Stéphane Olivesi, dont les travaux s'inscrivent dans le champ des *Heritage Studies* (Études critiques du patrimoine), soulignent que

Ces divers processus de patrimonialisation relèvent d'une économie des biens symboliques qui se caractérise à la fois par l'attribution d'une valeur culturelle, sociale, politique à de nouveaux objets et par la recherche de gains symboliques, mais aussi fréquemment économiques ou politiques, susceptibles d'être tirés de la reconnaissance de leur valeur.¹³

Une deuxième approche, inspirée par l'École de Francfort, analyse la culture populaire sous l'angle de la culture de masse démocratisée, industrielle et capitaliste. Elle critique l'emprise des études de marchés qui enfermeraient cette culture populaire, non élitaire, dans différentes catégories en fonction de ses publics cibles, l'uniformisant et la rendant reproductible à l'infini et prévisible. Cette culture standardisée, marchandisée et normative abrutirait ses « consommateurs », leur interdisant de penser autrement. Pour reprendre la célèbre formule d'Adorno et Horkheimer : « *Fun ist ein Stahlbad* » (le divertissement est un bain d'acier)¹⁴. Cette ap-

¹² Voir notamment Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, tomes I à IV, Paris, A. Picard, 1937-1958.

¹³ Anne-Claude Ambroise-Rendu et Stéphane Olivesi, « Du patrimoine à la patrimonialisation. Perspectives critiques », *Diogenes*, vol. 258-259-260, n°2-4, 2017, p. 266.

¹⁴ Voir notamment le chapitre « Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug », Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Gunzelin Schmid Noerr (éd.), vol. 5, Francfort, Fischer, 2022 (5^e éd.), coll. « Gesammelte Schriften », p. 166.

proche critique de la culture populaire ou « *pop culture* » a été revue et nuancée depuis¹⁵, mais elle dominait en Occident durant la période qui nous intéresse ici. Dans la continuité de cette critique, Guy Debord, avec *La Société du spectacle*¹⁶, pousse encore plus loin l'analyse en insistant sur l'illusion de participation créée par les médias. Pour Debord, la culture populaire devient un spectacle total, une mise en scène qui transforme les citoyens en simples spectateurs d'un monde façonné par des images préfabriquées. Contrairement à l'École de Francfort, qui se concentre sur la standardisation des produits culturels, Debord insiste sur l'aliénation généralisée produite par la médiatisation de toutes les sphères de la vie sociale. Pour lui, le spectacle ne se contente pas de divertir, il structure la perception même du réel.

L'approche sociologique influencée par Pierre Bourdieu propose quant à elle une lecture structurelle et critique des rapports de domination culturelle. Elle met l'accent sur la culture en tant que capital symbolique structurant les inégalités sociales. Selon Bourdieu, la culture populaire n'est pas simplement une alternative à la culture dominante, elle est perçue comme inférieure dans un système de hiérarchisation légitimé par les classes dominantes. Il analyse la culture en termes de pratiques et de goûts socialement construits, mettant en évidence la manière dont les élites imposent une distinction entre culture « légitime » et culture « populaire ». Bourdieu souligne les mécanismes de reproduction sociale qui enferment les classes populaires dans un *habitus* spécifique, renforçant ainsi les hiérarchies existantes¹⁷. Dans cette perspective, la notion même de « populaire » porte en elle une double charge. Comme le montre Karin Barber dans son ouvrage *History and Popular Culture in Africa*, le qualificatif « populaire » est ambigu, signifiant d'une part la prise en compte et la mise en avant d'une culture qui vient du peuple, et d'autre part, une forme de mépris et condescendance liée à une hiérarchie sociale¹⁸. Il existe ainsi une tension entre une culture « du peuple », souvent célébrée dans une pers-

¹⁵ Robert W. Witkin, *Adorno on Popular Culture*, Londres et New York, Routledge, 2003 ; Guy Bellavance, Myrtille Valex, et Michel Ratté, « Le goût des autres : Une analyse des répertoires culturels de nouvelles élites omnivores », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n°1, 2004, p. 27-57 ; Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, coll. « Culture sonore », 2018. Voir également Michel Verret, *La Culture ouvrière*, Saint-Sébastien, ACL Éditions/Société Crocus, 1988.

¹⁶ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet/Castel, 1967.

¹⁷ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

¹⁸ Karin Barber, « Introduction », *History and Popular Culture in Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 11 : « “Popular” is a term laden with contradictory values, attracting both championship (the voice of “the people”) and disdain (“low-class trash”) ».

pective essentialiste, et une culture « pour le peuple », construite et encadrée par des institutions ou des médias dominants.

Afin de dépasser cette dichotomie (pour le peuple et par le peuple – pour schématiser), il importe de mentionner Michel de Certeau et ses co-auteurs qui, dans un essai publié en 1970 et intitulé « La beauté du mort, le concept de culture populaire », démontrent que la culture populaire (par le peuple) ne peut paradoxalement être saisie de l'extérieur *que* lorsqu'elle est censurée ou récupérée :

La culture populaire suppose une opération qui ne s'avoue pas. Il a fallu qu'elle fût censurée pour être étudiée. Elle est devenue alors un objet d'intérêt parce que son danger était éliminé. [...] L'incertitude reconnue sur les frontières du domaine populaire, sur l'homogénéité en face de l'unité profonde et toujours renforcée de la culture des élites, pourrait bien signifier que le domaine populaire n'existe pas encore parce que nous sommes incapables d'en parler sans faire qu'il n'existe plus.¹⁹

De Certeau, Julia et Revel mettent ici en évidence une opération aujourd'hui discutée dans le contexte de la patrimonialisation ou de l'appropriation culturelle : une culture populaire spécifique (telle que les danses et chants traditionnels, les costumes, mets culinaires et produits artisanaux) est médiatisée et industrialisée. Elle gagne en appréciation esthétique ce qu'elle perd en vitalité. Toute l'ambivalence de l'opération est dans le titre, « la beauté du mort ».

D'autres, notamment Richard Hoggart, l'un des fondateurs des *Cultural Studies* à l'Université de Birmingham dans les années soixante²⁰, ont associé le terme de « culture populaire » au milieu ouvrier considéré comme subversif, et l'ont ainsi inscrit dans un rapport de classes empreint de préjugés²¹. Marginalisée socialement et dévalorisée, en opposition à une culture « savante », bourgeoise et élitiste, cette *popular culture* est repensée, perçue comme faussement « authentique » (le terme reflétant une vision essentialiste et stéréotypée, voire populiste des « classes populaires ») et menacée par l'institutionnalisation et la récupération commerciale. Dans

¹⁹ Michel de Certeau, Dominique Julia, et Jacques Revel, « La beauté du mort, le concept de culture populaire », [1970], Michel de Certeau, *La Culture au pluriel*, édition présentée par Luce Giard, Paris, Seuil, 1993, p. 45 et 60.

²⁰ Hoggart y fonda en 1964 avec Stuart Hall le CCCS, *Centre for Contemporary Cultural Studies*, qu'ils ont successivement dirigé et qui contribua grandement au développement des études culturelles.

²¹ Voir Richard Hoggart, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1970. Traduit de l'anglais, *The Uses of Literacy. Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*, London, Chatto and Windus, 1957.

la lignée de Hoggart, des sociologues dont Stuart Hall, autre figure de proue des études culturelles en Grande-Bretagne à partir des années soixante-dix, ont développé une approche pluridisciplinaire. Hall, d'origine jamaïcaine, s'est intéressé aux médias, dont le cinéma, comme vecteurs de cultures populaires, mais également à la dimension identitaire de cultures en contact, au sein de l'Empire britannique déclinant²². L'approche proposée par Stuart Hall permet ainsi de déterminer les relations entre cultures populaires et processus de décolonisation qui nous intéressent ici. Se situant à la croisée des études culturelles et postcoloniales dans le monde anglophone, Hall a mis en relief les interactions, tensions et hybridations culturelles issues d'une histoire coloniale. Il a souligné l'importance et le rôle de la culture populaire (celle des ouvriers, des colonisés, des dominés et des exclus) dans la résistance face au pouvoir hégémonique et à la culture dominante, dans la revendication politique et la reconnaissance de la différence, qu'elle soit culturelle, sociale, ethnique ou autre²³.

Les « cultures populaires » telles que nous les concevons ici intègrent ces différentes perspectives, car ce sont « le dynamisme, la créativité et l'inventivité »²⁴ des formes populaires que nous voulons mettre en lumière. Une définition adéquate serait alors celle avancée par l'historien Dietmar Hüser : « Un ensemble hétéroclite de pratiques et formes d'expression, qui résulte de négociations permanentes entre l'industrie, les producteurs, les artistes, les médias et les publics sur ce qui y appartient et ce qui n'y appartient pas »²⁵, tout en s'appuyant sur l'idée de « culture » comme étant « les modèles partagés de comportements habituels, de réponses et d'idées que les individus acquièrent en tant que membres d'une

²² Voir notamment Stuart Hall, « Cultural Identity and Cinematic Representation », *Framework: The Journal of Cinema and Media*, n°36, 1989, p. 68-81.

²³ « That's why "popular" culture matters », estime-t-il. Voir Stuart Hall, « Notes on Deconstructing "the Popular" », [1981], Stephen Duncombe (éd.), *Cultural Resistance Reader*, Londres/New York, Verso, 2002, p. 192.

²⁴ Voir Karin Barber, *History and Popular Culture in Africa*, *op. cit.*, p. 11 : « Most scholars of African popular culture, myself included, have adopted a positive, sympathetic view, focusing on the dynamism, creativity and inventiveness of popular forms. But this does not mean that the opinions and values expressed in popular texts are themselves always positive or sympathetic ».

²⁵ Nous traduisons. Dietmar Hüser, « Westdeutsches 'Demokratiewunder' und transnationale Musikkultur – Dimensionen des Politischen im Populären der langen 1960er Jahre », *Populärkultur transnational. Lesen, Hören, Sehen, Erleben im Europa der langen 1960er Jahre*, Bielefeld, transcript, coll. « Histoire », n°82, 2017, p. 306. Voir également Ruth Mayer, « Populärkultur », Ansgar Nünning (éd.), *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, Stuttgart, Metzler, 2004, p. 535-536.

société »²⁶. C'est la raison pour laquelle nous utilisons le concept de « cultures populaires » au pluriel afin de mettre en évidence la diversité des pratiques, des expressions et des dynamiques culturelles. Aussi, nous partons du principe que la notion de « cultures populaires » sur laquelle nous nous appuyons s'applique indifféremment, sur le plan conceptuel, à toute culture de quelque aire géographique que ce soit, au-delà des spécificités reconnues et/ou revendiquées de chacune²⁷, la notion de différence résidant ici dans la diversité des moyens médiatiques et technologiques utilisés pour sa représentation voire sa mise en pratique. Qu'il s'agisse d'un théâtre en plein air, de chants collectifs dans la rue, de la diffusion de musique à la radio, de la projection d'un film au cinéma ou d'une exposition universelle, l'idée fondamentale de ces « cultures populaires » reste toujours la même, notamment dans sa relation au discours politique.

Cultures populaires et politique

Alors que les universités anglo-saxonnes ont fait des cultures populaires un champ d'étude et une discipline à part entière, celles-ci ont longtemps été négligées dans le milieu académique en Allemagne comme en France, notamment en ce qui concerne les médias de masse, le divertissement et les formes artistiques populaires. Ce désintérêt voire cette marginalisation s'explique en partie par la distinction historiquement ancrée entre culture « légitime » et culture « populaire ». Toutefois, cette conception a été progressivement remise en question, notamment sous l'influence des *Cultural Studies* britanniques et des études postcoloniales. Ces évolutions ont conduit, au cours des dernières décennies, à une reconnaissance croissante de la légitimité des genres et formats culturels populaires comme objets de recherche²⁸. En effet, loin d'être de simples formes de

²⁶ Nous traduisons : « Culture can be seen as the shared patterns of habitual behaviours, responses, and ideas that people acquire as members of a society », Toyin Falola and Augustine Agwuele (eds.), « Introduction », *Africans and the Politics of Popular Culture*, Woodbridge, Suffolk, Boydell & Brewer, 2009, p. 3.

²⁷ Pour le débat sur une prétendue spécificité de la culture populaire africaine, voir Karin Barber, *op. cit.*, voir aussi Hetty ter Haar, « From Primitive to Popular Culture: Why Kant Never Made It to Africa », Toyin Falola and Augustine Agwuele (eds.), *Africans and the Politics of Popular Culture*, *op. cit.*, en particulier p. 21.

²⁸ Voir Simon Featherstone, « Postcolonialism and Popular Cultures », Graham Huggan (ed.), *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 380-395 ; Christoph Vatter et Julien Bobineau, « Vorwort der Herausgeber », *Interculture Journal* (Postkoloniale Popkultur: Interkulturelle Aneignungsprozesse, mediale Fremdwahrnehmungsmuster und subversive Strategien), vol. 23, n°40, 2024, p. 5-7, <https://journals.uni-jena.de/ij/issue/view/5/5>

divertissements anodins, ces expressions culturelles participent activement aux dynamiques sociales et politiques. Elles permettent de comprendre comment se construisent les représentations collectives, comment se transmettent les idéologies et comment se forment et se transforment les identités. Ce que rappelle avec insistance Edward Saïd : « [...] il faut dire clairement, à propos du discours culturel et des échanges à l'intérieur d'une culture, que ce qui est couramment mis en circulation par ceux-ci n'est pas la "vérité", mais des représentations »²⁹. Ainsi, l'étude des cultures populaires ne se limite pas à une analyse des productions culturelles en tant que telles, mais vise à explorer leurs usages, leurs réceptions et leurs effets dans différentes sphères sociales. Comme le soulignent les politologues Tim Nieguth et Shauna Wilton, « la culture populaire joue un rôle clé sur le plan politique »³⁰. Elle façonne des imaginaires, légitime des récits historiques et contribue à la naturalisation de certaines visions du monde. En ce sens, elle est un terrain privilégié pour interroger les relations entre pouvoir, idéologie et production culturelle, rendant son étude non seulement légitime, mais indispensable pour appréhender les enjeux contemporains de la construction des identités et des rapports de force. Les propos de Nieguth et Wilton font écho à ceux de Hall, qui conçoit les cultures populaires comme « un champ de bataille permanent », car impliquées dans des relations de pouvoir fluctuantes, de constantes négociations entre « résistance et acceptation, refus et capitulation »³¹. Même lorsque celles-ci ne traduisent pas à première vue une prise de position face au pouvoir dominant³², les cultures populaires fournissent un terrain où peuvent s'exprimer des affrontements idéologiques et des oppositions politiques. Le politiste John Street affirme même que la culture populaire « doit être comprise comme une partie intégrante de notre politique »³³. Toutefois, Jacques

²⁹ Edward Saïd, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980, p. 35.

³⁰ Nous traduisons : « Popular culture matters politically ». Tim Nieguth and Shauna Wilton, « Popular Culture and the Study of Politics », Tim Nieguth (ed.), *The Politics of Popular Culture. Negotiating Power, Identity, and Place*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2015, p. 7. Dans ce recueil d'articles, les contributeurs examinent la relation entre culture populaire et politique sous l'angle de la science politique. L'ouvrage vise à montrer pourquoi, selon eux, les politologues doivent prêter attention à la culture populaire, et ce qu'ils peuvent en retirer (p. 9).

³¹ « This is the dialectic of cultural struggle. In our times it goes on continuously, in the complex lines of resistance and acceptance, refusal and capitulation, which makes the field of culture a sort of constant battle field ». Stuart Hall, « Notes on Deconstructing "the Popular" », *op. cit.*, p. 187.

³² Bennetta Jules-Rosette et Denis-Constant Martin, « Cultures populaires, identités et politique », *Les Cahiers du CERI*, n°17, 1997, p. 39.

³³ Nous traduisons : « Popular culture has to be understood as *part of* our politics ». John Street, *Politics and Popular Culture*, Philadelphia, Temple University Press, 1997, p. 4.

Rancière met en garde contre une lecture trop optimiste de son potentiel subversif :

Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. Et l'autonomie dont ils peuvent jouir ou la subversion qu'ils peuvent s'attribuer reposent sur cette même base.³⁴

Cette tension met en évidence un enjeu fondamental : les cultures populaires, bien qu'outils potentiels d'émancipation, restent en partie façonnées par les structures de pouvoir qu'elles cherchent à contester. Dans une perspective anticoloniale, Frantz Fanon souligne cette ambivalence lorsqu'il décrit comment l'intellectuel colonisé, en voulant affirmer une culture nationale, recourt inévitablement aux techniques et à la langue de l'occupant oppresseur³⁵. Cette lecture trouve un écho dans les travaux de Homi Bhabha, qui approfondit cette notion d'ambivalence à travers le concept d'« hybridité ». Selon lui, les cultures populaires postcoloniales ne sont ni de simples répliques des cultures dominantes, ni des traditions figées. Elles se construisent dans un entre-deux, un « tiers-espace » liminal : « C'est dans l'émergence des interstices – dans le chevauchement et le déplacement des domaines de différence – que se négocient les expériences intersubjectives et collectives d'appartenance à la nation, d'intérêt commun ou de valeur culturelle »³⁶.

Cultures populaires et processus de décolonisation

Les cultures populaires reflètent et renforcent les valeurs, les identités et les divisions d'une société, contribuant ainsi à la reproduction des structures de pouvoir existantes³⁷. Elles jouent un rôle clé dans la définition identitaire en servant de support à des discours collectifs, qu'il s'agisse d'affirmer la singularité d'une communauté, de revendiquer une identité

Voir également Tim Nieguth, *op. cit.*, p. 8 : « Notre compréhension de l'identité nationale et de la diversité culturelle peut être approfondie en accordant une plus grande attention à leurs intersections avec la culture populaire » (nous traduisons).

³⁴ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000, p. 25.

³⁵ Voir chapitre 4, « Sur la culture nationale », dans Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre* (1961), Paris, La Découverte, 2002.

³⁶ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, p. 32.

³⁷ Voir Simon Featherstone, *op. cit.*, p. 393 ; Tim Nieguth, *op. cit.*, p. 9-11.

minoritaire ou de préserver une autonomie sociale et culturelle³⁸. Appliqué à la situation (post)coloniale, ce rôle est particulièrement visible dans la production d'images et de récits sur l'« Autre », notamment à travers des représentations exotiques ou orientalistes, comme l'ont souligné Edward Saïd, Stuart Hall et Jan Nederveen Pieterse³⁹. Parallèlement, les cultures populaires ont aussi été un levier de résistance et de reconstruction identitaire, permettant aux populations colonisées de produire leur propre narration et de façonner leur émancipation. Cette dynamique rejoint l'idée de Benedict Anderson selon laquelle les nations sont des « communautés imaginées », construites à travers des récits partagés et médiatisés⁴⁰. Dans cette perspective, les cultures populaires font partie de l'« ensemble des efforts faits par un peuple sur le plan de la pensée pour décrire, justifier et chanter l'action à travers laquelle le peuple s'est constitué et s'est maintenu », pour reprendre les propos de Frantz Fanon⁴¹.

Ces cultures constituent également un espace d'expression critique et de représentation subversive. Elles offrent des outils de contestation voire de révolte et de réappropriation identitaire⁴². En mobilisant des formes esthétiques et narratives accessibles, elles rendent visibles des revendications et favorisent l'émergence d'une conscience politique au sein des groupes dominés ou « subalternes », au sens gramscien du terme. Dans le processus de décolonisation, cette dimension contestataire des cultures populaires se manifeste à travers l'appropriation de médias et de formes artistiques comme armes de lutte anticoloniale. Ainsi, les expressions populaires ont constitué des vecteurs essentiels pour dénoncer la domination impérialiste et affirmer des identités autonomes. Amílcar Cabral a souligné l'importance de la culture comme outil de résistance. Pour lui, la culture populaire n'est pas seulement un espace d'expression, mais un champ de bataille où se joue la survie d'une identité nationale en construction⁴³.

Toutefois, si les cultures populaires ont servi d'outils de résistance, elles ont également été instrumentalisées par les pouvoirs en place. Les

³⁸ Voir Bennetta Jules-Rosette et Martin Denis-Constant, *op. cit.*, p. 3-47.

³⁹ Edward Saïd définit l'orientalisme comme étant un « système de fictions idéologiques ». Voir Saïd, *L'Orientalisme*, *op. cit.*, p. 346.

⁴⁰ Voir Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1983.

⁴¹ Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, *op. cit.*, p. 281.

⁴² Jules-Rosette et Denis-Constant, *op. cit.*, p. 34, p. 35-36 ; voir également Tim Nieguth, *op. cit.*

⁴³ Voir Amílcar Cabral, « Return to the Source: Selected speeches of Amílcar Cabral », *Monthly Review Press*, New York, Africa Information Service, 1973, p. 39-56 ; Amílcar Cabral, « National Liberation and Culture », *Transition*, n°45, 1974, p. 12-17, <https://doi.org/10.2307/2935020>

acteurs politiques mobilisent régulièrement les cultures populaires pour légitimer leurs discours, construire un imaginaire collectif et orienter les débats publics⁴⁴. Qu'il s'agisse d'un usage électoraliste, de la glorification nationale ou de la canalisation des tensions sociales, les cultures populaires constituent un outil de communication puissant. Dans le contexte colonial, cette instrumentalisation était centrale dans la propagande impérialiste afin de véhiculer des représentations biaisées, paternalistes et fantasmées de l'Autre racialisé, exotisé, et ainsi légitimer l'autorité coloniale et modeler la perception de soi du colonisé à travers le regard des Occidentaux, comme l'ont souligné en leur temps W.E.B. Du Bois et Frantz Fanon⁴⁵. Dans une même volonté de contrôle politique, les gouvernants des pays nouvellement indépendants ont également eu recours à des formes culturelles populaires pour façonner un sentiment d'unité nationale et consolider leur pouvoir, dans un élan révolutionnaire, démocratique, ou à des fins autocratiques. Elles ont aussi été utilisées dans les campagnes électorales ainsi que dans les débats et processus politiques visant à définir les orientations des jeunes États indépendants. Amílcar Cabral a mis en garde contre ces récupérations politiques, insistant sur le fait que la culture ne doit pas être un simple outil de propagande, mais un espace de transformation sociale véritablement inclusif⁴⁶.

Ainsi, les cultures populaires postcoloniales se situent à la croisée de dynamiques paradoxales : elles sont à la fois un terrain d'émancipation et un outil de contrôle politique, un espace d'expression libre et un champ d'appropriation institutionnelle. Cette ambiguïté souligne leur rôle central dans la construction des identités postcoloniales et invite à la réflexion.

L'espace indo-océanique

La colonisation a souvent d'abord été pensée comme la conquête de nouveaux espaces lointains, un expansionnisme territorial et l'assujet-

⁴⁴ Voir Nieguth, *op. cit.*, p. 190 ; Jules-Rosette et Denis-Constant, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁵ Voir le concept de « double conscience » développé par W.E.B Du Bois dans *The Souls of Black Folk*, Chicago, McClurg, 1903, et repris par Paul Gilroy dans *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*, trad. Jean-Philippe Henquel, Paris, Éclat, 2003. Selon Du Bois, « It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity » (Du Bois, *The Souls*, *ibid.*, p. 3). Voir également Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, *op. cit.*, chapitre IV « Sur la culture nationale », p. 249-296.

⁴⁶ Voir Amílcar Cabral, « National Liberation and Culture », *Transition*, n°45, 1974, p. 12-17 ; Amílcar Cabral, « The Role of Culture in the Struggle for Independence », *International Journal of Politics*, vol. 7, n°4, 1977-78, p. 18-43.

tissement des « autochtones » à des fins mercantiles et politiques. Or les océans du globe ont joué un rôle fondamental dans l'impérialisme européen mais aussi dans la dissémination et l'interconnexion des cultures populaires. Le concept d'« hydro-colonialisme » proposé par Bystrom et Hofmeyr⁴⁷ s'inscrit dans le récent « tournant océanique » de la recherche en sciences humaines et l'émergence des *Oceanic studies*. Il souligne « l'enchevêtrement entre l'eau et la terre »⁴⁸ et l'importance des espaces maritimes, traversés, appropriés, dans les rapports de pouvoir géopolitique et économique entre les États colonisateurs et au sein de leurs empires.

Dans son ouvrage de référence, *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*, Paul Gilroy s'intéresse à l'océan comme surface fluide de circulation des biens, des personnes, des idées, des langues et des cultures. Loin de n'être qu'une vaste étendue d'eau, il est l'espace intermédiaire où se jouent de nouveaux rapports sociaux et se forment de nouvelles identités culturelles créolisées. Dépassant « l'idée du nationalisme culturel » et ethnique qu'il juge clivant⁴⁹, Gilroy entend mettre en lumière les ramifications, croisements, et hybridations de cultures en perpétuel mouvement, ainsi que l'émergence de contre-cultures et contre-discours anti-coloniaux qui participent, tout en la sapant, à la construction d'une « modernité » occidentale. Empruntant la figure deleuzienne du rhizome et ses racines adventives, Gilroy fait valoir la prégnance d'une « présence noire » dans le monde occidental⁵⁰. Il invite alors à repenser l'Atlantique, espace primordial de l'histoire coloniale marquée par le commerce triangulaire, comme « un système culturel et politique », « une unité d'analyse unique et complexe [...] pour développer une perspective explicitement transnationale et interculturelle »⁵¹.

À la lumière des travaux de Gilroy, Isabel Hofmeyr invite dès 2007 à repenser le Sud global, « en réfléchissant davantage à l'océan Indien et à ses intersections, mais aussi à ses différences avec l'Atlantique noir »⁵². De

⁴⁷ Kerry Bystrom and Isabel Hofmeyr, « Oceanic Routes: (Post-it) Notes on Hydro-Colonialism », *Comparative Literature*, vol. 69, n°1, 2017, p. 1-6.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁹ Gilroy, *L'Atlantique noir*, *op. cit.*, p. 17 : « [...] des groupes se sont raccrochés à l'idée du nationalisme culturel, aux idées reçues sur la culture qui présentent des différences ethniques jugées immuables comme étant une rupture absolue dans les histoires des "Noirs" et des "Blancs". À l'opposé de ce choix, on trouve une option alternative plus difficile : la théorisation de la créolisation, du *métissage*, *mestizaje*, et de l'"hybridité" ».

⁵⁰ Ce qu'il appelle « la position des Noirs comme phénomène interne à l'Occident ». Paul Gilroy, *L'Atlantique noir*, *ibid.*, p. 20.

⁵¹ *Ibid.*, p. 33.

⁵² Nous traduisons : « [...] by thinking more about the Indian Ocean and its intersections with, but also its differences from, the black Atlantic ». Voir Isabel Hofmeyr, « The Black Atlantic Meets the Indian Ocean: Forging New Paradigms of Transna-

leur côté, certains historiens, dont Pearson ou Vink⁵³, conçoivent l’océan Indien en tant qu’entité géographique, historique et socioculturelle, aux frontières spatio-temporelles fluides, dans un espace réticulaire mondialisé. En outre, dans le sillage de Paul Gilroy, Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou estiment dans *Amarres* que l’océan Indien est un espace culturel hétérogène « *sans supranationalité ni territorialité précise*. [...] Océan qui lie les continents et les îles »⁵⁴.

L’historien Sugata Bose propose quant à lui non pas une vision globale de l’histoire coloniale de l’océan Indien qu’il définit comme étant « une arène interrégionale », mais une approche géohistorique qui met en rapport le global (« un système mondial ») et le local (« les spécificités de régions particulières » au sein de la zone)⁵⁵ et permet de mieux percevoir les interactions économiques, politiques et culturelles qui sont en jeu.

Si Vink et Bose se concentrent sur les circulations et interactions entre les régions littorales (Inde, Afrique et Moyen-Orient), les historiens et géographes réunionnais s’intéressent davantage aux îles du sud-ouest de l’océan Indien, pour lesquelles certains reprennent le terme d’« Indianocéanie » proposé par la COI (Commission de l’Océan Indien)⁵⁶, espace géopolitique et culturel comprenant Madagascar, les archipels des Mascareignes (Réunion, Maurice, Rodrigues), des Comores et des Seychelles. Cette perspective régionale, « indianocéanique », met en relief les spécificités partagées de l’identité insulaire et de la condition (post)coloniale dans l’océan Indien, tout en analysant les maillages historiques, socioéconomiques et interculturels dans et entre ces îles plurielles, creusets de sociétés multiculturelles.

Le développement d’études pluridisciplinaires portant sur l’océan Indien pris dans sa globalité, comme aire géopolitique et culturelle spécifique historiquement construite, a permis d’exposer les points de convergence et d’explorer les interconnexions au sein d’un espace cohérent, fa-

tionalism for the Global South – Literary and Cultural Perspectives », *Social Dynamics: A Journal of African Studies*, vol. 33, n°2, 2007, p. 4.

⁵³ Voir Michael Pearson, *The Indian Ocean*, London/New York, Routledge, 2003 ; Markus P.M. Vink, « Indian Ocean Studies and the New “Thalassology” », *Journal of Global History*, vol. 2, n°2, mars 2007, p. 41-62.

⁵⁴ En italique dans le texte. Françoise Vergès et Carpanin Marimoutou, *Amarres. Créolisations india-océanes*, Paris, L’Harmattan, 2005, p. 26.

⁵⁵ Nous traduisons : « The Indian Ocean is best characterised as an “interregional arena” rather than as a “system” [...]. An interregional arena lies somewhere between the generalities of a “world system” and the specificities of particular regions ». Sugata Bose, *A Hundred Horizons: The Indian Ocean in the Age of Colonialism*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2006, p. 6.

⁵⁶ Voir Yvan Combeau *et al.*, « Dire l’Indianocéanie », *Dire l’océan Indien*, tome 2, Saint-André, Épica Éditions, 2017.

conné par des siècles d'échanges économiques et culturels et de migrations, volontaires ou forcées⁵⁷. Pour autant, l'Océan Indien est un espace pluriel, marqué par la diversité, fragmenté par les rivalités coloniales.

Sur le plan historique, cette hétérogénéité se manifeste notamment par la présence de trois grandes puissances coloniales distinctes, la France, le Royaume-Uni et le Portugal – auxquelles s'ajoutent l'héritage colonial allemand sur la côte est-africaine, la colonisation hollandaise en Inde et en Afrique du Sud, et la colonisation italienne en Somalie – ainsi que par des processus de décolonisation extrêmement variés, y compris au sein même de ces empires coloniaux.

La configuration particulière, culturelle, sociologique et politique, de l'Océan Indien, pris dans son entièreté, offre l'opportunité d'explorer les multiples facettes de la relation entre cultures populaires et politiques (anti)coloniales dans un espace géographique et océanique bien délimité.

Bref historique de la décolonisation dans l'Océan Indien

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, l'Inde est le modèle qui inspire les colonies en mal d'émancipation⁵⁸. Il ne s'agit pas ici de reprendre les étapes de la décolonisation de l'Inde, qui accède à l'indépendance en août 1947. Rappelons simplement l'importance de la figure tutélaire du Mahatma Gandhi, qui inspire en Afrique Kwame Nkrumah (Ghana), et pour la zone qui nous intéresse en bordure de l'Océan Indien, Jomo Kenyatta (Kenya) et Julius Nyerere (Tanzanie). Mais, au-delà du modèle, la décolonisation de l'empire des Indes est marquée par la partition entre l'Inde et le Pakistan, inévitable après les tensions et les massacres qui opposent Hindous et Musulmans. L'assassinat de Gandhi par un extrémiste hindou qui le rend responsable de la partition, montre la complexité des voies de décolonisation. Il peut apparaître aussi comme un avertissement face aux risques d'affrontements intérieurs dans toutes les colonies dans la lutte pour l'émancipation. C'est particulièrement vrai pour Ceylan (Sri Lanka à partir de 1972). L'île passée entre les mains des Portugais, des Hollandais puis des Anglais, devient indépendante en février 1948. Les tensions entre la majorité cinghalaise et les Tamouls sont vives, surtout lorsque le cinghalais devient langue officielle unique en 1956. Durant les années 1970, les oppositions politiques (particulièrement entre les factions

⁵⁷ Voir Ian Walker et Marie-Aude Fouéré (eds.), *Across the Waves. Strategies of Belonging in Indian Ocean Island Societies*, Leiden/Boston, Brill, 2022.

⁵⁸ Voir Jean Fremigacci, Daniel Lefeuvre, et Marc Michel (dirs.), *Démontage d'empires*, Paris, Riveneuve, 2012.

communistes : pro-soviétiques, pro-chinoises et trotskistes), mais aussi culturelles, ainsi que la détérioration de la situation économique dégénèrent en guerre civile.

Dans le cadre des anciennes colonies françaises, les processus de décolonisation sont très variés dans l’océan Indien⁵⁹.

Avec la mise en place de la IV^e République en 1946, l’empire devient l’Union française, avec des statuts différents pour les anciennes colonies. Madagascar est alors un Territoire d’Outre-mer (TOM), tout comme les Comores. La Réunion, avec les trois autres « vieilles » colonies, par la loi du 19 mars 1946, dite de « départementalisation », devient un département d’Outre-mer (DOM), sous la conduite de Paul Demange, premier préfet de l’île. À la tête de Madagascar, on trouve maintenant un haut-commissaire, disposant de pouvoirs comparables à ceux des anciens gouverneurs généraux.

À Madagascar, les élections de 1946 amènent à la députation trois leaders du MDRM (Mouvement Démocratique de la Rénovation Malgache, fondé au début de cette même année) pour représenter les Malgaches à l’Assemblée nationale : Joseph Ravoahangy, Joseph Raseta et Jacques Rabemananjara. Malgré le succès électoral du MDRM, la France refuse tout compromis pour envisager le processus menant à l’indépendance avec Ravoahangy, pourtant très modéré. La France bloque ainsi la vie politique naissante. C’est dans ce contexte que l’insurrection éclate le 29 mars 1947 à l’instigation de sociétés secrètes plus radicales. Le bilan de la répression menée par la France est très lourd, de 30 000 à 40 000 morts selon les études les plus récentes⁶⁰.

Le traumatisme est énorme à Madagascar. Le pouvoir colonial accuse les parlementaires malgaches et organise un procès politique ayant pour objectif de discréditer Ravoahangy⁶¹ et reprendre le contrôle du pays. C’est dans ce contexte qu’émerge Philibert Tsiranana, élu député en 1956. Il milite pour une indépendance négociée et fonde le Parti Social-Démocrate (PSD) qui doit incarner la réconciliation entre Malgaches.

⁵⁹ Pour toutes les notions abordées, voir Claude Liauzu (dir.), *Dictionnaire de la colonisation française*, Paris, Larousse, 2007.

⁶⁰ 10 000 victimes de mort violente (victimes de crimes de guerre coloniaux, victimes des insurgés et insurgés tombés face aux militaires français). Il y a surtout 20 000 à 30 000 victimes de malnutrition et de maladie (« morts physiologiques » selon la terminologie de l’époque) parmi les civils terrorisés par les opérations militaires. Voir Jean Fremigacci, « La vérité sur la grande révolte de Madagascar », *L’Histoire*, n°318, 2007, p. 36-43.

⁶¹ Ravoahangy et Raseta sont condamnés à mort, puis leur peine est commuée en prison à vie, comme Rabemananjara. Les trois hommes ne rentreront à Madagascar qu’en 1960.

Tsirananana profite du retour au pouvoir de de Gaulle avec qui il porte le projet de la Communauté française. À la suite d'un référendum, la république est proclamée en octobre 1958, et Philibert Tsiranana en devient le premier Président le 1^{er} mai 1959 dans le cadre de la Communauté française. Tsiranana en est pourtant vite le fossoyeur, Madagascar devenant pleinement indépendante le 26 juin 1960, ce qui ne signifie pas que les liens avec la France sont coupés, au contraire. Tsiranana signe des accords de coopération et entretient d'excellents rapports avec le général ainsi qu'avec Jacques Foccart, devenant ainsi un des piliers de la Françafrique. Une politique qui va lui être reprochée par la jeunesse malgache, en quête d'une « vraie » indépendance⁶².

De leur côté, les Comores comme la Côte française des Somalis (futur Djibouti) restent sous la tutelle de la V^e République. Les Comores obtiennent un statut d'autonomie interne en 1961. Il faut attendre 1974 pour qu'un référendum sur l'indépendance soit organisé : le « oui » l'emporte à Mohéli, Anjouan et Grande Comore, mais pas à Mayotte. Ahmed Abdallah proclame unilatéralement l'indépendance en juillet 1975, alors que Paris soutient, pour des raisons géostratégiques, le choix de Mayotte qui a opté pour la France. Mayotte est source de tensions entre la France et les Comores⁶³, ce qui n'empêche pas le territoire de devenir le 101^e département français en 2011, puis région française ultrapériphérique (RUP) au sein de l'UE en 2014.

La Côte française des Somalis est quant à elle secouée par de multiples crises durant les années 1950-1960, qui opposent les Afars et les Issas. Face à la Somalie (née du regroupement des anciennes Somalie anglaise et italienne) qui au nom de la création d'une « Grande Somalie » voudrait incorporer les possessions françaises, la Côte française des Somalis est rebaptisée « Territoire des Afars et des Issas » en 1967. Il accède à l'indépendance en 1977 sous le nom de « République de Djibouti », la France négociant le maintien de bases militaires, pour compenser les pertes à Madagascar.

À La Réunion, si la départementalisation met fin au statut de colonie, la situation coloniale perdure, tant pour la situation sociale et économique désastreuse, que pour le fonctionnement politique défaillant, en particulier lors des élections entachées de fraudes. Sous la conduite de Paul

⁶² Voir Sylvain Urfer (coord.), *Histoire de Madagascar. La construction d'une nation*, Paris, Maisonneuve et Larose, coll. « Hémisphères », 2021.

⁶³ La résolution 376 du conseil de sécurité des Nations Unies (1975) reconnaît l'indépendance des Comores sans se prononcer sur les frontières du nouvel État. Par la suite, plusieurs résolutions de l'assemblée générale des Nations Unies ont condamné « l'occupation » française de Mayotte.

Vergès, le PCR (Parti Communiste Réunionnais) milite pour l'autonomie du territoire. À partir de 1963, la vie politique est dominée par l'opposition entre Paul Vergès et Michel Debré, ancien Premier ministre de de Gaulle, parachuté à La Réunion dont il devient le député, chargé d'affirmer l'autorité de Paris face aux revendications du PCR⁶⁴. De par ces éléments, des années d'après-guerre jusqu'aux lois de décentralisation, La Réunion fonctionne selon des logiques de décolonisation.

L'espace colonial britannique (Afrique orientale et bordures de l'océan Indien) présente lui aussi une grande variété de situations quant aux processus de décolonisation, depuis le Kenya, où la révolte Mau-Mau (1952) est très sévèrement réprimée, avant que les Anglais n'acceptent l'indépendance du pays en 1963 jusqu'à la Rhodésie (du Sud) où ce sont les colons blancs qui proclament unilatéralement leur indépendance en 1965 pour conserver leurs privilèges et établir un régime inspiré de l'*apartheid* sud-africain⁶⁵. La Tanzanie illustre la complexité des transitions coloniales : d'abord protectorat allemand (Afrique orientale allemande) jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, elle passe ensuite sous mandat britannique sous le nom de Tanganyika jusqu'à son indépendance en 1961, sous la conduite de Julius Nyerere. De son côté, l'île de Zanzibar accède à l'indépendance en 1963. Un coup d'État communiste au début de l'année 1964 met fin au sultanat et provoque l'union avec le Tanganyika en avril, le nouvel État prenant le nom de Tanzanie. Dans ce contexte, la décolonisation de l'Île Maurice est particulièrement calme. L'île dispose d'un gouvernement dès 1957. Le principe de l'indépendance est acté en 1965. La victoire du Labour Party aux élections de 1967 clôt le processus, l'indépendance étant proclamée en mars 1968.

Comme l'Île Maurice, les Seychelles ont d'abord été une colonie française, avant d'être occupées par les Anglais en 1810, et d'être définitivement rattachées à l'Empire britannique par le traité de Paris (1814). L'archipel devient indépendant en juin 1976. Onze mois plus tard, un coup d'État renverse le président James Mancham. Son successeur, France-Albert René, instaure un régime socialiste qui s'avère très fragile, entre soutien par la Tanzanie et tentatives de putsch militaire soutenues par l'Afrique du Sud.

⁶⁴ Voir Gilles Gauvin, *Michel Debré et l'île de La Réunion. Une certaine idée de la plus grande France*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2020.

⁶⁵ La Rhodésie devient le Zimbabwe en 1980, après des accords qui mettent fin à des années de lutte, Ian Smith laissant la place à Robert Mugabe à la tête du pays. L'indépendance du Mozambique voisin est un élément majeur de la déstabilisation de la Rhodésie.

Du côté du Mozambique (et globalement pour toutes les colonies portugaises), la décolonisation s'opère dans la douleur. L'insurrection contre le Portugal éclate en septembre 1964. Lisbonne s'engage alors dans une épreuve de force, le régime salazariste considérant que la sauvegarde de l'empire est une priorité. Ce sont ainsi près de 60 000 hommes qui sont progressivement envoyés pour combattre le Front de Libération du Mozambique. Il faut attendre la révolution des Œillets à Lisbonne pour que le gouvernement provisoire entame des négociations après dix ans de combats. La République populaire du Mozambique est proclamée en juin 1975⁶⁶.

Au milieu des années 1970, les États nouvellement indépendants, les Comores, les Seychelles et le Mozambique, se réclament du marxisme, à l'image de la Tanzanie (Julius Nyerere est alors plus inspiré par la Chine de la Révolution culturelle que par Gandhi). Après les manifestations de 1972, qui provoquent la chute de Tsiranana, et une période transitoire de gouvernement militaire, Madagascar adopte une nouvelle constitution sous la conduite de Didier Ratsiraka, la République démocratique malgache (Deuxième République), inspirée du modèle de Julius Nyerere. La rupture avec la France, avec l'annulation des accords de coopération, est considérée à Madagascar comme une « seconde » indépendance. La France doit renoncer à ses bases militaires à Madagascar. Le 2^e RPIMa est rapatrié à La Réunion⁶⁷, et la marine abandonne la rade de Diego-Suarez. Le lagon de Mayotte pourrait être un repli intéressant, mais ce sera finalement Djibouti qui accueillera les forces françaises.

La décolonisation, dans l'océan Indien, a ainsi bien duré jusque dans les années soixante-dix, même pour des pays indépendants depuis le début des années soixante.

Cultures populaires et représentations de l'océan Indien à l'ère des Indépendances : Présentation de l'ouvrage

Notre objectif est d'explorer le potentiel heuristique des cultures populaires pour comprendre les enjeux politiques à l'époque des Indépendances dans ces diverses régions de l'océan Indien, dans une perspective

⁶⁶ Sur l'impact de la décolonisation portugaise dans l'océan Indien, dans une approche historique et socio-culturelle, voir notamment Pamila Gupta, *Portuguese Decolonization in the Indian Ocean World: History and Ethnography*, London/New York, Bloomsbury, 2020.

⁶⁷ Sur l'installation du 2^e régiment parachutiste de l'infanterie de marine, voir Paul Villatoux, « Le transfert du 2^e RPIMa à La Réunion, 1972-1976 : dans les coulisses d'un bouleversement », *Tsingy*, n°29, 2025, p. 157-170.

transnationale et interculturelle. Les études de cas rassemblées ici présentent des arguments pertinents selon lesquels la culture populaire est politique. Elles mettent en évidence son rôle fondamental dans la construction des identités collectives, ainsi que sa capacité à refléter (et à inviter à réfléchir sur) les fractures sociales. Certaines contributions soulignent aussi l'importance des États et des gouvernements dans la production et la consommation de la culture populaire. L'ensemble de ces études couvre un éventail représentatif des diverses situations (post)coloniales dans la zone. Elles englobent aussi bien des colonies que des territoires devenus indépendants ou intégrés à leur « métropole », reflétant ainsi l'héritage des quatre puissances coloniales ayant marqué la région. Les contributions s'appuient sur un corpus populaire varié, tant fictionnel ou artistique que documentaire, écrit ou oral, avec un accent particulier sur les sources audiovisuelles et celles combinant texte et image. L'approche adoptée est résolument interdisciplinaire, rassemblant les perspectives d'historiens et civilisationnistes, de littéraires et linguistes, de chercheurs en sciences des médias et de l'art, mais aussi en anthropologie, en sociologie et en études africaines. Les analyses proposées prennent en compte les relations transculturelles complexes et tendues entre l'océan Indien et l'Europe sous différents angles. Certaines contributions se concentrent sur une perspective spécifique, tandis que d'autres privilégient une approche multidimensionnelle afin de mettre en lumière les relations complexes entre représentation coloniale et agentivité postcoloniale.

Cet ouvrage collectif fait suite à un colloque co-organisé en 2023 par l'Observatoire des Sociétés de l'Océan Indien (OSOI) de l'Université de La Réunion et l'Université du Luxembourg dans le cadre du programme de recherche Popkult60 sur la « Culture populaire transnationale en Europe dans les “longues” années 1960 »⁶⁸. L'ouvrage comprend qua-

⁶⁸ Ce colloque international, intitulé « Représentations populaires de l'océan Indien à l'ère des indépendances (années 1950-années 1970) », s'est tenu les 7-8-9 septembre 2023 à l'Université de La Réunion. Il comptait une trentaine d'intervenants et incluait une exposition, en collaboration avec le SCD de l'université et avec l'appui de l'IHOI (Iconothèque Historique de l'Océan Indien), sur le thème : « Pop ! Cultures populaires dans l'océan Indien à l'ère des Indépendances ». L'OSOI, co-organisateur de l'événement, est une structure fédérative de recherche au sein de l'Université de La Réunion qui regroupe 6 unités de recherche en sciences humaines et sociales. Le but est de promouvoir une recherche pluridisciplinaire et d'apporter un regard nouveau sur l'étude des sociétés de l'océan Indien. En 2017, l'OSOI a créé la revue en ligne *Carnets de recherches de l'océan Indien*. Quant à l'équipe européenne du projet interdisciplinaire Popkult60, elle est composée de chercheurs du Luxembourg Centre for Contemporary and Digital History (C2DH), de l'Institute for History (IHIST) de l'Université du Luxembourg, ainsi que du Historisches Institut (Lehrstuhl für europäische Zeitgeschichte et Lehrstuhl für Mediengeschichte) de l'Université de la Sarre et du

torze chapitres, sélectionnés parmi les contributions présentées lors du colloque, qui ont été évaluées et révisées. L'ensemble est organisé en quatre parties.

Le premier volet, « Regards croisés : Pouvoir et représentations (post)coloniales », porte sur les constructions eurocentriques des identités culturelles et politiques, sur les perceptions hégémoniques du pouvoir colonial et de l'Autre colonisé, ainsi que sur leur remise en question ou appropriation subversive. Il s'agit d'examiner les tensions et évolutions politiques qui s'amorcent, les négociations et affirmations identitaires collectives ou nationales qui s'expriment à travers des productions culturelles populaires, telles que les médias, les guides de voyage, le cinéma, la photographie, les chansons et les arts vivants, les événements culturels ou sportifs. En quoi ces objets culturels sont-ils porteurs d'un discours (anti)colonial ? Dans quelle mesure sont-ils les marqueurs d'un décentrement du regard, d'un détournement des codes, d'un renversement des valeurs et du pouvoir dominant, ainsi que les signes d'une transition politique, économique et culturelle, et d'une nouvelle agentivité ?

Dans le chapitre intitulé « Mises en scène (post-)coloniales pour grand public : les îles de l'océan Indien (Madagascar, La Réunion, Île Maurice) dans les expositions universelles des années 1950 et 1960 (Bruxelles, Montréal) », Hans-Jürgen Lüsebrink montre comment ces deux événements d'ampleur, qui participent d'une culture populaire, mais aussi de masse au vu du grand nombre de visiteurs, témoignent de « mutations politiques et culturelles profondes » propres à la période historique de décolonisation. Dans un premier temps, il expose le virage idéologique opéré avec « prudence » par le gouvernement français dans la représentation de « La France d'outre-mer » lors de l'exposition de Bruxelles en 1958, à l'aube des indépendances, évitant « soigneusement toute exotisation » de ses territoires ultra-marins, représentation essentialiste qui était privilégiée lors des expositions coloniales passées. À travers une mise en spectacle repensée de ses outre-mer, la France se donne également à voir sous un nouveau jour ; elle se cherche, se réinvente et tente de valoriser sa propre image ainsi scénarisée auprès du public, dans une période politique tendue pour le pays, notamment en Algérie. Dans un deuxième temps, Lüsebrink met en relief la volonté politique des organisateurs de l'exposition universelle de Montréal, en 1967, de tourner la page de l'histoire coloniale, avec pour thème fédérateur « Terre des Hommes », soulignant l'humanité par-

Bereich Interkulturelle Wirtschaftskommunikation de l'Université Friedrich-Schiller de Jéna. Ce projet est cofinancé par la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) en Allemagne et le Fonds National de la Recherche (FNR) au Luxembourg. Voir le site de Popkult60 : <https://popkult60.eu/fr/>

tagée et la diversité des peuples et des cultures à laquelle participent les nouvelles nations, États souverains et indépendants, acteurs de leur avenir. Pour la première fois, alors que les DOM-TOM sont absents du pavillon français, l'île de Madagascar et l'Île Maurice sont en capacité d'« auto-représentation nationale », et donc d'auto-promotion, faisant valoir leurs potentiels économiques pour l'une, touristiques pour l'autre. Ainsi, ce premier chapitre démontre comment ces deux grandes manifestations culturelles populaires ont participé à l'élaboration de nouveaux narratifs, à la construction de contre-discours et d'imaginaires postcoloniaux.

Dans une perspective similaire et au chapitre suivant, « Une identité touristique introuvable : Madagascar des années 1950 aux années 1970 (fin de la période coloniale et Première République) », Frédéric Garan démontre, à travers son étude des illustrations du *Guide Bleu* (1955), de l'*Atlas des voyages* (1964), du *Guide routier et Touristique de l'automobile club* (1967), du guide *Madagascar, île heureuse* (vers 1970), et d'affiches publicitaires de la compagnie Air France, comment les pouvoirs en place, au tournant de la décolonisation, peinent à construire une image de la « Grande Île » (sous domination française puis indépendante) qui lui soit propre, afin d'attirer les touristes occidentaux, qu'ils soient en poste à Madagascar, installés à La Réunion ou voyageurs venus d'Europe et d'ailleurs. Il explique comment, sous la Première République, la volonté politique et commerciale de faire de Madagascar un « nouveau Tahiti de l'océan Indien », jouant la carte de l'exotisme insulaire et tropical malgré le manque d'infrastructures, ne se démarque pas véritablement de la représentation faite de l'île lors de la période coloniale et reflète une « quête d'affirmation identitaire » inachevée. Ce constat est également illustré par les difficultés à saisir d'autres opportunités afin de promouvoir l'île, notamment à travers les chansons de variété et tubes « yéyés » des années soixante, interprétés par des groupes malgaches ayant percé sur l'île ou en France. Frédéric Garan souligne ainsi l'échec des stratégies politiques successives visant à valoriser, par le biais d'objets culturels populaires, les atouts touristiques de l'île durant la période charnière des années cinquante à soixante-dix, qui auront ainsi été « vingt années de perdues dans la mise en place d'une identité touristique clairement identifiable ».

À l'inverse, Sonja Kmec et Sonja Malzner montrent comment l'Île Maurice nouvellement indépendante a su rapidement se démarquer et développer une économie touristique, mettant à profit la culture populaire, les médias de masse européens et le phénomène de « peopolisation » afin de façonner l'image de l'île comme nouvelle destination exotique de luxe. Dans un chapitre intitulé « Assurer l'agentivité postcoloniale par la promotion touristique : construction d'une image de marque de l'Île Maurice

au début des années 1970 », les auteures mettent en exergue le lien entre stratégie de communication et *empowerment* à travers l'exemple de la diplomatie culturelle de Sir Gaëtan Duval, premier ministre des Affaires étrangères et du Tourisme mauricien après l'indépendance du pays en 1968. Elles exposent comment, dans les années soixante-dix, Gaëtan Duval a su développer « une politique du *soft power* » en ayant recours à des célébrités comme Brigitte Bardot et Curd Jürgens pour promouvoir la destination Maurice dans les médias européens, notamment en France et en Allemagne, qui étaient alors les marchés les plus prometteurs. Kmec et Malzner décryptent ces mises en scène, au relent colonial pour certaines, diffusées dans les médias les plus populaires de l'époque : la télévision et les magazines illustrés. Leur analyse nous éclaire sur la représentation de l'île (et de lui-même) qu'a construite Duval, sur ses « messages affectifs » ciblés et les « émotions » qu'il voulait susciter chez les consommateurs européens afin d'atteindre les objectifs de son agenda politico-médiatique, au lendemain de l'indépendance du pays : lancer l'industrie du tourisme et montrer aux Occidentaux que Maurice, jeune État insulaire du Sud, était un partenaire fiable et sérieux.

Reinhold Hargasser s'intéresse quant à lui à une figure légendaire du football portugais dans le chapitre intitulé « Eusébio da Silva Ferreira, objet de la culture populaire coloniale ». Il montre, à travers l'étude des représentations d'Eusébio dans les médias de masse que sont le cinéma et la bande dessinée, comment ce sportif d'exception né en 1942 au Mozambique, alors colonie portugaise, est devenu une icône populaire à partir des années soixante, après avoir rejoint le club Benfica à Lisbonne puis l'équipe nationale portugaise. Son corpus d'analyse comprend le film *Eusébio, la Pantera Negra* de Juan de Orduña (1973), la bande dessinée *Eusébio pantera negra* d'Eugénio Silva (1990) et le film *Eusébio: História de uma Lenda* de Filipe Ascensão (2017). Reinhold Hargasser expose les dynamiques socioculturelles et politiques qui s'entremêlent et conduisent à la « starification » du sportif africain, surnommé « la panthère noire » et « le roi du football », sous le régime autoritaire et nationaliste de l'Estado Novo (1930-1974) qui défend le maintien de son empire colonial à l'ère de la décolonisation et promeut un discours impérialiste à travers le concept du « lusotropicalisme » valorisant le métissage culturel. L'analyse de Hargasser révèle ainsi toute la puissance et la complexité de l'image populaire et médiatique d'Eusébio, qui perdure et incarne à la fois l'identité nationale portugaise fantasmée et la fierté du peuple mozambicain en quête d'émancipation, alors que naissent des tensions politiques qui mèneront à la révolution des Œillets en 1974 et à l'indépendance du Mozambique en 1975.

Enfin, Ute Fendler poursuit la réflexion et se concentre sur les « Représentations populaires du Mozambique : des *glitches* des espaces colonisés et orientalisés aux représentations politisées ». Dans ce chapitre, elle s'appuie sur la notion de *glitch* – terme désignant en électronique une tension soudaine produisant une coupure, une défaillance technique inopinée, source de dysfonctionnement – afin de démontrer comment les arts populaires visuels (ici le cinéma et la photographie) ont été utilisés par des artistes portugais et mozambicains de manière disruptive afin de déconstruire l'imaginaire colonial et de dénoncer les « failles d'un système ». Elle expose dans un premier temps comment, à partir des années trente, les productions cinématographiques européennes véhiculent des clichés, participant ainsi à la promotion d'un discours colonial, à l'instar du film germano-britannique *Mozambique* (1965). Puis, à travers une analyse iconographique, elle examine les photographies du Mozambicain Ricardo Rangel qui, dans les années cinquante et soixante, porte un autre regard sur son pays, sa ville et ses habitants, qui, à travers une esthétique nouvelle, met en évidence une réalité sociale dérangeante. Enfin, son attention se porte sur deux films de fiction qui illustrent également un engagement politique fort : *Deixem-me ao menos subir aos palmeiras* (1972) tourné par le Portugais Joaquim Lopes Barbosa avec la participation de l'artiste Malangatana, mais qui sera censuré, et *O vento sopra de norte* (1987) de José Cardoso, première production mozambicaine. Les analyses filmiques proposées soulignent le fait que ces longs-métrages « mettent en avant la perspective des Africains et leurs tentatives de se libérer des colonisateurs et des imaginaires coloniaux ». Ute Fendler présente donc ces divers objets culturels populaires, films et photographies, comme autant de *glitches*, d'éléments perturbateurs qui contredisent et fragilisent le discours des autorités portugaises. Elle précise par ailleurs qu'un nouveau cinéma post-indépendance se développera au Mozambique grâce au soutien politique voire propagandiste du nouveau gouvernement socialiste FRELIMO qui, dès 1975, crée l'INC (*Instituto Nacional do Cinema*).

Le cinéma d'actualités et le documentaire sont en effet deux genres cinématographiques prisés par les nouveaux pouvoirs en place afin de diffuser auprès du grand public une autre vision idéologique de la nation renaissante et du monde, « en contrepoint » d'une lecture occidentale et (néo-)coloniale des nouvelles cartes géopolitiques issues des indépendances.

La deuxième partie, intitulée « Films politiques militants : Pour une émancipation populaire », s'intéresse aux films documentaires, avec des angles d'approche très différents parmi les exemples qui sont présentés : tout d'abord, une vision interne au « tiers-monde », à travers les actualités

militantes cubaines sur l'Afrique australe ; nous suivons ensuite une campagne électorale à La Réunion ; pour finir, le regard occidental d'un cinéaste allemand sur l'Inde et le Sri Lanka nouvellement indépendant. Le film documentaire, genre cinématographique à part entière, ne fait pas l'objet de politiques de conservation aussi poussées que la fiction. Il s'avère ainsi difficile à étudier, du fait de la disparition des sources, alors qu'il est un mode d'expression politique très engagé. Les trois situations qui sont présentées dans les chapitres qui constituent la deuxième partie permettent de se consacrer à ces problématiques.

Dans un premier chapitre intitulé « Quand les actualités cinématographiques cubaines se tournent vers l'océan Indien : des sources audiovisuelles pour une mémoire tricontinentale », Camila Arêas nous entraîne dans les coulisses de *Noticiero ICAIC latinoamericano*, le journal d'actualités cinématographique cubain le plus important. À la fin des années 1960, Cuba devient un acteur majeur de la lutte révolutionnaire en Afrique. Sur la côte africaine de l'océan Indien, les actualités cinématographiques s'intéressent au Mozambique, symbole de la lutte anti-coloniale, et surtout à l'Afrique du Sud. Il s'agit de dénoncer le régime de l'*apartheid*, défini comme l'une des formes de « fascismes en Afrique », en ayant recours à des figures populaires emblématiques comme Miriam Makeba. À travers les actualités cinématographiques cubaines, c'est une vision du Sud par le Sud qui nous est présentée et qui s'inscrit dans un cadre internationaliste. Camila Arêas expose ainsi comment, en pleine guerre froide, Cuba, fer de lance de Moscou en Afrique, use des médias de masse et de figures locales populaires, afin de porter un message qui permet la bascule d'une partie du continent, au milieu des années 1970, vers le bloc communiste.

À l'échelle de La Réunion, c'est aussi un pan de la guerre froide que Bernard Idelson aborde dans le chapitre « Le film *Sucre amer* (1963), du réalisateur Yann Le Masson : une métaphore filmique, populaire et anti-coloniale à La Réunion ». Le Parti Communiste Réunionnais fait appel au cinéaste Yann Le Masson pour suivre la campagne électorale de Paul Vergès. Il s'agit de montrer le peuple réunionnais, lors des meetings du chef de file du PCR. En revendiquant l'autonomie, Paul Vergès veut clore le processus de décolonisation, face à Michel Debré qui mène sa première campagne à La Réunion. L'ancien Premier ministre considère que La Réunion doit incarner l'ambition mondiale du pays, par la survivance de la « plus grande France ». Face à ce programme, *Sucre amer* veut donner la parole et fixer, par l'image, les portraits des exclus d'un paysage médiatique contrôlé par Paris. De par sa nature, *Sucre amer* ne sera bien évidemment jamais diffusé par la télévision officielle, et reste ainsi une œuvre peu vue, bien que souvent évoquée. L'étude proposée par Bernard Idelson, d'un

point de vue info-communicationnel, permet ainsi « de situer cette réalisation dans un ensemble de formes d'expression propres au mouvement anticolonial français ».

C'est une situation tout autre que questionne Vilasnee Tampoe-Hautin dans le chapitre intitulé « Paul Zils (1915-1979) et le cinéma documentaire comme support de la conscience nationale en Inde et au Sri Lanka : l'œuvre singulière d'un cinéaste allemand dans l'océan Indien à l'ère post-indépendance (1940-1975) ». L'étude de l'œuvre cinématographique de Paul Zils, qui porte notamment à l'écran les images d'une Inde britannique en passe de devenir un État indépendant souverain, permet également de mettre en évidence un problème majeur dans les études sur le cinéma, celui de la conservation des films. Le problème est décuplé lorsqu'il s'agit du cinéma documentaire, à la fois parce que les documentaires ne sont pas l'objet d'une politique de préservation aussi forte que les films de fiction, et d'autre part parce que le nombre de copies est beaucoup plus réduit, souvent limité à un seul exemplaire. Ainsi Vilasnee Tampoe-Hautin nous rappelle-t-elle qu'« une partie non négligeable des œuvres [de Zils] a disparu avec le passage du temps ».

La troisième partie s'intitule « La voix du peuple : Art, discours indépendantiste et construction identitaire ». Après avoir vu les constructions, les représentations européenocentrées de l'océan Indien (tout comme les réponses qui ont pu être apportées sur place, dans les ex-colonies), dans la première partie, les films documentaires auxquels s'intéresse la deuxième partie ont permis de rentrer dans le cœur des sociétés de l'océan Indien, mais toujours à partir d'un regard extérieur (actualités cubaines, réalisateur venu de la métropole pour *Sucre amer*, ou cinéaste allemand pour l'Inde et le Sri Lanka). Il s'agit maintenant, à travers cette « voix du peuple », d'entendre directement les populations de l'océan Indien.

Le chapitre que signe Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo fait le lien avec la partie précédente. Après le prisme du documentaire, la voix des peuples passe ici par le théâtre, mais nous sommes maintenant dans une expression identitaire générée à l'échelle locale, avant que les chapitres suivants ne nous confrontent à des peuples qui s'expriment directement. Quel que soit le mode d'expression, ce sont les revendications identitaires et la volonté d'indépendance qui sont affirmées, selon un angle postcolonial, à travers la voix des « subalternes ». Il y a là, en quelque sorte, une expression directe des peuples. Dans le chapitre intitulé « Expériences de théâtre populaire à La Réunion (Marc Kichenapanaïdou) et à la Martinique (l'IME et *Histoire de nègre*) dans les années 1970 : réappropriations réunionnaises et antillaises » Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo confronte deux expériences théâtrales dans les nouveaux DOM français. *L'Esclave* de Marc

Kichenapanaidou (La Réunion) et *Histoire de nègre* d'Édouard Glissant (Martinique), dans une dimension culturelle mais aussi didactique, doivent permettre une réappropriation culturelle, en particulier au niveau des langues créoles, à une époque où l'État-nation rejette encore les langues régionales, n'y voyant qu'une sous-culture. Faire entrer le(s) créole(s) dans le théâtre est ainsi un acte militant d'une portée politique extrêmement forte. Cependant, Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo souligne la très faible diffusion de ces pièces, en particulier à La Réunion, qui engendre ce paradoxe d'une culture populaire pour le peuple, qui ne touche que des élites parmi les « subalternes ».

Issa Kanté inscrit l'océan Indien dans le panafricanisme, dans le chapitre « Chanson populaire et discours politique dans trois régimes socialistes à l'ère des Indépendances africaines : Tanzanie, Guinée et Mali ». La chanson populaire est une arme que les peuples ont utilisée contre le pouvoir colonial, laissant celui-ci très démuni pour s'y opposer. Une fois les indépendances acquises, la chanson populaire aurait pu être le meilleur vecteur des idées panafricaines. Elles vont plutôt devenir un outil de propagande pour des présidents qui entraînent leur pays vers des régimes autoritaires. En s'attachant à la Tanzanie de Julius Nyerere, à la Guinée de Sékou Touré et au Mali de Modibo Keita, la contribution d'Issa Kanté permet sur ce point de faire le lien entre océan Indien et Afrique de l'Ouest, ainsi qu'entre anciennes colonies françaises et anglaises. C'est à travers une approche de linguistique cognitive qu'il examine le discours politique de ces chansons populaires, leurs implications idéologiques et religieuses. D'autre part, l'analyse des stratégies discursives et cognitives à l'œuvre et l'étude des choix lexicaux opérés montrent l'efficacité de la chanson populaire, en tant qu'outil de propagande qui joue « à la fois sa fonction de mobilisation du peuple et de glorification idéologique des pouvoirs politiques ».

« Chanson et art : un mode d'expression idéologique pour l'Association des Stagiaires et Étudiants Comoriens (ASEC) en France de 1970 à 1985 » est le chapitre signé par Badrouline Abdou Nouhou. Il expose comment les associations d'étudiants comoriens en France se réapproprient des modes d'expressions traditionnelles, comme la chanson ou le théâtre, pour en faire un outil politique. La situation est relativement simple au début des années 1970, dans une confrontation entre la jeunesse d'un pays colonisé et sa métropole, elle se complexifie à partir de l'indépendance des Comores en 1975. Les querelles idéologiques internes se multiplient. Dès lors, comment faire quand on est une association d'étudiants en France, l'ancienne puissance coloniale à laquelle on s'oppose sur la question de Mayotte, pour contester le régime d'Ali Soilihi, se réclamant

lui aussi du marxisme ? La vulgarisation à destination des masses populaires des idées patriotiques et révolutionnaires devient inaudible.

À Madagascar, lors des mouvements de protestation de 1972 qui entraînent la chute du président Tsiranana, les masses populaires jouent un rôle majeur. Dans le chapitre « Expressions populaires des revendications lors de la crise de mai 1972 à Madagascar : Pancartes, dessins de presse et poésies », Indrafo Rabe interroge des documents nouveaux pour comprendre les bouleversements politiques. Les pancartes des manifestants mettent en évidence la double utilisation du français et du malgache dans les revendications. D'un côté, il faut permettre que les manifestations soient comprises à l'étranger (et particulièrement en France) et d'un autre, dans l'optique d'une « malgachisation » de l'enseignement, reprendre et détourner des proverbes traditionnels. De ce point de vue, à travers une analyse sémantique des messages portés, Indrafo Rabe établit un lien éclairant entre les pancartes et des poèmes malgaches écrits dans les années qui suivent. De même, quelques photographies inédites donnent un éclairage nouveau sur ces manifestations, en particulier avec les détournements de la statue de Jeanne d'Arc à Tananarive.

Le chapitre rédigé par Nathalie Noël et Benilde Matsinhe, « *Le street art* au Mozambique, une mise en exposition des récits décoloniaux », clôt cette troisième partie. Les auteures soulignent que les « productions murales à caractère révolutionnaire » après l'indépendance du Mozambique en 1975 participaient d'une volonté politique de décolonisation, initiée par le parti socialiste au pouvoir. Les fresques de *street art* sur les murs de la capitale, Maputo, réalisées par des artistes contemporains dans les années 2000 et qu'elles étudient ici, s'inscrivent dans la continuité de cette démarche politique et portent un regard rétrospectif sur l'histoire du pays, permettant d'interroger la mémoire de la décolonisation. À travers une analyse socio-sémiotique de ces fresques, Noël et Matsinhe démontrent que l'espace urbain devient un lieu d'exposition accessible à tous où les jeunes artistes militants peuvent s'exprimer. S'intéressant à la politique de médiation culturelle dans le « sud global », elles étudient comment, en s'appropriant le récit de la lutte pour l'indépendance du Mozambique, ces muralistes d'aujourd'hui contribuent à une conscientisation qui passe par la construction d'une mémoire populaire et collective, dans une perspective décoloniale. Mais c'est une mémoire fortement idéalisée, qui doit elle aussi passer l'épreuve de l'analyse historique.

Enfin, afin de prolonger la réflexion, nous proposons une « ouverture », « Cultures populaires postcoloniales et réécritures », qui porte sur les relations/translations entre cultures populaires, oralité et écriture, à l'œuvre dans les littératures postcoloniales. Durant l'ère de la décolonisa-

tion et des indépendances, les écrivains issus des colonies ont participé collectivement au développement d'une conscience politique anticoloniale. Plusieurs rencontres internationales ont été les temps forts de l'émergence de nouvelles littératures francophones et anglophones. En septembre 1956, s'est tenu à Paris, en Sorbonne, le premier Congrès international des écrivains et artistes noirs, initié par Alioune Diop, fondateur de la revue *Présence africaine*, et suivi d'un deuxième Congrès à Rome en mars 1959. De même, en juin 1962, a eu lieu à Kampala, en Ouganda, la *Conference of African Writers of English Expression*, à l'université Makerere. Convaincus de la nécessité de « décanoniser » la littérature occidentale, d'en subvertir les codes, ces écrivains (dont Senghor, Césaire, Glissant, Achebe, Ngugi ou Soyinka, pour les plus connus) ont élaboré de nouvelles formes d'écriture afin d'affirmer des identités, des langues vernaculaires et cultures populaires autres jusque-là minorées, voire dénigrées et invisibilisées, de revisiter l'histoire coloniale et de dénoncer ses conséquences. Ainsi, pour reprendre la célèbre formule de Salman Rushdie, « *the Empire writes back to the Centre* », « l'Empire répond au Centre »⁶⁹, à la métropole britannique (ou française). Pour cela, ces écrivains, romanciers et poètes de la décolonisation (amorcée intellectuellement et artistiquement avant l'ère des indépendances) ont diversement retravaillé les langues d'expression et procédé à l'hybridation des genres littéraires en puisant dans les cultures populaires : contes et proverbes, mythes et légendes, chansons et musiques... Dans le sillage de ces auteurs, les générations post-indépendances ont contribué au développement et au renouvellement d'une production littéraire éclectique, caractérisée par une écriture consciente d'elle-même, qui poursuit le long processus de décolonisation, non pas simplement territoriale, mais culturelle.

Ainsi, dans un dernier chapitre et à travers une analyse littéraire, « Usages post(-)coloniaux du populaire dans *Baudelaire Jaẓz* de Patrick Chamoiseau », Françoise Lartillot examine comment l'écrivain martiniquais abolit les frontières et les hiérarchies, créant des passerelles entre culture élitare et culture populaire, soulignant les interconnexions entre modernité européenne et créolité antillaise dans une relation dialogique. *Baudelaire Jaẓz. Méditations poétiques et musicales avec Raphaël Imbert* (2002), qui rend hommage au poète des *Fleurs du mal*, est conçu par Chamoiseau comme un livret d'« opéra-chaos », texte hybride qui sera lu en public et enregistré par l'auteur, accompagné du saxophoniste Imbert. Après avoir

⁶⁹ Nous traduisons. Voir Salman Rushdie, « The Empire Writes Back with a Vengeance », *The Times*, 3 July 1982, p. 8. Cette formule a inspiré Bill Ashcroft *et al.*, lors de la publication de leur ouvrage de référence intitulé *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres, New York, Routledge, 1989.

considéré les divers contours du « populaire », et s'appuyant sur la pensée glissantienne de la culture et de l'identité créoles nées d'une histoire coloniale transatlantique amorcée par le « passage du milieu », Françoise Lartillot expose les choix génériques et les stratégies scripturales et transartistiques mises en œuvre par l'auteur. Elle montre comment cette démarche, à la fois esthétique et politique, fait de l'écriture « palimpsestique » de Chamoiseau un acte mémoriel qui entremêle et revisite des histoires et des parcours douloureux qui se font écho, se superposent, s'entremêlent, dans la différence : celui du poète maudit, monument de la littérature française, et celui des diasporas africaines des Amériques, dont la musique, le jazz, est l'une des expressions artistiques. Lartillot montre ainsi comment la réécriture chamoisienne, qui mêle au souffle poétique de Baudelaire le *beat* et l'âme du jazz, investit et met en exergue une « contre-culture » populaire métissée.

À l'instar de Chamoiseau, d'autres écrivains postcoloniaux ont fait de la culture populaire le substrat matriciel de leur écriture. Mêlant oralité et littérature, ils mettent en lumière des productions et pratiques populaires qui ne sont pas de simples survivances de folklores exotiques et surannés, mais les marqueurs de cultures populaires vivantes, porteuses d'affirmations identitaires et de revendications sociales et politiques qui apparaissent en filigrane.

Ceci renvoie à la question de la capacité des cultures populaires à contribuer à la reconnaissance des peuples ou groupes sociaux infériorisés, dominés, et à leur émancipation, ou inversement, au maintien d'un système. Dans le cadre de notre ouvrage, la place des cultures populaires est questionnée dans les diverses étapes de la décolonisation dans l'océan Indien. L'ère des indépendances est une page importante de l'histoire mondiale des années cinquante à soixante-dix. Pour autant, la décolonisation reste un processus en partie inachevé et demeure un sujet d'actualité en ce XXI^e siècle. Ainsi, l'archipel des Chagos dans l'océan Indien, toujours occupé par le Royaume-Uni et les États-Unis (et leur base militaire), reste jusqu'à très récemment l'enjeu de longues négociations, les Chagosiens ayant été déplacés de force par les Britanniques sur l'île Maurice après son indépendance, entre 1968 et 1973⁷⁰. La célèbre militante et chanteuse

⁷⁰ De fait, un accord de restitution a été signé fin 2024, comme on peut le lire dans un article en ligne du *Monde* : « Jeudi 3 octobre, c'est une des ultimes pages de l'histoire coloniale britannique qui s'est tournée, avec la cession par le Royaume-Uni des îles Chagos, un archipel isolé du nord de l'océan Indien, à la République de Maurice ». Voir Cécile Ducourtieux, « Avec la rétrocession de l'archipel des Chagos, le Royaume-Uni solde une partie de son passé colonial dans l'océan Indien », *Le Monde*, 04 octobre 2024, <https://www.lemonde.fr/international/article/2024/10/04/avec-la-retrocession-des-chagos-islands-le-royaume-uni-cede-une-partie-de-son-passe-colonial-dans->

de séga Charlesia Alexis (1943-2012) et d'autres musiciens avec et après elle ont porté et fait entendre la voix des Chagossiens exilés, réclamant leur retour sur l'île natale. Dans un article intitulé « La chanson comme moyen de diffusion de la culture et de la tragédie de l'archipel des Chagos », Bruno Cuniah conclut :

Au-delà des enjeux stratégiques, politiques et surtout financiers, réside l'âme d'un peuple au destin tragique. Une seule forme de pratique culturelle a su capturer de manière authentique les joies, les peines et les espérances de ce peuple : ce sont les *ségas*, ce sont les *çantés*.⁷¹

Bibliographie

- AMBROISE-RENDU, Anne-Claude et OLIVESI, Stéphane, « Du patrimoine à la patrimonialisation. Perspectives critiques », *Diogène*, vol. 258-259-260, n°2-4, 2017, p. 265-279.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*, London, Verso, 1983.
- ASHCROFT, Bill, *et al.*, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres, New York, Routledge, 1989.
- BARBER, Karin, *History and Popular Culture in Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- BELLAVANCE, Guy, VALEX, Myrtille, et RATTÉ, Michel, « Le goût des autres : Une analyse des répertoires culturels de nouvelles élites omnivores », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n°1, 2004, p. 27-57.
- BHABHA, Homi K., *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.
- BLANCHARD, Pascal et KORN-BRZOZA, David (réalisateurs), *Décolonisations. Du sang et des larmes. Nos ancêtres les Gaulois*, France Télévisions, 2020.
- BOSE, Sugata, *A Hundred Horizons: The Indian Ocean in the Age of Colonialism*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2006.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- BYSTROM, Kerry, et HOFMEYR, Isabel, « Oceanic Routes: (Post-it) Notes on Hydro-Colonialism », *Comparative Literature*, vol. 69, n°1, 2017, p. 1-6.
- CABRAL, Amílcar, « National Liberation and Culture », *Transition*, n°45, 1974, p. 12-17, <https://doi.org/10.2307/2935020>.
- CABRAL, Amílcar, « Return to the Source: Selected speeches of Amílcar Cabral », *Monthly Review Press*, New York, 1973, p. 39-56.

l-ocean-indien_6343260_3210.html. Sur place, la rétrocession à Maurice ne règle visiblement guère de problèmes et en particulier pas celui avec les États-Unis.

⁷¹ Bruno Cuniah, « La chanson comme moyen de diffusion de la culture et de la tragédie de l'archipel des Chagos », *Il Tolomeo*, vol. 24, déc. 2022, p. 100, DOI: 10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/013. L'écrivaine mauricienne Shenaz Patel a par ailleurs publié un roman qui met en fiction la vie et le combat de la ségatière dans *Le Silence des Chagos*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2005.

- CABRAL, Amílcar, « The Role of Culture in the Struggle for Independence », *International Journal of Politics*, vol. 7, n°4, 1977-78, p. 18-43.
- CERTEAU, Michel de, JULIA, Dominique et REVEL, Jacques, « La beauté du mort, le concept de culture populaire » [1970], Michel de Certeau, *La Culture au pluriel*, édition présentée par Lucie Giard, Paris, Seuil, 1993, p. 49-80.
- COMBEAU, Yvan, *et al.*, *Dire l'océan Indien*, Tomes 1 et 2, Saint-André, Épica Éditions, 2017.
- CUNNIAH, Bruno, « La chanson comme moyen de diffusion de la culture et de la tragédie de l'archipel des Chagos », *Il Tolomeo*, vol. 24, déc. 2022, p. 83-101, DOI 10.30687/Tol/2499-5975/2022/01/013
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet/Castel, 1967.
- DENNISON, Stephanie, *et al.*, *Cinema and Soft Power: Configuring the National and Transnational in Geo-politics*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022.
- DU BOIS, W.E.B., *The Souls of Black Folk*, Chicago, McClurg, 1903.
- DUCOURTIEUX, Cécile, « Avec la rétrocession de l'archipel des Chagos, le Royaume-Uni solde une partie de son passé colonial dans l'océan Indien », *Le Monde*, 04 octobre 2024, https://www.lemonde.fr/international/article/2024/10/04/avec-la-retrocession-des-chagos-islands-le-royaume-uni-cede-une-partie-de-son-passe-colonial-dans-l-ocean-indien_6343260_3210.html
- FALOLA, Toyin, et AGWUELE, Augustine (eds.), *Africans and the Politics of Popular Culture*, Woodbridge, Suffolk, Boydell & Brewer, 2009.
- FANON, Frantz, *Les Damnés de la Terre*, [1961], Paris, Gallimard, 1991.
- FEATHERSTONE, Simon, « Postcolonialism and Popular Cultures », Graham Huggan (ed.), *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 380-395.
- FISKE, John, *Understanding Popular Culture*, London/New York, Routledge, 2010.
- FREMIGACCI, Jean, « La vérité sur la grande révolte de Madagascar », *L'Histoire*, n°318, 2007, p. 36-43.
- FREMIGACCI, Jean, LEFEUVRE, Daniel, et MICHEL, Marc (dirs.), *Démontage d'empires*, Paris, Riveneuve, 2012.
- GAUVIN, Gilles, *Michel Debré et l'île de La Réunion. Une certaine idée de la plus grande France*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2020.
- GAYRAUD, Agnès, *Dialectique de la pop*, Paris, La Découverte, coll. « Culture sonore », 2018.
- GILROY, Paul, *After Empire: Melancholia or Convivial Culture*, London, Routledge, 2004. Traduction française : *Mélancolie postcoloniale*, Montreuil, Éditions B42, 2020.
- GILROY, Paul, *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*, Trad. Jean-Philippe Henquel, Paris, Éclat, 2003.
- GUPTA, Pamila, *Portuguese Decolonization in the Indian Ocean World: History and Ethnography*, London/New York, Bloomsbury, 2020.
- HALL, Stuart, « Cultural Identity and Cinematic Representation », *Framework: The Journal of Cinema and Media*, n°36, 1989, p. 68-81.

- HALL, Stuart, « Notes on Deconstructing “the Popular” », [1981], Stephen Duncombe (ed.), *Cultural Resistance Reader*, London/New York, Verso, 2002, p. 185-192.
- HOFMEYR, Isabel, « The Black Atlantic Meets the Indian Ocean: Forging New Paradigms of Transnationalism for the Global South – Literary and Cultural Perspectives », *Social Dynamics: A Journal of African Studies*, vol. 33, n°2, 2007, p. 3-32.
- HOGGART, Richard, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
- HORKHEIMER, Max, et ADORNO, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung*, Gunzelin Schmid Noerr (éd.), vol. 5, Francfort, Fischer, coll. « Gesammelte Schriften », 2022.
- HÜSER, Dietmar (dir.), *Populärkultur transnational. Lesen, Hören, Sehen, Erleben im Europa der langen 1960er Jahre*, Bielefeld, transcript, coll. « Histoire », 2017.
- JANSEN, Jan C. et OSTERHAMMEL, Jürgen, *Dekolonisierung. Das Ende der Imperien*, Munich, C. H. Beck, 2013.
- JULES-ROSETTE, Bennetta, et DENIS-CONSTANT, Martin, « Cultures populaires, identités et politique », *Les Cahiers du CERI*, n°17, 1997, p. 3-46.
- KIPLING, Rudyard, « The White Man's Burden », *The Times*, 4 February, 1899.
- KLAUSNITZER, Ralf, *Literaturwissenschaft: Begriffe - Verfahren - Arbeitstechniken*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2012, p. 217, <https://doi-org.proxy.bnl.lu/10.1515/9783110260953>
- LIAUZU, Claude (dir.), *Dictionnaire de la colonisation française*, Paris, Larousse, 2007.
- MALZNER, Sonja, *‘So sah ich Afrika’: Die Repräsentation von Afrikanern in plurimedialen Reiseberichten europäischer Individualreisender der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013.
- MAYER, Ruth, « Populärkultur », Ansgar Nünning (éd.), *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, Stuttgart, Metzler, 2004, p. 535-536.
- MIARD-DELACROIX, Hélène, et WIRSCHING, Andreas (éds.), *Emotionen und internationale Beziehungen im Kalten Krieg*, Oldenbourg, De Gruyter, 2020, <https://doi.org/10.1515/9783110680522-001>
- NEDERVEEN PIETERSE, Jan, *Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven/London, Yale University Press, 1992.
- NIEGUTH, Tim (ed.), *The Politics of Popular Culture. Negotiating Power, Identity, and Place*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2015.
- PATEL, Shenaz, *Le Silence des Chagos*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2005.
- PEARSON, Michael, *The Indian Ocean*, London/New York, Routledge, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.
- RECKWITZ, Andreas, *Verlust. Ein Grundproblem der Moderne*, Berlin, Suhrkamp, 2024.
- RUSHDIE, Salman, « The Empire Writes Back with a Vengeance », *The Times*, 3 July 1982, p. 8.
- SAÏD, Edward, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard, 2000.
- SAÏD, Edward, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980.

- SÈBE, Berny, et STANARD, Matthew G. (eds.), *Decolonising Europe? Popular Responses to the End of Empire*, London/New York, Routledge, 2020.
- SIVANANDAN, Tamara, « Anticolonialism, national liberation, and postcolonial nation formation », Neil Lazarus (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 41-65.
- STOREY, John, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, Athens, GA, University of Georgia Press, 2003.
- STOREY, John, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, Harlow, Pearson, 2008.
- STREET, John, *Politics and Popular Culture*, Philadelphia, Temple University Press, 1997.
- TER HAAR, Hetty, « From Primitive to Popular Culture: Why Kant Never Made It to Africa », Toyin Falola et Augustine Agwuele (eds.), *Africans and the Politics of Popular Culture*, Woodbridge, Suffolk, Boydell & Brewer, 2009, p. 17-40.
- URFER, Sylvain (éd.), *Histoire de Madagascar. La construction d'une nation*, Paris, Maisonneuve & Larose, coll « Hémisphères », 2021.
- VATTER, Christoph, et BOBINEAU, Julien, « Vorwort der Herausgeber », *Interculture Journal*, vol. 23, n°40, 2024, *Postkoloniale Popkultur: Interkulturelle Aneignungsprozesse, mediale Fremdwahrnehmungsmuster und subversive Strategien*, <https://journals.uni-jena.de/ij/issue/view/5/5>
- VERGÈS, Françoise, et MARIMOUTOU, Carpanin, *Amarres. Créolisations india-océanes*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- VILLATOUX, Paul, « Le transfert du 2^e RPIMa à La Réunion, 1972-1976 : dans les coulisses d'un bouleversement », *Tsingy*, n°29, 2025, p. 157-170.
- VINK, Markus P.M., « Indian Ocean Studies and the New "Thalassology" », *Journal of Global History*, vol. 2, n°2, mars 2007, p. 41-62.
- WALKER, Iain, et FOUÉRIÉ, Marie-Aude (eds.), *Across the Waves. Strategies of Belonging in Indian Ocean Island Societies*, Leiden/Boston, Brill, 2022.
- WITKIN, Robert W., *Adorno on Popular Culture*, Londres/New York, Routledge, 2003.

Partie 1

Regards croisés : Pouvoir et représentations (post)coloniales

Mises en scène (post-)coloniales pour grand public : les îles de l'océan Indien (Madagascar, La Réunion, Île Maurice) dans les expositions universelles des années 1950 et 1960 (Bruxelles, Montréal)

Hans-Jürgen LÜSEBRINK
Université de la Sarre¹

Les expositions universelles constituent, depuis leur création en 1851 à Londres, de même que les expositions coloniales dont la dernière, l'Exposition coloniale internationale, Porte de Vincennes à Paris, qui a eu lieu en 1931, des manifestations par excellence de la culture de masse, et également de la culture populaire. Elles attiraient généralement plusieurs millions², souvent même plusieurs dizaines de millions de visiteurs, comme ce fut le cas par exemple en 1931 à Paris où l'Exposition coloniale attira en moins de six mois plus de 30 millions de visiteurs. Ce même chiffre fut atteint à l'Exposition universelle de Montréal en 1967, qu'un journaliste du *Monde* qualifia d'« immense manifestation populaire »³. Les expositions coloniales et les expositions universelles eurent, en effet, recours à des dispositifs de présentation et de mise en scène susceptibles de toucher l'ensemble des couches sociales, incluant également les classes les plus modestes : tels des spectacles, comme des danses et des représentations théâtrales ; tels des « villages indigènes » où des personnes venant de pays lointains exerçaient leur métier ; ou telles aussi des dégustations culinaires, parfois combinées avec un café ou un salon de thé où les visiteurs pouvaient goûter des mets et des boissons exotiques. Par certains côtés, ces expositions ressemblaient aux foires, comme les salons de l'agriculture ou les foires industrielles, qui attiraient également, depuis la fin du XVIII^e

¹ DOI : 10.61736/VRJI7311

² Sylvain Zegel, « Montréal c'est pour vendredi », *Le Figaro littéraire*, 24 avril 1967.

³ Michel Legris, « L'exposition de Montréal cherche à donner un sens nouveau au mot "universel" grâce aux nouvelles techniques audio-visuelles », *Le Monde*, 3 mai 1967.

siècle, des visiteurs de toutes les classes sociales⁴. L'architecture des pavillons et les expositions d'objets et de photographies représentant les espaces géographiques exposés visaient ainsi tous les publics, mais permettaient aussi, à travers les guides et les catalogues des expositions avec leurs différentes sections, un approfondissement des connaissances par un public cultivé.

Les expositions universelles et coloniales mettaient en scène les identités d'espaces géoculturels proches et lointains, leurs populations et leurs productions matérielles et intellectuelles, et offraient ainsi aux visiteurs un tour du monde en miniature, en même temps fortement raccourci et stylisé. En effet, les expositions coloniales associaient, elles, la volonté politique de montrer l'œuvre civilisatrice d'une puissance coloniale comme la France à l'objectif de mettre en relief la différence culturelle des territoires colonisés, leur degré d'évolution, de même que « leur exotisme, leur étrangeté »⁵, comme le formulèrent Marius et Ary Leblond dans leur présentation de l'île de La Réunion dans un livre publié pour l'Exposition coloniale internationale de 1931⁶. Le catalogue spécifique consacré à La Réunion, que ces deux écrivains coloniaux rédigèrent en 1931, a pour titre *L'Île Enchantée. La Réunion*. Avec les accents lyriques qui caractérisent leur style marqué par de multiples références littéraires, les cousins Leblond insistent sur deux particularités qui marquent, selon eux, La Réunion : « le mélange, le choc des races » et le peuplement insolite de l'île comparable à une robinsonnade devenue merveilleusement une réalité palpable.

Le mélange, le choc des races, presque partout ailleurs c'est le drame : ici c'est un roman.

Il commence par l'idylle, de la plus rare et primitive poésie : l'île vierge.

⁴ Voir sur ce point : René Poirier, *Des foires, des peuples, des expositions*, Paris, Plon, 1958 ; Werner Plum, *Des expositions universelles au XIX^e siècle. Spectacles du changement social et culturel : aspects sociaux et culturels de l'industrialisation*, traduit de l'allemand par Pierre Gallissaires, Bonn-Bad Godesberg, Friedrich-Ebert-Stiftung, 1977.

⁵ Marius et Ary Leblond, *L'Île enchantée. La Réunion*, couverture en couleurs de Charles Fouqueray. (*Toutes nos colonies* n°7), Paris, Librairie de la Revue Française, Alexis Redier, 1931, p. 7.

⁶ Voir sur ce point : Hans-Jürgen Lüsebrink, « Insularités exposées : les îles de l'océan Indien et du Pacifique dans les Expositions Coloniales (1855-1937) », Jean Claude Carpanin Marimoutou et Jean-Michel Racault (dirs.), *L'Insularité. Thématique et représentations*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 235-244 ; Hans-Jürgen Lüsebrink, « De la théâtralisation à la prise de parole de l'Autre. L'impact des expositions coloniales sur la mise en discours littéraire de l'océan Indien », Vinesh Y. Hookoomsing et Kumari R. Issur (dirs.), *L'océan Indien dans les littératures francophones. Pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Paris, Éditions Karthala, 2001, p. 27-38.

À la différence de presque toutes nos colonies, La Réunion se trouvait encore inhabitée quand on en prit possession en 1638 ; et des Français en furent les premiers robinsons.⁷

Marius et Ary Leblond, qui considéraient l’océan Indien comme la « Méditerranée de l’hémisphère austral »⁸ et La Réunion, dans la même veine poétique, comme une « petite Grèce rêveuse »⁹, « une île hellénique par l’architecture olympienne de ses montagnes »¹⁰ ou encore comme « une Grèce insulaire de l’hémisphère austral »¹¹, soulignent également les potentialités futures de l’île qu’ils voyaient comme un centre majeur de rayonnement intellectuel et littéraire : « C’est un devoir capital pour le pays [...] de développer la culture scientifique jusque dans des cours postsecondaires. *La Réunion est prédestinée à devenir le foyer scientifique de toutes nos colonies de l’océan Indien, de même qu’elle en est le foyer littéraire et patriotique* »¹². L’exotisme esthétique et mythologisant domine très nettement dans la vision que les cousins Leblond voulaient transmettre, nombreuses photos à l’appui, aux visiteurs de l’Exposition coloniale internationale de Paris en 1931, qui avait été organisée sous l’égide du Maréchal Lyautey :

[L]a Nature est harmonieusement contrainte au chef-d’œuvre : l’île est parfaite. Elle représente parmi les îles ce que la rose figure entre les fleurs. Quand de la mer on découvre La Réunion, la vision est d’une forme si pure, d’un coloris si souriant, qu’on pense avec enthousiasme aux montagnes sacrées des plus esthétiques civilisations : grecque et indienne.¹³

Avec les expositions universelles de Bruxelles en 1958 et de Montréal en 1967, situées historiquement lors de la grande vague des indépendances des pays de l’Afrique subsaharienne, du Maghreb et de l’océan Indien entre 1957 et 1962, cette configuration coloniale et ses représentations culturelles et mentales ont été remises en cause et se sont partiellement effritées. Si le rêve colonial d’une « Plus grande France », très diverse culturellement et extrêmement éparpillée sur le plan géographique¹⁴ mais habitée par une même mission civilisatrice ancrée sur les

⁷ Leblond, *L’Île enchantée*, *op. cit.*, p. 28 (chapitre « Le jardin des races »).

⁸ *Ibid.*, p. 156.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 153. Souligné par Marius et Ary Leblond.

¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴ Voir par exemple sur ce sujet : André Demaison, « Adresse au visiteur », *L’Exposition Coloniale Internationale de 1931*, édition de luxe du Guide officiel, texte d’André

cinq continents, avait encore été maintenu avec le projet politique éphémère de la Communauté Française créée en pleine guerre d'Algérie, en 1958, il s'était définitivement effacé après la fin de la guerre d'Algérie en 1962 et les indépendances africaines.

La présence de la France et de ses territoires, aux statuts très différents, dans l'océan Indien lors de l'Exposition universelle et internationale de 1958 à Bruxelles, la première exposition de ce genre après la Seconde Guerre mondiale, reflète ces mutations politiques et culturelles profondes. La France devait en principe organiser cette Exposition universelle en 1955 à Paris, « pour marquer le centième anniversaire de la première Exposition Internationale organisée à Paris et le dixième anniversaire de la victoire des alliés », mais elle fut forcée d'y renoncer « à cause des circonstances »¹⁵, comme l'indiquait le guide officiel du pavillon français à l'Exposition de Bruxelles, en faisant allusion aux guerres coloniales de l'époque, en Indochine (1946-54) et en Algérie (1954-62). La France fut l'un des 44 pays qui participèrent à l'Exposition de Bruxelles, parmi lesquels figuraient pour la première fois aussi d'anciens protectorats et colonies qui avaient récemment acquis leur indépendance, en l'occurrence le Cambodge, le Maroc et la Tunisie¹⁶. D'après la brochure présentant le pavillon français qui avait la forme futuriste d'une canopée appuyée par une immense flèche, l'exposition attira « plusieurs dizaines de milliers de visiteurs [...] et plus particulièrement aux réalisations françaises »¹⁷. Le gouvernement français, et plus particulièrement le Ministère des Affaires Étrangères, avaient décidé de ne plus mettre explicitement l'accent sur la mission coloniale et civilisatrice de la France, mais sur les dimensions anthropologiques, agricoles et industrielles, ainsi que sur les progrès que la France contemporaine avait accomplis dans ces domaines, un objectif que le Commissaire général de la participation française à l'Exposition de Bruxelles, Pierre de Gaulle, le frère de Charles de Gaulle, fut chargé de réaliser. Il s'agissait en tout premier lieu, précisait la brochure officielle de la section française, de montrer au monde « Que notre pays détient sans conteste pour beaucoup d'applications techniques de l'avance sur bien des

Demaison, illustrations de P. Commarmond, Paris, 1931, p. 3, qui parle d'une « grande collectivité FRANCE » : « C'est cette nouvelle France, solide et nettement délimitée dans sa variété et sa grandeur [...] ».

¹⁵ *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958. Section française*, s.l.n.d. [1958], s.p., « Historique » [p. 1]. BnF, section Arts et Spectacles 4°SW 1058.

¹⁶ Commissariat général de l'exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958, *L'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958 fait le point*, Gand, Imprimerie L. Vanmelle, 1958, p. 9 : « Les pays participant à l'Exposition ».

¹⁷ *Exposition universelle et Internationale de Bruxelles 1958. France*, s.l.n.d. [Bruxelles, 1958], s.p. (voir p. 1).

pays qu'il s'est acquise et qu'il conserve en matière de réalisations industrielles »¹⁸. Cette orientation cadrerait d'ailleurs bien avec le thème général de l'exposition, « La technique au service de l'homme ». On peut ainsi lire dans l'introduction du Guide officiel de la participation de la France à l'exposition de 1958 :

Nous avons essayé de montrer que nous sommes toujours aussi intimement mêlés au progrès matériel, [...] et que, dans le domaine de l'humanisme nous nous maintenons au tout premier rang.¹⁹

Trois des quatre sections du pavillon français furent ainsi consacrées à « La Vie individuelle et collective », au « travail et ses résultats » et la section de loin la plus étendue fut dédiée à « La pensée française », notamment dans les domaines littéraire, artistique et scientifique. La quatrième section intitulée « La France en Afrique et en Outre-Mer » évitait soigneusement le terme « colonial », tant dans le Guide officiel que dans l'exposition elle-même, et ne mentionnait aucunement, que ce soit en mots ou en images, ni la guerre d'Indochine qui s'était terminée en 1954 ni la guerre d'Algérie qui entrait en 1958 dans sa phase finale la plus conflictuelle et la plus sanglante. *Le Guide officiel de la participation française* souligne seulement que « L'Algérie est, dans tous les domaines, l'un des partenaires les plus précieux de la Métropole et son essor économique est la garantie la plus sûre d'une meilleure santé de la France comme de l'Algérie elle-même » ; et il constate que « L'Algérie restera d'ailleurs le pont lancé entre la France et l'Afrique »²⁰. Selon les organisateurs, cette quatrième section était censée présenter « l'effort fait par la France pour le développement intellectuel, moral, sanitaire, économique, voire politique des peuples qui relèvent d'elle au-delà des mers »²¹. Et ils ajoutèrent, avec une nette allusion aux virulentes critiques adressées au colonialisme français à l'époque : « ne fût-ce que pour répondre aux ignorances et aux critiques si communes aujourd'hui »²².

À l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958, la mise en scène de Madagascar, de La Réunion et des autres îles sous domination française dans l'océan Indien reflète, en fait, un fort sentiment d'incertitude et de

¹⁸ *Bilan du monde pour un monde plus humain. Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958. Section française*, Paris, Imprimerie Municipale, Hôtel de Ville, 1958, s.p., p. 9.

¹⁹ Commissariat Général de la Section Française à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958, *France. Catalogue et Guide officiel de la participation française*, s.l., 1958, p. 7.

²⁰ *Ibid.*, p. 389.

²¹ *Ibid.*, p. 11.

²² *Ibid.*

malaise et en même temps de prudence idéologique : la présentation de ces territoires dans le Guide officiel évite toute allusion au colonialisme, toute référence à une altérité perçue comme exotique ou pittoresque, ainsi que toute exaltation des progrès de la civilisation et toute formule imprégnée de paternalisme, comme l'expression « la famille française », qui avait caractérisé le discours des expositions coloniales et universelles avant 1940²³. Ce changement historique rapide se reflète aussi dans le fait que le *Catalogue et Guide Officiel de la participation française*, imprimé avant le début de l'exposition, faisait encore allusion à l'« Union Française »²⁴ regroupant la France métropolitaine et les anciennes colonies sous un nouveau statut créé en 1946, qui cessa son existence pendant le déroulement même de l'exposition, le 4 septembre 1958, pour céder la place à une nouvelle construction géopolitique, la Communauté Française créée le 4 octobre 1958 et qui n'allait durer que deux ans, jusqu'en 1960. Les événements de mai 1958, notamment l'insurrection à Alger le 13 mai menée par le général Massu, eurent par ailleurs un impact direct sur la présence française à Bruxelles, puisque Pierre de Gaulle, le commissaire français à l'exposition, craignant l'évolution vers une guerre civile en Algérie et en France, décida de fermer temporairement le pavillon au public²⁵. Cette fois en 1958 à Bruxelles, la France ne montra dans ce contexte historique très difficile et tendu, contrairement à l'Exposition coloniale de 1931 ou à l'Exposition universelle de Paris en 1937, ni théâtre malgache, ni Salon d'Art appliqué malgache²⁶, comme ce fut le cas à Paris en 1931, ni aucun « village indigène » (contrairement à la Belgique dans la section « Congo belge et Rwanda »)²⁷. Elle évita aussi soigneusement toute exotisation dans la pré-

²³ Voir par exemple la brochure *Madagascar à l'Exposition Internationale et Universelle de Bruxelles*. Publiée par l'Agence Économique du Gouvernement Général de Madagascar et dépendances, Paris, Impr. R.P., 1958, s.p. (p. 5) : « Mais Madagascar a eu cette chance de recevoir pour guide, dès son incorporation dans la famille française, l'un des plus grands colonisateurs, le maréchal Gallieni. Pendant huit ans, de 1897 à 1905, pacificateur d'abord, organisateur ensuite, Gallieni s'emploie inlassablement dans tous les domaines ».

²⁴ *Ibid.*, p. 9 : « La Section Française va montrer pendant six mois non seulement la France, mais l'Union Française sous leurs aspects techniques et humains les plus notables ».

²⁵ Pierre Stéphany, *58 l'expo*, Bruxelles, Éditions Racine, 2008, p. 50.

²⁶ Gouvernement Général de Madagascar et Dépendances, *Exposition Coloniale Internationale 1931. Madagascar*. Bois gravés de M. Robert Saldo, Frontispice & culs de lampe d'après les aquarelles originales de M. Romanan Ramanakamonjy, Paris, Imprimerie Nationale, 1931, p. 43. BnF 4°Lk11.1276.

²⁷ Le « village congolais », montrant des artistes et artisans congolais à l'œuvre, avait dû fermer le 27 juillet 1958, trois mois avant la fin de l'exposition, parce que les participants congolais s'étaient vus exposés à des discriminations racistes et décidèrent de rentrer dans leur pays. Voir Nathalie Tousignant, « Géopolitique et spatialité à l'Expo

sensation de La Réunion, comme cela avait été encore le cas lors de l'Exposition coloniale internationale à Paris en 1931. Dans la section « La France d'outre-mer » de l'exposition de Bruxelles les visiteurs pouvaient ainsi observer un tailleur de pierres précieuses au travail, en dehors de toute mise en scène exotique ou ethnographique, devant de grandes photos d'écoliers africains censés représenter l'un des trois grands thèmes de la section, l'enseignement (à côté de la santé et de la démographie)²⁸. Les organisateurs ne mentionnèrent aucun écrivain, artiste et musicien venant de la France d'outre-mer dans les sections relatives, sans doute pour éviter d'être accusés d'appropriation culturelle ou de paternalisme culturel, mais peut-être aussi parce la grande majorité des artistes et écrivains nés dans les colonies, territoires et départements français étaient à l'époque viruellement opposés au colonialisme français. Et dans une situation politique où Madagascar demandait, en 1958, l'indépendance sans restriction, des affirmations comme les suivantes, qui se trouvaient dans la brochure officielle présentant la section sur Madagascar à l'Exposition coloniale internationale à Paris en 1931, étaient devenues impossibles à renouveler en 1958 dans tout discours officiel français :

Madagascar est une de nos rares colonies où le Français se trouve à peu près aussi heureux qu'en France. Cela tient sans doute à ce que, telle la France même, elle se révèle variée dans son aspect & ses ressources &, par là même, offre de multiples possibilités d'action à nos compatriotes.²⁹

Dans la grande conférence donnée par Gérard Antoine, professeur à la Faculté des Lettres de Paris et chargé de la section « Pensée française » à l'Exposition de Bruxelles, et consacrée à la thématique de la section, il est ainsi uniquement question d'écrivains, d'artistes et de scientifiques français nés dans l'hexagone, comme Paul Valéry, Paul Claudel, Colette, Romain Rolland, Antoine de Saint-Exupéry (dont une photo est reproduite dans la version imprimée du discours), Jean-Paul Sartre, André Gide, Henri Matisse et Pablo Picasso, et de leur rayonnement mondial³⁰. La France d'outre-mer n'est mentionnée qu'une seule fois dans ce discours programmatique, et curieusement à travers la référence à de nouvelles

58. Les sections internationale, étrangères et coloniale belge », Gonzague Pluinage (dir.), *Expo 58. Entre utopie et réalité*, Bruxelles, Éditions Racine, 2008, p. 110-111.

²⁸ *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958. France, op. cit.*, s.p., ill. n°176.

²⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁰ Les photographies de ces écrivains se trouvent également dans le guide illustré *Exposition universelle et Internationale de Bruxelles 1958. France, op. cit.*, s.p., illustrations n°104-120 (écrivains), n°123-142 (artistes et œuvres d'art).

études statistiques permettant de mieux saisir les « prévisions du devenir démographique et des subsistances de l'Afrique noire »³¹. Face aux incertitudes et bouleversements politiques du présent et refusant explicitement, dans son discours, d'adhérer à un « désinvolte impérialisme intellectuel », Gérard Antoine, comme l'ensemble des organisateurs de la section française à Bruxelles en 1958, préféra faire le silence sur les mouvements intellectuels, littéraires et artistiques des territoires de la France d'outre-mer. Dans le cadre du pavillon français, ceux-ci furent également absents dans les six sous-sections consacrées au « Théâtre et [les] spectacles dramatiques » qui présentaient un vaste panorama de la création dramatique française contemporaine en soulignant pourtant, à côté de son « abondance », sa « diversité »³².

Les territoires français dans l'océan Indien étaient aussi dans l'ensemble beaucoup moins présents à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958 en comparaison avec les expositions antérieures, dans le Guide officiel comme au sein du pavillon même de l'Union Française, parce qu'ils correspondaient moins à la logique de sélection et de focalisation thématiques des organisateurs : ils n'avaient pas de matières premières capitales pour l'industrie de la métropole, comme la bauxite de Guinée, l'uranium du Niger ou le fer de Mauritanie qui « sont traités conjointement avec les productions métropolitaines correspondantes »³³, et ils n'avaient pas non plus de grandes institutions de recherche comme l'IFAN à Dakar. Focalisés sur les thèmes de la recherche scientifique, l'enseignement, l'habitat, le paysannat et l'industrie qui formaient des sous-sections dans la section IV du pavillon français consacrée à « La France en Afrique et Outre-Mer », les territoires français dans l'océan Indien occupaient, en effet, une place marginale, loin derrière l'Afrique subsaharienne dont le pavillon français, de même qu'une brochure, soulignaient les progrès sur le plan urbain, infrastructurel et technique. On montrait ainsi, dans la sous-section « habitat », les nouvelles réalisations urbaines dans le district de Béryl-Rose à Tamatave sur l'île de Madagascar, le nouveau port de la ville de Tamatave,

³¹ Gérard Antoine, « “La pensée française” à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958 », *Revue de l'Enseignement Supérieur*, n°1, 1958, p. 19. Les 27 conférences données dans le cadre de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958 parmi lesquelles une majorité concernait des sujets scientifiques, n'abordaient pas non plus la France d'outre-mer. Voir *Entretiens et Conférences donnés à l'Auditorium du Pavillon de la France d'avril à octobre 1958. Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles*, s.l., Commissariat Général de la Section française, 1959.

³² *Pavillon de la France à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles* [1958]. Extrait du Guide-Catalogue Officiel de la Section Française, s.l., Commissariat Général de la Section Française, 1958, p. 1.

³³ *Ibid.*, p. 11.

ainsi qu'une carte géologique de Madagascar, des photographies, des fossiles et des échantillons minéralogiques illustrant l'exploitation de la Thoriani, un minéral uranifère sur lequel les études étaient à l'époque « les plus poussées »³⁴ à Madagascar. Achievant le parcours proposé aux visiteurs avec le secteur de l'industrie, cette section consacrée à Bruxelles à la France d'outre-mer se situe ainsi, avec son pragmatisme économique et sa fierté des prouesses scientifiques et urbaines françaises liées à la notion de progrès, à l'opposé même de l'exotisme prédominant des sections coloniales avant la Seconde Guerre mondiale. Seule la dernière zone de la section, consacrée au tourisme et montrant, outre des photos de paysages, une maquette d'un grand hôtel touristique sous les palmiers, laissait encore une petite place aux rêves d'évasion des visiteurs en 1958. Cette section fut accompagnée de la projection de films publicitaires dont l'un, intitulé « Rêves des îles », fut montré pendant deux semaines, du 22 juillet au 4 août 1958, faisant rêver les visiteurs du pavillon français des Antilles, de Tahiti et de La Réunion³⁵. La mise en scène du pavillon français, prenant toutefois dans son ensemble délibérément ses distances par rapport aux dispositifs exotisants des expositions antérieures, contrastait avec celle de quelques pavillons notamment non-européens, comme ceux du Mexique et de la Thaïlande. Ceux-ci se présentaient, d'une part, à travers leur folklore local et d'autre part, en ce qui concerne la Thaïlande, à travers « un palais fastueux comme on en voit dans les *Mille et Une Nuits*, avec un toit pointu et aux coins relevés tout brillant d'or et de laque rouge »³⁶. Malgré la place accordée aux anciennes colonies devenues indépendantes, des schémas de pensée coloniaux demeurèrent toutefois prédominants, comme l'a constaté Tom Verschaffel dans une étude qui souligne le décalage frappant entre l'évolution politique du monde non-occidental et la mise en scène, à destination d'un large public populaire, de l'exposition universelle de Bruxelles en 1958 :

À une période où la décolonisation avance déjà à grands pas dans plusieurs régions du monde, on y affiche encore une foi sans faille dans les bienfaits de la diffusion de la civilisation occidentale pour le monde et les populations colonisées.³⁷

³⁴ *Ibid.*, p. 384.

³⁵ *L'Auditorium du Pavillon de la France à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, 17 avril-19 octobre 1958*, Bruxelles, 1958, p. 1. BnF WNQ-380.

³⁶ Pierre Stéphany, *58 l'expo*, *op. cit.*, p. 39.

³⁷ Tom Verschaffel, « "Le vent souffle fort, mais le ciel reste bleu..." Le message de l'Expo 58 », Gonzague Pluvinage (dir.), *Expo 58. Entre utopie et réalité*, *op. cit.*, p. 92.

L'Exposition universelle de Montréal en 1967, qui coïncida avec le centenaire de la Confédération canadienne, s'inscrivait également, sur le plan programmatique, dans une vision anthropologique du développement humain, à contre-courant des expositions universelles des XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle qui avaient mis en avant les spécificités nationales et la concurrence (ou « émulation » dans la terminologie de l'époque) entre les différentes puissances avec leurs possessions coloniales. Pierre Dupuy, le commissaire général de l'Exposition universelle de Montréal, souligna dans son message incitant les différentes sociétés du globe à venir participer, que « Notre ambition, en choisissant pour thème de notre entreprise : "Terre des Hommes", est de mettre en valeur la richesse de nos connaissances communes et de montrer aux jeunes générations du monde à la fois l'héritage du passé et les immenses perspectives de l'avenir »³⁸. Traversé par un certain lyrisme, le discours officiel sur ce thème semblait tirer un trait final sur l'histoire douloureuse du colonialisme qui venait de s'achever, au moins sur le plan politique, pour la quasi-totalité des anciennes colonies au début des années 1960. Le discours des organisateurs à Montréal cherchait délibérément à évacuer toute allusion à des conflits et dissensions liés notamment au passé colonial et conjura une destinée commune de l'humanité qui serait passée, dans toutes les sociétés humaines et selon une logique semblable, « de la famille primitive » à la « tribu », puis à la « nation » et enfin au « monde complexe de notre époque, rétréci par la rapidité des communications, soudainement conscient du besoin vital de coopération sous le signe de l'interdépendance »³⁹.

L'Exposition universelle de Montréal en 1967 accueillit un nombre important d'anciennes colonies devenues indépendantes depuis l'Exposition universelle de Bruxelles, et en grande partie d'anciens territoires de l'Empire français, comme l'Algérie, le Maroc ainsi que les pays francophones de l'Afrique subsaharienne qui se présentèrent toutefois, pour des raisons financières, pour la plupart dans le cadre d'un pavillon commun intitulé « Place d'Afrique » qui se proposait de donner « un panorama de l'Afrique moderne »⁴⁰. Pour la première fois dans une exposition universelle, Madagascar et l'Île Maurice furent présentes dans des pavillons in-

³⁸ Pierre Dupuy, « Message de Monsieur le Commissaire Général », *Le Canada reçoit, du 28 avril au 27 octobre 1967*, Montréal, Compagnie Canadienne de l'Exposition Universelle de 1967, prospectus illustré, p. 11. Dossier *Exposition Universelle/World Exhibition 1967*. BnF Fol. Pw. 112 (I).

³⁹ « Terres des Hommes. L'exposition Canadienne Internationale et Universelle, Montréal 1967. Grande symphonie de l'Homme », prospectus, 8 p. in-4°, p. 5. Dossier *Exposition Universelle/World Exhibition 1967*. BnF Fol. Pw. 112 (III, 1).

⁴⁰ *Expo 67. 28 avril-27 octobre 1967. Montréal, Canada. Guide officiel/Official Guide*, Toronto, Montréal, Vancouver e.a., Éditions McLean-Hunter, 1967, *op. cit.*, p. 147.

dépendants de leurs anciennes puissances coloniales, la France et la Grande-Bretagne. Tandis que l'Île Maurice mit l'accent dans son petit pavillon sur une mise en scène exotique, liée également au mythe de Robinson, et visait notamment à attirer de nombreux touristes, Madagascar se présenta comme une nouvelle nation aux racines anciennes, fière de son histoire et convaincue de ses potentialités économiques. Le pavillon de l'Île Maurice fut, en effet, selon le guide officiel de l'Exposition Universelle de 1967, « une merveille d'exotisme » :

Une sculpture sur bois reprend en diverses variations le thème Terre des Hommes, à l'entrée du stand consacré au tourisme. En outre, une inscription reproduit cette pensée de la romancière mauricienne, Mme Marcelle Lagesse : « Voyez ce que nous avons fait en deux siècles et demi, d'une terre sans hommes, perdue dans la mer Indienne. Le courage et la ténacité des découvreurs de terres ont tissé son histoire, la patience de ses fils a fixé son destin ». Des hôtesses mauriciennes, qui savent tout sur leur île, seront ravies d'en entretenir les visiteurs.⁴¹

Ce dispositif exotique attira l'attention des visiteurs et des journalistes, comme Eka von Merveldt, journaliste à l'hebdomadaire allemand à l'époque, le mentionna dans un paragraphe à la fin de son article tirant un bilan de l'Exposition universelle de Montréal. Chaque exposition peut remplacer de « longs et fatigants voyages dans des coins lointains du monde », comme vers l'Île Maurice qui « avait apporté son grand oiseau Dodo, empaillé », et « des montagnes de coquillages bizarres tirés des profondeurs de l'océan Indien »⁴². Le pavillon de Madagascar, par contre, se distingua par « son style authentiquement malgache » et montra, d'une part, à travers des sculptures et des photos, notamment du palais de la Reine à Antananarivo, le glorieux passé de l'île avec lequel la nation redevenue indépendante visait à renouer. D'autre part, ce pavillon voulut illustrer, à travers la présentation de minéraux et des photos de sites d'exploitation, les richesses économiques de l'île, illustrant « un avenir prometteur » et rendant « compte des mesures prises dans cette perspective ». On peut ainsi lire à ce sujet dans le guide officiel de l'Exposition de 1967 :

⁴¹ *Ibid.*, p. 117.

⁴² Eka von Merveldt, « Montréal : Ausklang der Expo 67 : Berstend vor Leben », *Die Zeit*, n°42, 20 octobre 1967 : « Und jede Expo ersetzt weite und beschwerliche Reisen zu so fernen Ecken und Enden der Welt wie etwa zu der kleinen Insel Mauritius, die ihren großen Vogel Dodo mitgebracht hatte, ausgestopft zwar, aber außerdem aus den Tiefen des Indischen Ozeans Berge von bizarren Muscheln [...] » (nous traduisons).

Madagascar possède de grandes richesses minérales, notamment du graphite et de l'uranium, ainsi qu'une imposante variété de pierres. Le café, le sucre, le riz, la vanille, les épices constituent ses principales récoltes.⁴³

Le guide officiel, reprenant des éléments de la mise en scène de la grande île à Montréal en 1967, ne manque toutefois pas de souligner, à destination du grand public qui visitait l'exposition, les « attraits que l'île offre aux touristes, et naturellement aux visiteurs qui établiront un premier contact avec la vie malgache à l'Expo 67 »⁴⁴.

La Réunion, « l'île enchantée » des expositions coloniales et universelles françaises des années 1920 et 1930, resta absente du pavillon de la France à Montréal en 1967, comme cela avait déjà été le cas en 1958 à Bruxelles, de même que ses écrivains et ses artistes. La France présenta en 1967 à Montréal un ensemble d'écrivains hexagonaux de renom semblable à celui de 1958 à Bruxelles. Les visiteurs pouvaient y voir, à travers des photos et l'étalage de leurs œuvres, puis en écoutant des enregistrements sonores, comme déjà à Bruxelles en 1958, Paul Claudel, Paul Valéry, Colette et Jean-Paul Sartre, rejoints cette fois par des auteurs plus contemporains comme Armand Gatti, Alain Robbe-Grillet, Raymond Queneau, André Malraux⁴⁵ ; mais mis à part, dans une certaine mesure, Le Clézio⁴⁶, aucun écrivain de la France d'outre-mer ne fut présenté. C'est avec admiration, mais aussi avec une distance ironique, que les Montréalais avaient baptisé spontanément ce « Panorama des lettres françaises contemporaines »⁴⁷ : « Le Musée littéraire »⁴⁸. Dans son pavillon de 1967 à Montréal, qui fut le plus vaste de tous les pavillons et qui attira 50.000 visiteurs par jour⁴⁹, de même que dans le guide illustré à destination des visiteurs, la France soulignait tout d'abord sa modernité technologique⁵⁰, puis sa « pré-

⁴³ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁵ Sylvain Zegel, « Montréal c'est pour vendredi », *Le Figaro littéraire*, 24 avril 1967 ; Michel Legris, « Art et littérature », *Le Monde*, 27 avril 1967.

⁴⁶ Colette Bouillon, « Montréal, Expo 67 », *La Croix*, 18 juin 1967 : « De cette illustre galerie qui n'oublie pas de faire place aux poètes et aux penseurs, le benjamin doit être Le Clézio ».

⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁸ Georges-Emmanuel Clancir, « Le fabuleux rendez-vous de Montréal », *Les Nouvelles Littéraires*, 8 juin 1967.

⁴⁹ Colette Bouillon, *op. cit.* : « plus de 50 000 visiteurs par jour au pavillon de France ». Le pavillon français fut le plus visité de l'Expo 67 à Montréal, après le pavillon de l'URSS « qui a remporté la palme avec 60 000 entrées par jour ». Christine Esterez, « Éloge funèbre de l'Expo de Montréal », *Combat*, 31 octobre 1967.

⁵⁰ Jacques Michel, « Le Pavillon français à Montréal. Une Maison de la culture sur le Saint-Laurent », *Le Monde*, 28 juillet 1967 : « Le manifeste de la France, puissance de

sence dans le monde », sa volonté aussi de soutenir notamment les pays africains dans leurs « efforts pour le renouveau économique, indispensable corollaire de l'indépendance politique »⁵¹. Les départements et territoires français d'outre-mer, ces « confettis » de l'ancien Empire colonial, comme certains critiques les appelaient à l'époque, n'eurent pas – ou pas encore – de place réellement adéquate dans l'auto-représentation nationale de la France qui commença à se redessiner au sein de cette période de profonds changements et de mutations politiques.

L'opinion publique de La Réunion, par exemple, reflétée par la presse, ne semblait pas se soucier de cette mise à l'écart de la France d'outre-mer à l'Exposition universelle de Montréal et ne faisait pas non plus attention aux pavillons des pays devenus nouvellement indépendants. Mais selon les tendances politiques, les points de vue adoptés et les conclusions tirées de la mise en scène de la France à l'Expo 67 étaient très différents : *Le Journal de l'Île de La Réunion*, périodique quotidien conservateur, se montrait très admiratif devant l'originalité du pavillon français et son « imposante structure » et s'identifiait sans réserves à la présentation de la France comme « l'avant-garde des Lettres, des sciences humaines aussi bien que des sciences pures, de l'industrie et de la technologie »⁵². Le journal *Témoignages*, par contre, périodique hebdomadaire du PCR – Parti communiste réunionnais –, ne prêtait aucune attention à cette dimension, ni au pavillon français en général, et ne retenait dans ses colonnes de l'Expo 67 que le discours de de Gaulle insistant – en visant à Montréal tout particulièrement des Canadiens français – sur « le droit d'un peuple à disposer de lui-même ». En liaison avec la revendication, formulée tout particulièrement par le Parti communiste et son leader Paul Vergès lors du congrès du parti en août 1967, d'un changement du statut de l'île et de son évolution vers une autonomie très large, le périodique posa la question, dans son article sur la visite de de Gaulle à Montréal à l'occasion de l'Exposition de 1967 : « De Gaulle a proclamé le droit de la “province” de Québec à l'autonomie au sein de l'État canadien. Qu'attend le Président de la République pour donner l'exemple de reconnaître à La Réunion et aux Antilles leur autonomie au sein de la République Française ? »⁵³ Et le

haute technologie, couvre la majeure partie des quelque 70 000 mètres carrés de surface répartis sur les étages du pavillon, le plus vaste de l'Expo 67 ».

⁵¹ *Le Pavillon de la France à Montréal. Exposition Universelle et Internationale de Montréal*. Rédigé avec le concours de Louis Armand, de l'Académie Française, Paris, J.Y. Nicolas, 1967, p. 21 : « Présence de la France dans le monde ».

⁵² « Jour “J” à l'Exposition de Montréal », *Le Journal de l'Île de La Réunion*, 28 avril 1967, p. 1.

⁵³ Titre d'un article publié dans *Témoignages. Quotidien du Parti Communiste Réunionnais*, 29 juillet 1967, p. 1-2.

journal reformula la question de manière insistante, comme suit dans un autre article : « Pourquoi ce qui a été reconnu pour tous ailleurs, ne l'est-il pas pour les Réunionnais qui ne réclament que le droit à l'auto-détermination avec la revendication de l'Autonomie ? »⁵⁴

Les Expositions universelles, derrière leur façade de mises en scène grandioses et de spectacles populaires, pouvaient ainsi aussi avoir le rôle de catalyseurs de réflexions et de contestations politiques, comme ce fut le cas aussi bien à Montréal en 1967 que, d'une manière très différente, à Bruxelles en 1958, en ce qui concerne les identités culturelles et les revendications politiques des territoires français dans l'océan Indien.

Bibliographie

- « À Québec, de Gaulle exalte le droit d'un peuple à disposer de lui-même », *Témoignages. Quotidien du Parti Communiste Réunionnais*, 1^{er} juillet 1967, p. 2.
- ANTOINE, Gérard, « “La pensée française” à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958 », *Revue de l'Enseignement Supérieur*, n°1, 1958, p. 11-28.
- L'Auditorium du Pavillon de la France à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles, 17 avril-19 octobre 1958*, Bruxelles, 1958, Bibliothèque nationale de France, WNQ-380.
- Bilan du monde pour un monde plus humain. Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958. Section française*, Paris, Imprimerie Municipale, Hôtel de Ville, 1958.
- BOUILLON, Colette, « Montréal, Expo 67 », *La Croix*, 18 juin 1967.
- CLANCIR, Georges-Emmanuel, « Le fabuleux rendez-vous de Montréal », *Les Nouvelles Littéraires*, 8 juin 1967.
- Commissariat général de l'exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958, *L'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958 fait le point*, Gand, Imprimerie L. Vanmelle, 1958.
- Commissariat Général de la Section Française à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958, *France. Catalogue et Guide officiel de la participation française*, s.l., 1958.
- « De Gaulle a proclamé le droit de la “province” de Québec à l'autonomie au sein de l'État canadien. Qu'attend le Président de la République pour donner l'exemple de reconnaître à La Réunion et aux Antilles leur autonomie au sein de la République Française ? », *Témoignages. Quotidien du Parti Communiste Réunionnais*, 29 juillet 1967, p. 1-2.
- DEMAISON, André, « Adresse au visiteur », *L'Exposition Coloniale Internationale de 1931*, édition de luxe du Guide officiel, André Demaison, illustrations de P. Commarmond, Paris, 1931, s.p.

⁵⁴ « À Québec, De Gaulle exalte le droit d'un peuple à disposer de lui-même », *Témoignages. Quotidien du Parti Communiste Réunionnais*, 1^{er} juillet 1967, p. 2.

- DUPUY, Pierre, « Message de Monsieur le Commissaire Général », *Le Canada reçoit, du 28 avril au 27 octobre 1967*, Montréal, Compagnie Canadienne de l'Exposition Universelle de 1967, prospectus illustré, s.p.
- Entretiens et Conférences donnés à l'Auditorium du Pavillon de la France d'avril à octobre 1958. Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles*, s.l. Commissariat Général de la Section française, 1959.
- ESTEREZ, Christine, « Éloge funèbre de l'Expo de Montréal », *Combat*, 31 octobre 1967.
- Expo 67. 28 avril-27 octobre 1967. Montréal, Canada. Guide officiel/Official Guide*, Toronto, Montréal, Vancouver e.a., Éditions McLean-Hunter, 1967.
- Exposition universelle et Internationale de Bruxelles 1958. France*, s.l.n.d. [Bruxelles, 1958].
- Gouvernement Général de Madagascar et Dépendances, *Exposition Coloniale Internationale 1931. Madagascar*, Bois gravés de M. Robert Saldo, Frontispice & culs de lampe d'après les aquarelles originales de M. Romanan Ramanakamonjy, Paris, Imprimerie Nationale, 1931.
- « Jour "J" à l'Exposition de Montréal », *Le Journal de l'Île de La Réunion*, 28 avril 1967.
- LEBLOND, Marius et Ary, *L'Île enchantée. La Réunion*, Couverture en couleurs de Charles Fouqueray (*Toutes nos colonies* n°7), Paris, Librairie de la Revue Française, Alexis Redier, 1931.
- LEGRIS, Michel, « L'exposition de Montréal cherche à donner un sens nouveau au mot "universel". Grâce aux nouvelles techniques audio-visuelles », *Le Monde*, 3 mai 1967.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, « Insularités exposées : les îles de l'océan Indien et du Pacifique dans les Expositions Coloniales (1855-1937) », Jean Claude Carpanin Marimoutou et Jean-Michel Racault (dirs.), *L'Insularité. Thématique et Représentations*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 235-244.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, « De la théâtralisation à la prise de parole de l'Autre. L'impact des expositions coloniales sur la mise en discours littéraire de l'océan Indien », Vinesh Y. Hookoomsing et Kumari R. Issur (dirs.), *L'océan Indien dans les littératures francophones. Pays réels, pays rêvés, pays révélés*, Paris, Éditions Karthala, 2001, p. 27- 38.
- Madagascar à l'Exposition Internationale et Universelle de Bruxelles*, Publiée par l'Agence Économique du Gouvernement Général de Madagascar et dépendances, Paris, Impr. R. P., 1958.
- MERVELDT, Eka von, « Montréal : Ausklang der Expo 67 : Berstend vor Leben », *Die Zeit*, n°42, 20 octobre 1967.
- MICHEL, Jacques, « Le Pavillon français à Montréal. Une Maison de la culture sur le Saint-Laurent », *Le Monde*, 28 juillet 1967.
- Pavillon de la France à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles* [1958], Extrait du Guide-Catalogue Officiel de la Section Française, s.l., Commissariat Général de la Section Française, 1958.

- Le Pavillon de la France à Montréal. Exposition Universelle et Internationale de Montréal*, rédigé avec le concours de Louis Armand, de l'Académie Française, Paris, J.Y. Nicolas, 1967.
- PLUM, Werner, *Des expositions universelles au XIX^e siècle. Spectacles du changement social et culturel : aspects sociaux et culturels de l'industrialisation*, traduit de l'allemand par Pierre Gallissaires, Bonn-Bad Godesberg, Friedrich-Ebert-Stiftung, 1977.
- POIRIER, René, *Des foires, des peuples, des expositions*, Paris, Plon, 1958.
- STÉPHANY, Pierre, *58 l'expo*, Bruxelles, Éditions Racine, 2008.
- « Terres des Hommes. L'exposition Canadienne Internationale et Universelle, Montréal 1967. Grande symphonie de l'Homme », prospectus, 8 p. in-4°, Dossier *Exposition Universelle/World Exhibition 1967*, Bibliothèque nationale de France, Fol. Pw. 112.
- TOUSIGNANT, Nathalie, « Géopolitique et spatialité à l'Expo 58. Les sections internationale, étrangères et coloniale belge », Gonzague Pluinage (dir.), *Expo 58. Entre utopie et réalité*, Bruxelles, Éditions Racine, 2008, p. 95-118.
- VERSCHAFFEL, Tom, « "Le vent souffle fort, mais le ciel reste bleu..." Le message de l'Expo 58 », Gonzague Pluinage (dir.), *Expo 58. Entre utopie et réalité*, Bruxelles, Éditions Racine, 2008, p. 73-94.
- ZEGEL, Sylvain, « Montréal c'est pour vendredi », *Le Figaro littéraire*, 24 avril 1967.

Une identité touristique introuvable : Madagascar des années 1950 aux années 1970 (fin de la période coloniale et Première République)

Frédéric GARAN
Université de La Réunion¹

Le tourisme aux colonies est un souvenir qui s'est largement effacé de nos mémoires. Il a cependant été un élément fort de l'imaginaire colonial, comme nous le rappellent aujourd'hui encore des romans comme *La Route des Indes* (E.M. Foster, 1924) ou *Mort sur le Nil* (Agatha Christie, 1937). Le tourisme a été un phénomène beaucoup plus important dans l'empire britannique que dans l'empire français. C'est ce qui explique que le sujet ait inspiré les chercheurs anglo-saxons² bien avant les historiens français³.

¹ DOI : 10.61736/JRMX2615

² John MacKenzie, *The Empire of Nature: Hunting, Conservation and British Imperialism*, 1988 ; Joseph Sramek, « Face Him like a Briton: Tiger Hunting, Imperialism and British Masculinity in Colonial India, 1800-1875 », *Victorian Studies*, vol. 48, n°4, Summer 2006, p. 659-680 ; John MacKenzie, « The Imperial Pioneer and Hunter and the British Masculine Stereotype in Late Victorian and Edwardian Times », Mangan J.A. et Walvin J. (dir.), *Manliness and Morality: Middle-class Masculinity in Britain and America, 1800-1940*, Manchester, Manchester University Press, 1987, p. 176-198 ; JoAnn MacGregor, «The Victoria Falls (1900-1940): Landscape, Tourism and the Geographical Imagination», *Journal of Southern African Studies*, vol. 29, n°3, September 2003, p. 717-737

³ Voir pour l'empire français : Sophie Dulucq, « Découvrir l'âme africaine : Les temps obscurs du tourisme culturel en Afrique coloniale (années 1920-années 1950) », *Cahiers d'études africaines*, vol. 1, n°193-194, 2009, p. 27-48 ; Aline Demay, « Tourisme et Colonisation en Indochine 1898-1939 », Thèse sous la direction de Rémy Knafou et Laurence Monnais, Paris Sorbonne, 2011, vol. 1 ; Frédéric Garan, « Tourisme et touristes dans l'Afrique française : un vecteur de l'ordre colonial », Yannick Clavé (dir.), *L'Empire colonial français en Afrique : Métropole et colonies, sociétés coloniales, de la conférence de Berlin (1884-1885) aux Accords d'Évian de 1962*, Paris, Ellipses CAPES, 2022, p. 333-345 ; Colette Zytnicki, *L'Algérie, terre de tourisme*, Paris, Vendémiaire, 2016 ; Colette Zytnicki, Habib Kazdaghli (dir.), *Le Tourisme dans l'Empire français*, Paris, SFHOM, 2009 ; Eric Jennings, *À la cure, les coloniaux : Thermalisme, climatisme et colonisation française 1830-1962*, Rennes, PUR, 2011.

Nous avons soutenu notre HDR en mars 2024, avec pour garante Sophie Dulucq. Le mémoire, en attente de publication, a pour titre : « Le tourisme en situation coloniale

Pour l'empire français, les travaux pionniers sont ceux d'Éric Jennings (*Curing the Colonizers. Hydrotherapy, Climatology and French Colonial Spas*, 2006, édition française, 2011) sur le thermalisme ainsi que l'ouvrage collectif dirigé en 2009 par Colette Zytnicki et Habib Kazdaghi, *Le tourisme dans l'Empire Français. Politique, pratiques et imaginaires (XIX^e-XX^e siècles)*. Par la suite, Colette Zytnicki, en s'appuyant sur le cas algérien, a exploré toute la diversité des pratiques touristiques : mer, montagne, désert... dans son ouvrage *L'Algérie, terre de Tourisme* (2016). Parallèlement, la France a aussi ses territoires sauvages, où la chasse, la nature, en l'absence de sites monumentaux à visiter, constituent le potentiel touristique comme le montre Sophie Dulucq avec « Découvrir l'âme africaine. Les temps obscurs du tourisme culturel en Afrique coloniale française, années 1920-années 1950 ». C'est dans la lignée de ces travaux que nous inscrivons nos recherches sur le tourisme à Madagascar. La dimension politique de la mise en tourisme en situation coloniale a une importance capitale comme le soulignait déjà Colette Zytnicki dans l'introduction du *Tourisme dans l'empire français* en affirmant : « Non, le tourisme n'est pas une chose frivole »⁴. Ainsi, pour Albert Sarraut, c'est un domaine qui contribue à « la mise en valeur des colonies françaises »⁵. Le tourisme doit certes aider au développement économique des colonies mais, dans l'esprit de l'époque, il doit surtout favoriser l'installation des Français aux colonies, le touriste étant vu comme un colon en puissance. La mise en tourisme s'inscrit également dans « la mission civilisatrice », confrontant l'« indigène » au progrès technique (dans ce cadre, les infrastructures de transport)⁶ et à la culture occidentale (musées, expositions etc.)⁷.

Dès 1897, durant les premières années du « proconsulat » de Gallieni⁸, l'idée d'un développement touristique pour Madagascar est évoquée dans le journal officiel. Mais, très vite, se pose la question de l'identité de Madagascar. En effet, le colonisateur peine à définir la Grande Île, qui est vue comme un mélange de l'Afrique et de l'Asie mais, si l'on retourne

à Madagascar : histoire d'un échec (du début du XX^e siècle aux années 1960) », Université Toulouse 2-Jean Jaurès.

⁴ Colette Zytnicki, *op. cit.*, p. 5.

⁵ Albert Sarraut, *La Mise en valeur des colonies françaises*, Paris, Payot, 1923.

⁶ Citons dans cette rubrique pour Madagascar, la boucle d'Anjirô, la gare de Tananarive à Analakely.

⁷ C'est ainsi que sont conçus les différents musées du rova de Tananarive, comme la participation de la colonie de Madagascar aux expositions universelles et coloniales. Voir sur ces questions notre mémoire d'HDR, *op. cit.*

⁸ Gallieni est gouverneur général de Madagascar de 1896 à 1905. La première mention pour le développement du tourisme se trouve dans le *Journal Officiel de la colonie de Madagascar* du 3 mars 1897.

la situation de manière plus négative, comme n'étant ni l'Afrique, ni l'Asie. Dans ce cadre, il est difficile de mettre en avant des attractions touristiques, en l'absence d'une identité qui soit clairement définie.

Cette situation n'a pas commencé dans les années 1950. Il est donc nécessaire de faire, dans une première partie, un retour en arrière pour mettre en évidence ce lien entre tourisme et colonisation. Un lien qui *a priori* ne va pas de soi, mais qui est en fait un élément récurrent de l'histoire coloniale, et qui est particulièrement mis en avant à propos de Madagascar.

Pour aborder cette question de l'identité touristique de Madagascar, nous nous appuierons, dans le cadre de cet article, sur deux vecteurs de la culture populaire. D'une part, à la fois pour les périodes coloniales et post-coloniales, nous ferons référence au contenu des guides touristiques ainsi que des ouvrages de promotion de la Grande Île, en portant une attention particulière aux illustrations. D'autre part, pour les années 1960, nous prendrons également en compte la chanson de variété.

L'édition d'un *Guide bleu* sur Madagascar en 1955 nous permettra d'entrer dans le cœur de notre sujet. Nous sommes dans les dernières années de la domination française et le *Guide bleu* peut apparaître comme la consécration de l'existence d'un potentiel touristique que le système colonial aurait développé à Madagascar. Avec l'indépendance, l'idée que le touriste est un futur colon ne fait plus sens. De plus, le tourisme change de nature, en particulier du fait de la révolution des transports. Dans ce cadre, nous examinerons dans une dernière partie la vision que les guides publiés sous la Première République donnent de la Grande Île.

Aux origines de l'ambiguïté de l'identité touristique de Madagascar

Pourquoi aller à Madagascar, que voir à Madagascar ? En termes de tourisme, nous sommes confrontés à une question simple à laquelle le territoire n'arrive pas à répondre qui est de savoir : quelle est l'identité de Madagascar ?

La photographie suivante pose bien le problème :

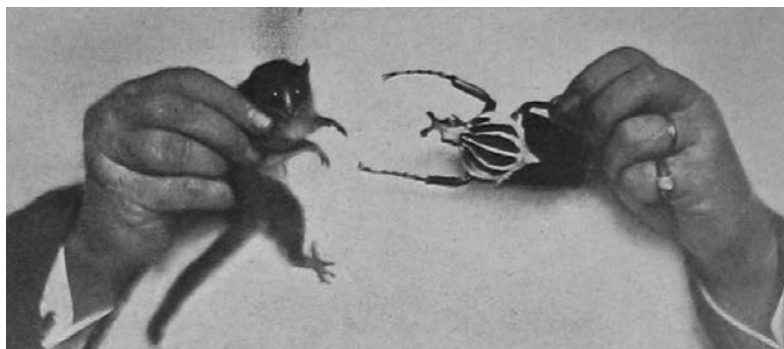


Illustration 1 : Le David des lémurien et le Goliath des insectes : à gauche, chirogale de *Milvus* (Madagascar et Mozambique) ; à droite, hanneton Goliath (Congo). *L'Illustration*, p. 491, 7 novembre 1925

Nous sommes en 1925, et cette photographie, publiée dans *L'Illustration*⁹, vient conclure la série d'articles sur la Croisière Noire, qui s'est achevée quelques semaines plus tôt par une arrivée triomphale à Tananarive, après la traversée de l'Afrique par les autochenilles Citroën. Les objectifs de cette « mission » sont multiples. Le raid automobile est un coup publicitaire comme André Citroën en a le secret, mais il a surtout pour but d'évaluer les véhicules et de préparer la mise en tourisme de l'Afrique. L'expédition est filmée, et devient « la Croisière Noire » sur les écrans. Les images de Léon Poirier montrent aux Français les populations exotiques de l'Afrique, les grandes chasses auxquelles se sont livrés les participants, les paysages... La Croisière Noire est l'incarnation de l'aventure, d'une aventure qui peut être à portée de main si l'on développe l'Afrique dans ce sens : on pourra bientôt traverser le Sahara en logeant dans des palaces, avoir le frisson de la chasse aux lions, ou découvrir Madagascar, d'où s'est organisé le retour vers la France de la mission Citroën¹⁰.

Cette photo met bien en évidence le fait que Madagascar n'est pas en Afrique dans la vision touristique de l'époque. D'un côté, il y a un monde sauvage, l'Afrique, que symbolise l'inquiétant scarabée géant. De l'autre, Madagascar, incarné par le frêle lémurien, un territoire qui est sorti

⁹ Journal puis magazine de la bourgeoisie républicaine (il est réservé à une élite économique du fait de son prix), *L'Illustration* est réputé pour la qualité et le nombre des gravures, puis des photographies, que l'on trouve dans ses pages. Il s'impose comme un organe de presse de référence durant la Première Guerre mondiale, et le reste durant tout l'entre-deux-guerres. Voir Jean-Noël Marchandiau, « *L'Illustration* », (1843-1944). *Vie et mort d'un journal*, Toulouse, Privat, 1987.

¹⁰ Voir Andrew Donning, *Automotive Empire: How Cars and Roads Fueled European Colonialism in Africa*, Ithaca, Cornell University Press, 2024.

de la sauvagerie, rassurant, déjà civilisé. Il est d'ailleurs symptomatique que Léon Poirier décide de tourner à Madagascar un film de fiction, à partir d'une légende malgache, avec des acteurs locaux¹¹, plutôt que de continuer dans la veine des reportages d'aventure. Madagascar est bien un autre monde. C'est ce qu'avait déjà défini, en février 1922, le supplément illustré de *La Presse coloniale* dans un numéro consacré à « L'œuvre de la France à Madagascar. Commerce – Industrie – Tourisme »¹². Au fil des articles, l'image qui se dessine est la suivante :

Madagascar est donc particulièrement captivante pour les touristes qui le dédaignent encore, il faut bien le dire, et pour les artistes qui y trouvent des spectacles émouvants par leur sublime beauté ou leurs sauvages grandeurs.¹³

Madagascar est un peu l'Afrique, tout en étant différente. C'est aussi, surtout du fait des populations des Hautes Terres, un peu l'Asie. Mais l'argument d'être à la fois un peu l'Afrique et un peu l'Asie peut facilement se retourner : et si Madagascar n'était ni l'un, ni l'autre, ce qui en termes de potentiel touristique devient un problème.

C'est ce qui ressort quatorze ans plus tard, en juillet 1936, de cette même revue qui revient sur le tourisme à Madagascar :

Nous avons eu l'occasion de montrer précédemment l'intérêt qu'offre Madagascar au grand tourisme. Sans doute la situation excentrique de la Grande Île, à l'écart des grandes lignes de communication du globe, ne contribue-t-elle guère à attirer les voyageurs ; mais si, par ailleurs, la « France australe » ne peut offrir au visiteur le spectacle de merveilles artistiques comparables à celles que lui présente l'Extrême-Orient, ni les fortes émotions cynégétiques que les chasseurs vont chercher en Afrique, dans l'Inde ou en Indochine, elle n'en mérite pas moins de retenir l'attention par la riche diversité de ses aspects, par l'incontestable splendeur de ses paysages et de ses ciels, par l'étrangeté des races qui la peuplent, enfin, par ce charme pénétrant qui séduit tous les Européens débarqués sur son sol.¹⁴

¹¹ *Zazavavindrano ou l'Amour malgache* de Léon Poirier, 1925, avec Paul Rabemanantsoa et Célestine Razafindratsiory.

¹² « L'œuvre de la France à Madagascar. Commerce-Industrie-Tourisme », *Supplément illustré de La Presse Coloniale*, février 1922, p. 5-11, gallica.bnf.fr

¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ « Tourisme 1936 Madagascar », *Supplément illustré de La presse coloniale illustrée*, juillet 1936, gallica.bnf.fr

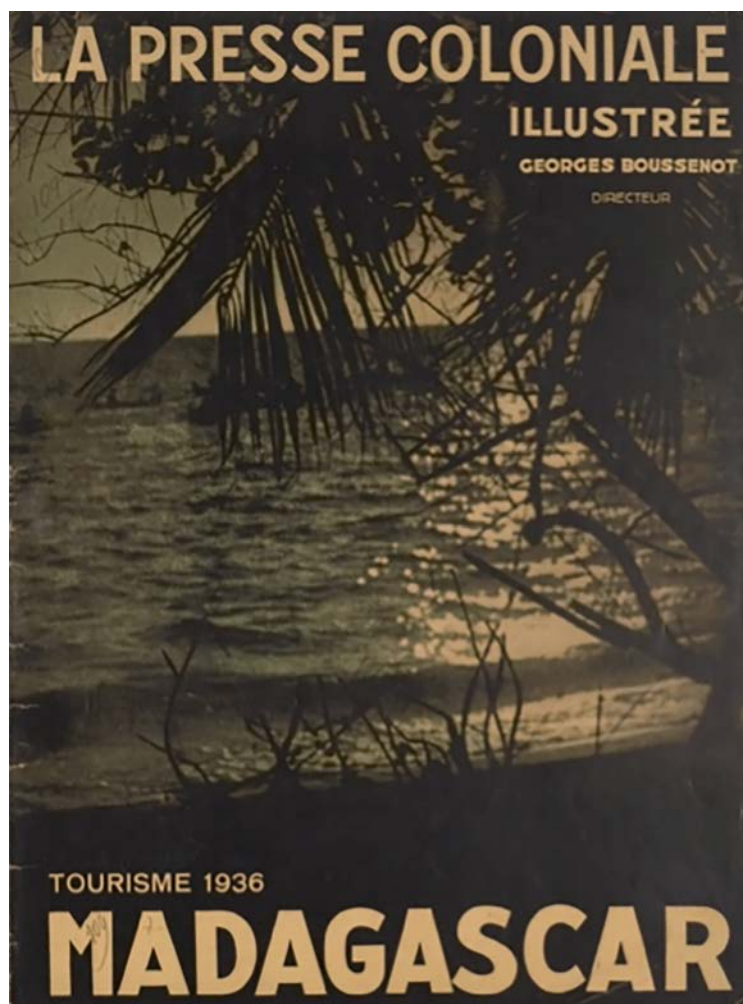


Illustration 2 : Une de La Presse coloniale illustrée de juillet 1936 non signée, « Tourisme 1936 Madagascar », La presse coloniale illustrée, juillet 1936, p. S-NP, gallica.bnf.fr

Dans ce cadre, pourquoi aller à Madagascar ? Dans le domaine du tourisme, nous allons être en permanence confronté à une question : faire venir des touristes à Madagascar, certes, mais pour leur faire voir quoi ?

Les agences de voyage américaines, qui organisent pour leurs clients fortunés des circuits en Afrique (ainsi que des tours du monde), ne manquent pas d'intégrer Madagascar à leurs différents périples. Il y a donc un réel attrait pour la Grande Île, mais celle-ci n'est jamais le produit d'appel.

Ce sont les grandes chasses, la faune, la nature en général qui jouent ce rôle, des domaines où Madagascar, ou plutôt les autorités coloniales, n'ont rien à proposer, car elles n'arrivent pas à concevoir ce qui peut être attractif. Ainsi, pour prendre l'exemple des lémuriens, ils ne seront jamais un argument touristique durant la période que nous abordons. Au mieux, on sait qu'ils existent. On peut d'ailleurs généraliser cela à l'ensemble de la biodiversité malgache...

Si l'on en revient à la chasse, le discours récurrent est de dire que cela peut être intéressant si l'on se limite aux sangliers, aux zébus ou aux crocodiles. Par contre, si le touriste attend le frisson des grandes chasses, il faut aller voir ailleurs car Madagascar ne peut rien offrir. Ce qu'il faut comprendre derrière ce discours, c'est que la chasse à Madagascar ne peut intéresser qu'un tourisme local, c'est-à-dire fournir une distraction pour les colons installés sur place.

La problématique est sensiblement la même pour les aspects folkloriques, où seule la danse du papangue, dans le sud malgache, est mise en avant. Ainsi, les croisières vers Madagascar que l'on tente de mettre en place n'arrivent pas à trouver leur public.



Illustration 3 : Prospectus des Messageries Maritimes 1936, Archives de la République de Madagascar, D382

Finalement, le seul élément que l'on arrive vraiment à promouvoir, en dehors des réalisations coloniales, c'est l'architecture de la royauté merina, avec le *rova* de Tananarive, et le site d'Ambohimanga. Si l'on ajoute que dans les années trente, au niveau des infrastructures nécessaires au tourisme (hébergement, routes, etc.), tout est à construire (à l'exception de la ligne de chemin de fer entre Tananarive et Tamatave, qui devient une attraction touristique avec sa Micheline), on comprendra que tout reste à faire en matière de tourisme. Dans ce contexte, la Seconde Guerre mondiale donne un coup d'arrêt à ce maigre bilan. Le tourisme n'a été pensé que pour susciter des vocations « coloniales ». La « propagande » touristique relève plus de la promotion coloniale que d'une véritable politique de développement du tourisme.

Malgré le potentiel pour l'international, les années cinquante ne développent qu'un tourisme local

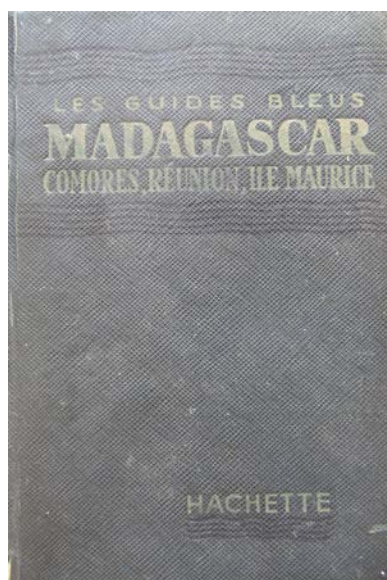
On pourrait penser que les choses changent après la Seconde Guerre mondiale et ce, à plusieurs niveaux. D'une part, l'évolution de la logique coloniale fait que le touriste n'est plus considéré comme un colon en puissance. D'autre part, les transports évoluent, avec la mise en place d'une ligne aérienne directe entre Paris et Tananarive assurée par des avions « Super Constellation », qui ramènent la durée du voyage à 17 heures de vol.

On peut donc penser que l'on a un outil qui peut permettre le développement de ce tourisme. Nous sommes confortés dans ce sens par l'édition d'un *Guide Bleu* en 1955. Certes, l'Algérie, la Tunisie, le Maroc et l'Indochine ont déjà intégré la collection depuis longtemps¹⁵, mais Madagascar a son guide bleu la même année que *L'Afrique centrale*, avant *L'AOF et le Togo* (1958) et bien avant *La Polynésie* (1965).

Le *Guide Bleu* n'est pas une publication de « propagande », comme celles éditées dans les années 1930, à l'occasion par exemple de l'exposition coloniale de Vincennes (1931). Si les éditions Hachette estiment en 1955 que l'ouvrage peut être rentable, c'est bien qu'elles pensent que les touristes seront au rendez-vous. D'un point de vue géographique, le *Guide Bleu* rompt avec la logique des guides coloniaux. En effet, ceux-ci étaient structurés en reprenant le cadre administratif de l'empire, « Madagascar et dépendances » (c'est-à-dire les Comores et les îles Éparses) étant obligatoirement dans des publications distinctes de La Réunion. Le *Guide Bleu*

¹⁵ 1916 pour l'Algérie et la Tunisie, 1921 pour le Maroc, et 1923 pour l'Indochine (guides Madrolle, également par les éditions Hachette).

répond lui à une logique géographique, regroupant dans un même volume Madagascar, les Comores, La Réunion et Maurice (la présence d'une colonie britannique est une rupture encore plus forte de la logique coloniale). Madagascar est cependant, et de loin, la partie la plus importante. Deux cents pages sont consacrées à la Grande Île, pour à peine soixante pour toutes les autres, auxquelles s'ajoutent cent cinquante pages de conseils pratiques qui, là encore, font la part belle à Madagascar. Il n'est donc pas exagéré de dire que c'est avant tout un guide de Madagascar. Ce cadre étant posé, la page de garde apparaît alors surprenante.



Illustrations 4 et 5 : Couverture et page de titre, collection « les guides bleus ». Madagascar, Comores, Réunion, Île Maurice, Claude Janicot, Hachette, 1955

De par sa ligne éditoriale, il n'y a aucune illustration¹⁶ dans le *Guide Bleu*, à l'exception de celle de la page de garde, qui prend donc de fait une importance symbolique forte. C'est elle qui détermine l'orientation de l'ensemble. Avec la pirogue, c'est donc l'image d'un guide des îles de l'océan Indien qui se pose (et s'impose !), peu en adéquation avec la majeure partie des éléments présentés pour Madagascar, qui concernent plutôt les Hautes Terres. Ainsi, même en accordant une place importante aux descriptions des zones « continentales », l'élément premier du tourisme est la mer, que

¹⁶ Par choix éditorial, il n'y a aucune photographie, pas de dessin, seulement des cartes et des plans.

L'on va retrouver pour toutes les petites îles. Cette image résonne avec la photo de la une de la « presse coloniale illustrée » de 1936, qui avait déjà fait le choix de la plage et des cocotiers. L'image touristique de Madagascar qui est donc en train de s'imposer dans les années 1950 est celle de l'île paradisiaque tropicale, qui s'inscrit dans le standard du tourisme balnéaire en plein essor à cette époque.

Cette vision n'est pas le fait du seul *Guide Bleu*. C'était déjà celle que l'on pouvait voir sur la couverture du fascicule édité par le syndicat d'initiative de la ville de Majunga en 1952.



Illustration 6 : Couverture du fascicule Majunga, édité par le Syndicat d'initiative de la ville, en 1952 (format 16x24 cm)

C'est bien l'imaginaire « plage et cocotiers » qui est mis en avant (le texte ajoute les « badamiers »). La mer est visible sur les trois photographies des trois pages de texte qui présentent le panorama touristique (auxquelles s'ajoute un plan de la ville en double page). Le reste du fascicule est composé de publicités qui, lorsqu'elles touchent le secteur du tourisme, renvoient elles aussi au bord de mer.

Ainsi, l'ancien « hôtel colonial » est rebaptisé « hôtel de Bretagne », nom peu exotique, mais qui permet de vanter les « produits de la mer » et la plage.

Enfin, de la même manière que les professionnels du tourisme, c'est sur l'image de la plage et du cocotier que l'administration française s'appuie pour illustrer le livret destiné aux civils comme aux militaires qui sont envoyés en poste sur la Grande Île.

DANS UN CADRE ►
AGRÉABLE *Un bon repas*
►
DANS UNE *se prend à*
SALLE
AÉRÉE
▼ à **l'hôtel de Bretagne**
(EX «HOTEL COLONIAL»)
Ses produits de la mer
Son bar
Sa cave
M
A
J
U
N
G
Avenue de la République — Tél. n° 77



Illustration 7 : Publicité incluse dans le fascicule Majunga

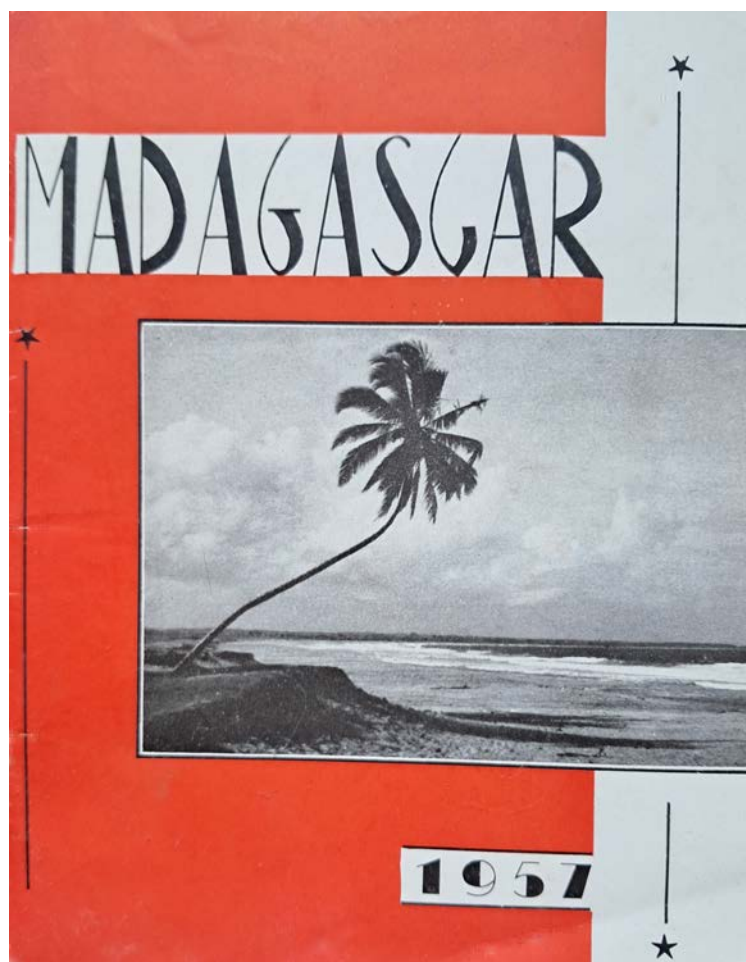


Illustration 8 : Couverture du livret Madagascar 1957, Service général de l'information, Imprimerie officielle, Tananarive, collection auteur

Il n'est donc pas fortuit que le *Guide Bleu* ait choisi une pirogue plutôt que le palais de la Reine puisque l'image qui s'affirme pour identifier Madagascar durant les années 1950 est la plage tropicale. C'est également le moment où se mettent en place des liaisons aériennes régulières avec la France. Cela peut sembler être assez logique. Il y a cependant plusieurs contradictions. Madagascar est une destination lointaine. Par la mer, le voyage est de l'ordre de 20 jours. Par les airs, il est très onéreux. Difficile dans ces conditions d'attirer des touristes. Il faut de plus considérer que les infrastructures restent rudimentaires, qu'il s'agisse des transports

Les plages paradisiaques de Madagascar sont donc destinées à séduire une clientèle locale : élites économiques malgaches, mais surtout fonctionnaires français en cette fin de période coloniale (dans ce qui est maintenant l'Union française, Madagascar étant un Territoire d'Outre-Mer). Une logique qui est finalement une sorte de glissement de la situation d'avant-guerre : on passe du touriste qui était vu comme un colon en puissance, au fonctionnaire colonial qui doit avoir le droit de connaître les joies d'être un touriste.



Illustrations 9 et 10 : Publicités Air France, publiées dans la revue trimestrielle Entreprises et produits de Madagascar, n°3 et n°4, 1950, Bibliothèque Grandidier, Tananarive



Illustration 11 : Affiche Air France, vers 1950, Collection auteur

Ces publicités « Air France » nous le confirment. Il apparaît clairement que la finalité des vols réguliers est de permettre à ceux qui sont à Madagascar d'aller prendre des vacances en métropole. Parallèlement, l'analyse de la composition des passagers sur les vols Paris-Madagascar que nous avons pu effectuer pour le début des années 1950 fait apparaître que la majorité d'entre eux sont des « réquisitionnaires », c'est-à-dire des fonctionnaires en mission (dans la plupart des cas, ils arrivent pour prendre leur poste). Sur une année, les touristes potentiels arrivant à Madagascar ne représentent que 6 à 7% des passagers (soit de l'ordre de 500 personnes pour un total d'environ 7 500 passagers)¹⁷.

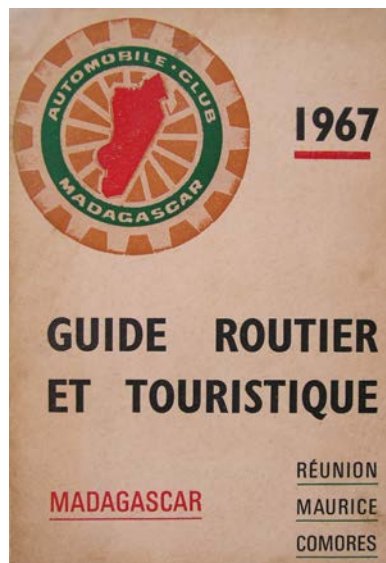
L'identité touristique de Madagascar mise en avant durant les années 1950 est donc très artificielle. On peut presque dire qu'elle s'est dégradée par rapport à l'entre-deux-guerres. On est passé d'une identité qui se cherchait, entre Afrique et Asie, à une identité plaquée, pour satisfaire un idéal touristique, dont le visuel est la plage et les cocotiers. Mais on est

¹⁷ Frédéric Garan, « Le tourisme en situation coloniale à Madagascar : histoire d'un échec (du début du XX^e siècle aux années 1960) », *op. cit.*, p. 168-185.

toujours dans l'attente de l'affirmation d'une identité malgache. Dans ce cadre, l'accession à l'indépendance va-t-elle permettre de construire une nouvelle image ?

La Première République : entre prolongement de l'époque coloniale et construction d'une nouvelle image

Durant la Première République, sous la présidence de Philibert Tsiranana (1960-1972), les liens avec la France restent très forts, concrétisés par les accords de coopération. Aux fonctionnaires coloniaux succèdent de nombreux coopérants, dans tous les domaines. Dans ce cadre, il n'est pas surprenant de voir se maintenir, dans des guides touristiques destinés à une clientèle locale, les mêmes éléments que du temps de l'Union française.





*Illustrations 12, 13, 14 : Guide routier et touristique,
édité par l'automobile club de Madagascar*

MALGADECOR
BOHIN & C^{IE}
Ameublement • Décoration
Agencement de Magasins
Représentation

USINE • DIRECTION
HALL D'EXPOSITION
Boulevard d'Ambohimanarina
Téléphone : 209-03 et 249-53

Visitez
nos
**CHALETS
DES ILES**
Construction
exclusive
Modèles
déposés

● 240

Illustration 15 : Publicité incluse dans le guide de l'automobile club de Madagascar

Ainsi, dans le guide édité par l'automobile club de Madagascar, si l'on trouve parmi les quelques photographies des images de sites de la monarchie merina, de Tananarive et d'Antsirabe, on voit sur le même plan la plage de Fort-Dauphin. Le guide est à destination des résidents qui souhaitent découvrir le pays par la route. Il est même spécifiquement conçu pour les Tananariviens, les publicités vantant la « cuisine raffinée et réputée » du restaurant « Au rendez-vous des chasseurs », à « un quart d'heure de Tananarive », ainsi que l'hôtel « Beau Rivage » à Ambila-la-verte, « la plage de Tananarive ». Tout comme Paris a Deauville, Tananarive a Ambila qui est desservie par la route et par le chemin de fer.

Au-delà de ces éléments, il n'est pas possible de faire émerger une identité malgache, en l'absence même de référence à Madagascar dans les nombreuses publicités. Air France continue à promouvoir Paris, la bière malgache THB (Three Horses Beer) utilise un énigmatique clown, et les chalets de Malgadécor renvoient à une vision aseptisée de la plage tropicale, avec sa case au milieu des cocotiers.



Illustration 16 : Publicité incluse dans le guide de l'automobile club de Madagascar

Même dans le domaine balnéaire, Madagascar ne trouve pas d'identité propre. Si l'on peut considérer que ce n'est pas l'objet d'un tel guide, qui existe avant tout pour promouvoir le tourisme automobile, il en est tout autrement du dernier guide que nous allons présenter, qui reflète les choix politiques du gouvernement malgache, qui se dote d'un secrétariat d'État au Tourisme, ou plutôt, pour être précis, « à l'Information et au Tourisme ».

C'est dans le cadre de la mise en place d'une politique touristique que le guide bilingue (français-anglais) *Madagascar, île heureuse* est édité, sous le patronage du président Philibert Tsiranana. C'est un livre de promotion pour le pays, un album de souvenirs de voyage plutôt qu'un guide touristique que l'on emporte dans sa poche sur le terrain. Livre « officiel », il se doit d'incarner l'image que Madagascar veut donner d'elle-même. Or, dans la continuité des périodes précédentes, ce guide est marqué par de fortes ambiguïtés.

Il y a d'abord, mais c'est sans doute la règle du jeu pour un tel ouvrage, la glorification du président Tsiranana, qui va jusqu'à la présentation de la villa qu'il vient de se faire construire pour son 56^e anniversaire¹⁸. Elle est un des éléments qui marquent la modernité dans laquelle le pays est entré, qui est un point important de l'ouvrage. Le guide reste centré durant de nombreuses pages sur Tananarive (un tiers du livre et de ses illustrations concerne uniquement la capitale), jouant sur l'opposition entre tradition et modernité qui caractériserait la ville. Une ville qui s'autoproclame « capitale touristique de l'océan Indien ». Mais une capitale où l'on ne sait pas trop quoi faire. Parallèlement, et en restant dans la logique héritée de la colonisation, le guide présente la « variété » du peuplement de la Grande Île.

¹⁸ L'âge et la date d'anniversaire de Philibert Tsiranana sont des questions sensibles. Il y a également une dérive du régime vers une forme de culte de la personnalité. Sur ces questions, voir Frédéric Garan et Christophe Giudice, « Les livres d'or de la république Malgache 1961-1963 : lectures de l'indépendance de Madagascar ou comment la République Malgache s'est elle-même définie ? », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines*, n°15, Université d'Antananarivo, 2012, p. 95-116.





Illustrations 17, 18 et 19 : Couverture, rabat de couverture et p. 94, Madagascar, l'Île heureuse / The Island of smiles, Jean-Jacques Dubois, Tananarive, vers 1967

Face au manque de distraction que peut offrir la capitale, le principal conseil que l'on donne aux touristes qui arrivent à Tananarive est d'aller le plus vite possible sur les côtes : « l'objectif avant tout des touristes ne doit pas être de découvrir le cœur de Madagascar, les populations, mais après un passage à Tananarive, d'aller sur les côtes » (on voit ainsi les plages de Sainte-Marie, de Fort-Dauphin et surtout de Nosy Be). Madagascar fait donc le choix d'un tourisme qui doit être balnéaire, avec la tentation de copier le mythe tahitien qui devient la référence. Nosy Be est présentée comme la « Tahiti malgache ». Cette terminologie touche d'ailleurs de nombreux lieux, comme c'est le cas à Tamatave où le quartier des plages est nommé *Tahiti kely* (le petit Tahiti). Madagascar doit donc devenir la Tahiti de l'océan Indien.



*Illustration 20 : Madagascar, l'Île heureuse / The Island of smiles,
Jean-Jacques Dubois, p. 89*

La modernisation de Nosy Be est en marche pour en faire un centre touristique, avec la reproduction de l'image tahitienne jusque dans la transposition malgache du mythe de la vahiné.

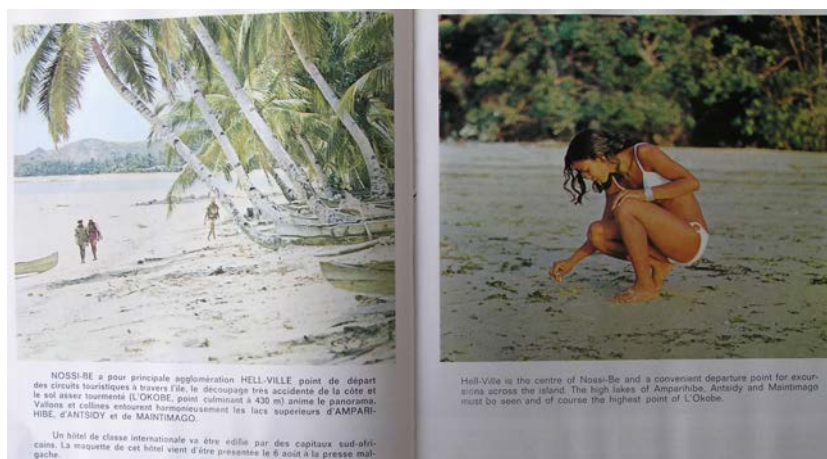


Illustration 21 : Madagascar, l'île heureuse / The Island of smiles, p. 86 et 87

Mais, pour pouvoir attirer des touristes, il faut pouvoir les informer. Madagascar dispose-t-elle à ce moment de relais pour développer le tourisme ? Les moyens classiques, autour de campagnes publicitaires, sont insuffisants pour ne pas dire inexistantes. Madagascar pourrait cependant compter sur des moyens indirects.

Ainsi, un autre mode d'expression de la culture populaire peut venir en aide aux guides touristiques : la chanson de variété. Nous sommes dans les années 1960, au moment de gloire de *Salut les copains*. Sur la célèbre photographie de Jean-Marie Périer réunissant tous les « yéyés », il y a un groupe de six jeunes Malgaches extrêmement populaire à l'époque, les Surfs¹⁹.

La passerelle est donc toute trouvée pour porter le tourisme vers Madagascar, d'autant que leur origine malgache est répétée à l'envi lors de leurs apparitions. Mais, de manière surprenante, aucun lien ne s'établit entre la carrière des Surfs et la promotion du tourisme à Madagascar. Cela aurait pourtant été simple puisque les Surfs reprennent en 1965 une chanson aux rythmes tropicaux, « Scandale dans la famille »²⁰. Mais la chanson

¹⁹ Voir la photo de Jean-Marie Périer en 1966, par exemple sur les sites : <https://www.polkamagazine.com/video-salut-les-copains-raconte-par-jean-marie-perier/> ou https://fr.wikipedia.org/wiki/Photo_du_si%C3%A8cle

Les Surfs (six frères et sœurs) sont les seuls « yéyés » issus de l'ancien empire colonial, avec Tiny Yong (originaire d'Indochine). Signalons également que le chanteur Antoine est né à Tamatave, sur la côte Est de Madagascar.

²⁰ Voir la vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=eNOEgPx1oM>

renvoie à l'île de Trinidad, dans les Caraïbes. Une occasion ratée, pour notre propos, car une adaptation (comme il était courant de le faire à l'époque) aurait pu orienter vers Madagascar en changeant simplement un mot.

On peut regretter que la chanson n'ait pas été utilisée pour promouvoir le tourisme car, parallèlement aux Surfs, Madagascar avec Henri Ratsimbazafy disposait d'un chanteur qui vantait son île. Le titre « Nossi-Bé » (Nosy Be), aux sonorités de guitare hawaïenne s'inscrit pleinement dans la vision d'une nouvelle Tahiti, avec des paroles qui évoquent « les joyeux rivages », « les beaux coquillages », « les ylang-ylang qui enchantent le soir », « la pirogue qui attend » et « les grands cocotiers »²¹. La chanson entièrement en français, donc bien orientée vers un public qui pourrait être ces touristes que l'on attend, est tombée dans l'oubli et n'a pas eu de diffusion hors Madagascar. À côté de cette chanson, les grands succès de Henri Ratsimbazafy que sont « Le zoma » et « Promenade dans Tana »²² (qui touche indirectement les Réunionnais, évoquant l'amour exilé à La Réunion, d'où la nostalgie tananarivienne) présentent une image de Madagascar plus authentique. Ils font aujourd'hui encore partie des standards qu'Henri Ratsimbazafy reprend sur scène à plus de 90 ans²³. Mais, si Henri Ratsimbazafy est une immense vedette à Madagascar depuis plus de soixante ans, son audience est restée plus confidentielle au-delà des frontières de la Grande Île. Le potentiel de ses chansons comme support au développement touristique est donc resté inexploité.

²¹ Voir la vidéo : https://www.youtube.com/watch?v=eW9Ip_Gqyeo

²² Voir les vidéos : « Le Zoma », <https://www.youtube.com/watch?v=WIurQGFB7ng> ; « Promenade dans Tana (Si tu veux) », <https://www.youtube.com/watch?v=u8q1ka9UU0w>

²³ Henri Ratsimbazafy est né en 1933. Voir *l'Express de Madagascar* à propos des concerts autour son 90^e anniversaire. <https://www.lexpress.mg/2024/12/concert-vip-henri-ratsimbazafy-donne.html>



Illustration 22 : Pochette du disque d'Henri Ratsimbazafy, vers 1965-1970

On est donc obligé de faire ce constat : Henri Ratsimbazafy n'a pas eu l'audience internationale qui aurait peut-être permis de promouvoir le tourisme à Madagascar, contrairement aux Surfs qui sont de grandes vedettes, en France comme dans d'autres pays européens. Mais leur carrière n'a jamais été dans le sens de promouvoir Madagascar. Ils ont pourtant fait des incursions en 1967 dans le monde de la publicité, pour un produit hautement touristique, l'appareil photo « Kodak instamatics »²⁴. Mais, c'est Paris plutôt que Tananarive qui apparaît dans les décors peints. Jusqu'au bout, on aura espéré... et finalement, il n'aura pas été possible de compter sur les Surfs pour promouvoir le tourisme à Madagascar.

Dans la deuxième moitié des années soixante, Nosy Be remporte un certain succès touristique, surtout auprès des Italiens, mais dans une forme de tourisme très désincarnée du reste du pays, à l'image d'une variante de Club Méditerranée (hôtel de bord de mer que les touristes ne quittent pour ainsi dire pas).

Globalement, à l'échelle du pays, les infrastructures suivent mal, les investissements sont insuffisants, et les relais pour développer le tourisme

²⁴ Voir la vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=aP9hLiesJCM>

manquent. C'est dans ce cadre, déjà guère favorable, que le pays bascule vers un régime « socialiste », sous la conduite de Didier Ratsiraka. Du fait de ses orientations économiques, le tourisme est complètement délaissé par la Deuxième République²⁵.

Conclusion

Madagascar suscite l'intérêt, Madagascar a un potentiel touristique, mais il reste inexploité à la fin de la colonisation et durant la décolonisation. Il y a certes le problème de la distance, et donc du coût du voyage, à une époque où la massification des voyages aériens n'a pas encore eu lieu. Mais il y a aussi, et peut-être surtout, un mauvais choix dans l'image que les autorités veulent donner. La période coloniale ne voit Madagascar que sous le prisme « entre Afrique et Asie », sans arriver, ou sans vouloir mettre en avant une identité propre.

À la fin des années 1950, un rapport²⁶ évalue la clientèle touristique extérieure à 4500 personnes par an, se divisant entre 1500 touristes « tour du monde », venant d'Europe et d'Amérique, et 3000 « Africains », essentiellement de l'Union Sud-Africaine, mais aussi des territoires britanniques de l'Est africain, du Mozambique, de La Réunion et de Maurice. Des chiffres extrêmement modestes, surtout si on les compare aux 50 000 touristes qui fréquentent déjà l'Afrique orientale britannique. Ceci se confirme durant la Première République. Le réseau aérien international d'Air Madagascar est essentiellement tourné vers Paris et Milan (vol pour Nosy Be). En dehors de ces destinations européennes, les lignes internationales se limitent à l'Afrique du Sud, la Rhodésie, La Réunion et Maurice (pour ces deux dernières, il s'agit en fait de prolongements de vols venant de Paris)

Dans les années 1950, puis durant les premières années de l'Indépendance, le choix est fait d'inscrire Madagascar dans le cadre du tourisme balnéaire. Si cela répond à la logique globale du développement touristique de la fin des années cinquante, cela condamne le tourisme à Madagascar : l'identité de l'île ne fait pas sens. À cela s'ajoute le changement de régime des années 1970 qui marginalise le tourisme comme secteur économique.

Il y a cependant eu, durant la colonisation, et en partie durant la Première République, un discours qui a entretenu l'image d'un pays fasci-

²⁵ Philibert Tsiranana est renversé en 1972. Après trois années de transition militaire, Didier Ratsiraka, « l'amiral rouge », met en place en 1975 la République Démocratique de Madagascar (Deuxième République).

²⁶ Archives de la République de Madagascar, Présidence 697, 1960.

nant, mystérieux, où ce que l'on vient chercher, ce ne sont pas fondamentalement des standards touristiques, mais l'âme malgache. Il faudra cependant attendre les années 1990, c'est-à-dire la Troisième République malgache (qui elle-même se désigne comme « humaniste et écologique »), pour que Madagascar, bénéficiant de la baisse du coût du transport aérien, voie le tourisme se développer autour de la richesse de sa biodiversité et de son endémisme, les lémuriens en devenant alors l'incarnation. Paradoxalement, c'est au moment où le palais de la Reine, et avec lui tout le rova (seul ensemble identifié et connu comme typiquement malgache), est ravagé par un incendie le 6 novembre 1995, que le tourisme prend son essor avec environ 75 000 visiteurs²⁷ pour franchir les 100 000 touristes en 1997²⁸. Les années cinquante et soixante, en faisant le choix du tourisme balnéaire, ont finalement été vingt années perdues dans la mise en place d'une identité touristique clairement identifiable.

Bibliographie

- AMIDOU, Rachid, *Imaginaire touristique et sociabilité du voyage*, Paris, PUF, 1995.
- BAVOUX, Claude, « Un photographe des années Gallieni à Fianarantsoa. Le Capitaine Sénèque », Didier Nativel et Faranirina Rajaonah (dir.), *Madagascar revisitée. En voyage avec Françoise Raison-Jourde*, Paris, Karthala, 2009, p. 97-118.
- BERTHO-LAVENIR, Catherine, *La Rone et le stylo : Comment nous sommes devenus touristes*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1999.
- BLANCHARD, Pascal, « Fiction et réalité de l'imaginaire colonial à travers quelques exemples photographiques : Madagascar au lendemain de la Seconde Guerre mondiale », *Annuaire des pays de l'océan Indien*, n°13, 1992-1994, p. 123-150.
- BLANCHON, Karine, *Les Cinémas de Madagascar (1937-2007)*, Paris, L'Harmattan, 2009.

²⁷ DonnéesMondiales.com, Le tourisme à Madagascar depuis 1995, <https://www.donneesmondiales.com/afrique/madagascar/tourisme.php#:~:text=En%201995%2C%20les%20recettes%20du,tourisme%20s%27est%20consid%C3%A9rablement%20accrue>

²⁸ « L'enquête auprès des visiteurs de 2000, qui est une enquête sur échantillon financée avec l'aide de l'Union européenne (UE), a permis de déterminer le pourcentage des différentes activités auxquelles les touristes se sont consacrés pendant leur séjour à Madagascar : *Écotourisme 55%, *Tourisme balnéaire de soleil, mer et plage 19%, *Culturel 15%, *Sport/aventure 8%, *Autres 3% ». Iain T. Christie, Elizabeth Crompton, « République de Madagascar : Étude du Secteur Tourisme », *Africa Region Working Paper Series* No. 63, novembre 2003, p. 17, <https://documents1.worldbank.org/curated/zh/254071468773369739/pdf/276760PAPER0FRENCH0AFR0wp631fr.pdf>

- BOYER, Marc, *L'Invention du tourisme*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1996.
- Collectif, *La Photographie coloniale dans l'océan Indien, 1890-1910*, Archives départementales de La Réunion, 2001.
- CORBIN, Alain (dir), *L'Avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Champs Histoire, 1995.
- DELAHAIGUE PEUX, Michèle, *Manjakamiadana, Tananarive (Madagascar) dit aussi Palais de la Reine*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- DEWAILLY, Jean-Michel, DECARY, Yvonne (textes rassemblés et introduits par), *Grands voyageurs à Tamatave (Madagascar)*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- DEWAILLY, Jean-Michel, *Tamatave, porte historique de Madagascar (1660-1970)*, Éditions du Parc, 2012.
- DODILLE, Norbert, « Marius-Ary Leblond et Madagascar », *Revue Historique des Mascareignes*, n°5, 2003, p. 219-230.
- DONNING, Andrew, *Automotive Empire: How Cars and Roads Fueled European Colonialism in Africa*, Ithaca, Cornell University Press, 2024.
- FOURNET-GUÉRIN, Catherine, « Tombeaux et cimetières à Tananarive, Madagascar : Enjeux de la patrimonialisation et clivages citadins », Anthony Goreaud-Ponceaud (dir.), *Patrimoine, politiques et ethnicité dans l'aire indianocéanique, neuvièmes rencontres patrimoniales de Périgueux*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, p. 75-93.
- FREMIGACCI, Jean, « Le Rova de Tananarive. Destruction d'un lieu saint ou constitution d'une référence identitaire ? », Jean-Pierre Chrétien, Jean-Louis Triaud (dirs.), *Histoire d'Afrique, les enjeux de mémoire*, Paris, Karthala, 1999, p. 421-444.
- GARAN, Frédéric, « Le Tombeau, les Héritiers, la Colonie et la Bienheureuse. Une aventure malgache, 1913-1989 », Oissila Saaïdia et Laurick Zerbini (dir.), *L'Afrique et la mission : terrains anciens, questions nouvelles avec Claude Prudhomme*, Paris, Karthala, 2015.
- GARAN, Frédéric, « Le tourisme en situation coloniale à Madagascar : histoire d'un échec (du début du XX^e siècle aux années 1960) », Mémoire d'HDR, Université Toulouse 2-Jean Jaurès, 2024.
- GARAN, Frédéric, « Vision philatélique des colonies de l'océan Indien : Madagascar et La Réunion à travers le prisme des timbres-poste français », *Tsingy*, n°15, 2012, p. 109-122.
- JENNINGS, Éric, *À la cure, les coloniaux : Thermalisme, climatisme et colonisation française 1830-1962*, Rennes, PUR, 2011.
- MONGINOT, Pauline, *Peintres de Tananarive. Palettes malgaches, cadres coloniaux*, Paris, Maisonneuve & Larose / Hémisphères Éditions, 2022.
- PAILLARD, Yvan, « Les Rova de Tananarive et Ambohimanga. Représentation et manipulations coloniales (fin XIX^e-1939) », *Annuaire des pays de l'océan Indien*, n°XVI, 1999, p. 357-384.
- URBAIN, Jean-Didier, *L'Idiot du voyage : Histoires de touristes*, [1991], Paris, Payot poche, 2002.
- URFER, Sylvain (coord.), *Histoire de Madagascar. La construction d'une nation*, Paris, Maisonneuve & Larose/Hémisphères, 2021.

Assurer l'agentivité postcoloniale par la promotion touristique : construction d'une image de marque de l'Île Maurice au début des années 1970

Sonja KMEC
Sonja MALZNER
Université du Luxembourg¹

En 1967, des élections générales sont organisées à l'Île Maurice, alors sous contrôle britannique, afin d'éviter la montée de revendications plus radicales et « un glissement possible vers le socialisme »². Le Parti de l'Indépendance (une coalition autour du Parti travailliste) sort gagnant et le 12 mars 1968 l'indépendance est proclamée. La continuité politique est personnifiée par Seewoosagur Rangoolam, Premier ministre (travailliste) de 1961 à 1982. La coalition avec le Parti social-démocrate de Gaëtan Duval, bien qu'opposé à l'indépendance, est reconduite et permet de minimiser les troubles sociaux. La plantocratie – profitant notamment du boom sucrier du milieu des années 1970 – investit dans d'autres secteurs économiques, notamment l'industrie textile et le tourisme³. Ce chapitre est consacré à ce troisième secteur, le tourisme, sous l'angle du *destination branding* et du *nation branding*, donc de la création d'une image de marque touristique et nationale sous l'impulsion de Gaëtan Duval, ministre des Affaires étrangères, du Tourisme et de l'Émigration (1969-1973)⁴.

Nous nous pencherons tout particulièrement sur la mobilisation des vedettes européennes et sur le rôle crucial que jouent les médias de

¹ DOI : 10.61736/NYZT7361

² Jean Houbert, « Décolonisation en pays créole : l'Île Maurice et La Réunion », *Politique africaine*, n°10, 1983, p. 79. Nous remercions les évaluateurs/trices anonymes pour leurs critiques constructives qui ont permis d'améliorer ce chapitre.

³ Emmanuel Grégoire, « Les trois piliers de l'économie mauricienne », Emmanuel Grégoire, Vinesh Y. Hookoomsing et Gérard Lemoine (éds.), *Maurice : De l'Île sucrière à l'Île des savoirs*, Port Louis, Éditions Le Printemps, 2011, p. 81. Voir aussi le tableau récapitulatif de Grégoire sur l'évolution des arrivées de touristes, le nombre d'hôtels et les recettes (1963-2009), *ibid.*, p. 110, et l'analyse poussée du tourisme par Mario Serviable, *Le Tourisme aux Mascareignes – Seychelles*, Saint Denis, Centre universitaire de La Réunion/Université Française de l'Océan Indien, 1983.

⁴ Grégoire, *op. cit.*, p. 111.

masse dans leur mise en scène en vue d'une co-construction de l'Île Maurice comme destination touristique. Le concept de co-construction⁵ souligne que les médias ne sont pas de simples courroies de transmission de la stratégie touristique mauricienne, mais suivent leurs propres logiques commerciales. Notre corpus de sources comprend des émissions de télévision, des journaux et des magazines illustrés, des supports où le culte des stars était particulièrement intense. Nous nous focaliserons sur les médias de masse en France et en Allemagne, deux pays européens stratégiques pour l'Île Maurice dans sa quête de nouveaux marchés dotés d'un pouvoir d'achat considérable⁶. Plus spécifiquement, nous analyserons comment divers éléments de la culture populaire ont été réagencés dans le cadre de l'opération « tapis rouge »⁷, lancée en 1971, une stratégie de marketing aujourd'hui reconnue sous le terme de *celebrity endorsement*. Nous montrerons que les médias de masse européens cherchent à perpétuer les fantasmes coloniaux, caractérisés par l'exotisme, l'érotisme et le style de vie luxueux colonial à l'ère de l'indépendance. Mais ils ne sont pas les seuls en charge du discours touristique. La question qui se pose est celle de l'attitude des nouvelles autorités post-coloniales⁸. Frantz Fanon avertit en 1961 que « la bourgeoisie nationale assumera le rôle de gérant des entreprises de l'Occident » et concrètement organisera son pays en lupanar de l'Europe⁹. Or,

⁵ Ulrich Dausendschön-Gay et al., « Zu einem Konzept von Ko-Konstruktion », Dausendschön-Gay et al. (éds.), *Ko-Konstruktion in der Interaktion. Die gemeinsame Arbeit an Äußerungen und anderen sozialen Ereignissen*, Bielefeld, transcript, 2015, p. 22 et p. 32.

⁶ Les deux marchés les plus importants étant l'Afrique du Sud et l'Île de La Réunion voisine (département français depuis mars 1946) avant le développement massif du secteur touristique dans les années 1970. Voir Jean-Michel Jauze, « Tourisme et construction identitaire : exemple de l'Île Maurice dans l'océan Indien », Pierre Frustier (éd.), *Les Identités insulaires face au tourisme*, La Roche-sur-Yon, Siloë, p. 155 ; Jean-François Dupon, *Contraintes insulaires et fait colonial aux Mascareignes et aux Seychelles : étude de géographie humaine*, Paris, H. Champion, 1977, vol. 3, p. 1548 : « Les efforts entrepris au cours des cinq dernières années pour attirer des touristes d'Allemagne fédérale, d'Italie, de Grande-Bretagne, d'Afrique du Sud, plus lointains mais souvent plus riches que les Français de La Réunion et de Madagascar, fonctionnaires attirés par le coût de la vie avantageux de Maurice, et qui représentaient encore en 1970 plus de la moitié des visiteurs ».

⁷ Grégoire, *op. cit.*, p. 111.

⁸ Le préfixe « post » a une connotation temporelle postérieure quand il est suivi d'un trait d'union ; dans le paradigme « postcolonial », le postcolonial (sans tiret) comprend tout ce qui est lié à la mise en perspective du fait colonial. Cf. Béatrice Collignon, « Note sur les fondements des *postcolonial studies* », *ÉchoGéo*, n°1, 2007, <http://journals.openedition.org/echogeo/2089> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/echogeo.2089>.

⁹ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre* (1961), Paris, La Découverte, 2002, p. 150 ; cf. également Erik Cohen, *Contemporary Tourism: Diversity and Change*, Londres, Emerald, 2004 ; David Harrison, « Tourism and development: looking back and looking

nous observons dans le cas mauricien une certaine volonté d'infléchir l'imaginaire colonial et d'intégrer la *jet-set* mondaine et la scène politique internationale sur un même plan.

Dans quels imaginaires coloniaux et postcoloniaux ces campagnes de presse et de publicité puisent-elles ? Quelles émotions cherchent-elles à susciter, sachant que nous ne sommes qu'au début du développement d'un tourisme de masse et que le voyage se fait à travers la lecture et la consommation audiovisuelle d'images qui « font rêver » ? Nous soutenons que cette politique touristique s'inscrit dans la diplomatie culturelle, et donc dans une politique étrangère visant à maintenir ou tisser des liens avec des pays européens et – de façon plus controversée – avec l'Afrique du Sud.

Après une présentation du cadre théorique posé par les notions d'agentivité postcoloniale et de diplomatie culturelle, nous analyserons les différents messages affectifs utilisés pour l'opération de promotion touristique mauricienne lancée (et incarnée) par Gaëtan Duval.

En 2017, l'analyste Santosh Kumar Pudaruth affirme que la diplomatie culturelle mauricienne n'a pas encore déployé tout son potentiel « to project the greatness, respectability, credibility, noble intent, values and maturity of the nation »¹⁰. Cette défaillance serait due à l'absence de politique culturelle cohérente, au manque de soutien aux arts et expressions culturelles et au flou de la communication sur une identité culturelle plurielle mais spécifique à Maurice. Les stratégies (à court, moyen et long termes) qu'il propose sont en effet beaucoup plus méthodiques que le programme Duval du début des années 1970, que nous allons analyser. Nous pouvons toutefois déjà y déceler les traces d'une politique du *soft power*. Ce terme a été proposé par Joseph Nye en 1990 pour désigner une politique étrangère qui se distingue du *hard power* militaire et économique mais qui parvient à convaincre d'autres États de la légitimité de sa position¹¹. Le *soft power* se base sur la réputation d'un pays en termes de fiabilité économique, de richesse culturelle, de savoir-faire, etc. Cette perception – mesurée par des sondages – a donné lieu à un *Global Soft Power Index*, qui propose de comparer et de classer les « performances » des différents pays¹². La ques-

forward – more of the same? », Douglas G. Pearce et Richard W. Butler (éds.), *Tourism Research. A 20:20 Vision*, Oxford, Goodfellow Publishing, 2010, p. 40-52.

¹⁰ Santosh Kumar Pudaruth, « Nation Rebranding Through a New Approach to Cultural Diplomacy: A Case Study of Mauritius », *Sage Open*, vol. 7, n°2, 2017, p. 2, <https://doi.org/10.1177/2158244017704483>

¹¹ Joseph S. Nye, « Soft Power », *Foreign Policy*, n°80, 1990, p. 153-71, <https://doi.org/10.2307/1148580>

¹² Brand Finance, *Global Soft Power Index*, <https://brandirectory.com/softpower>

tion de l'agentivité postcoloniale ne se pose pas pour Pudaruth, mais elle nous semble primordiale, surtout pour les premières années de l'indépendance, où la capacité d'initiative et d'action (*agency*) face à l'ancienne métropole n'allait pas de soi. La volonté d'accéder aux marchés globaux sans passer par le biais du Royaume-Uni et du Commonwealth est palpable quand on examine la politique touristique.

La promotion touristique est une partie intégrante du *soft power* duvalien. Elle s'inscrit notamment dans la diplomatie culturelle, donc dans un secteur de la politique étrangère « qui vise à l'exportation de données représentatives de la culture nationale et à des interactions avec d'autres pays dans ce même domaine culturel »¹³. La diplomatie culturelle prévoit par exemple la participation à des expositions universelles, la mise en place de partenariats ou d'échanges culturels avec d'autres États, mais l'État n'est pas le seul acteur impliqué. Selon Marie-Christine Kessler,

une politique culturelle extérieure a pour destinataires des publics étrangers qu'elle cherche à séduire, influencer, attirer par des moyens divers. La palette d'interventions potentielles est large car le mot « culture » est flou, et ses vecteurs se sont diversifiés, notamment avec l'audiovisuel, la presse, internet, les réseaux sociaux...¹⁴.

En fait, ces médias ne sont pas de simples « vecteurs » mais façonnent le message selon leurs formats, leurs publics, leurs visions politiques et surtout leurs stratégies commerciales.

Notre deuxième clef de lecture est la force des émotions. En effet, la dimension affective est centrale dans une stratégie économique visant à forger une image positive de l'Île Maurice et à la positionner sur la carte du monde des Occidentaux. Comme le formule Brian Massumi à propos du pouvoir des émotions : « La capacité de l'affect à produire un effet économique plus rapidement et plus sûrement que l'économie elle-même signifie que l'affect est en soi une condition réelle, une variable intrinsèque du système capitaliste tardif, aussi infrastructurelle qu'une usine »¹⁵. Nous analyserons ci-après les différents messages affectifs véhiculés par Duval, qui instrumentalise la culture populaire européenne (médiatisée) à des fins

¹³ Marie-Christine Kessler, « La diplomatie culturelle », Thierry Balzacq (éd.), *Manuel de diplomatie*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Relations internationales », 2018, p. 264. Voir aussi David Clarke, « Cultural Diplomacy », *Oxford Research Encyclopedia of International Studies*, 11/2020, <https://oxfordre.com/internationalstudies/view/10.1093/acrefore/9780190846626.001.0001/acrefore-9780190846626-e-543>

¹⁴ Marie-Christine Kessler, *op. cit.*, p. 264.

¹⁵ Brian Massumi, « The Autonomy of Affect », *Cultural Critique*, n°31, 1995, p. 83-109, p. 106-107, <https://doi.org/10.2307/1354446>

politiques et économiques ou, plus précisément, dans le cadre de sa diplomatie culturelle.

En tant que ministre des Affaires étrangères, Duval vise à « mettre Maurice sur la carte du monde », comme le souligne l'écrivain-journaliste Alain Gordon-Gentil¹⁶. Il organise la visite de chefs d'État et de personnalités politiques des quatre coins du globe, afin de faire de Maurice un partenaire politique et économique. Parmi les invités figurent Indira Gandhi, Léopold Sédar Senghor, le secrétaire d'État aux Affaires étrangères français Jean-François Deniau et la reine d'Angleterre Elisabeth II. Des photographies d'époque témoignent de l'extravagance dont le ministre fait preuve, même lors de ces réceptions officielles, allant jusqu'à voler la vedette à la reine d'Angleterre avec un costume rouge vif porté lors de sa visite en 1972¹⁷. Ces événements liés aux célébrations de l'Indépendance et aux visites d'État sont relayés par la presse ainsi que par les radios et les chaînes de télévision européennes. En exploitant cette couverture médiatique internationale, l'Office du Tourisme mauricien s'efforce de dépasser l'image de l'Île Maurice en tant que nation africaine post-coloniale parmi d'autres. Pour ce faire, il réutilise les retombées des visites d'État à des fins de *branding* national et touristique, comme dans le beau-livre de promotion touristique bilingue (anglais-français) *Île Maurice – Mauritius*, édité en France et explicitement destiné aux futurs touristes. On y décrit des hôtels de luxe, une infrastructure impeccable et des activités sportives exclusives telles que la pêche en haute mer. La photo officielle de l'accueil de la Première ministre indienne Indira Gandhi à Port Louis en juin 1970 y figure en couverture (Illustration 1), montrant Duval dans la tenue traditionnelle de Lord-maire de la capitale¹⁸.

¹⁶ Alain Gordon-Gentil et Gaëtan Duval, *Le Droit à l'excès*, Mauritius, Length, 1987, p. 60.

¹⁷ Voir la photo « Queen Elizabeth 2 Mauritius – Sir Gaëtan Duval – SSR – 1972 (Emambokus Sheik) » sur le site *Vintage Mauritius*, <http://vintagemauritius.org/people/queen-elizabeth-visit-mauritius-ssr-march-1972/attachment/queen-elizabeth-2-mauritius-sir-gaetan-duval-1972/>

¹⁸ René Moser, Régis Fanchette et Joseph Kin Tsang, *Île Maurice – Mauritius*. Réalisation pour le Ministère et l'Office de Tourisme Mauriciens, Boulogne, Éd. Delroisse, 1970, p. II. Le quotidien *Le Mauricien* revient en 2019 sur cette visite : « [A] glittering ceremony that was held at City Hall, Port Louis, on June 04, 1970 », in « Five Days in June, 1970, that mesmerized the whole Country: SMT Indira Gandhi's Historic Visit To Mauritius », *Le Mauricien*, 1^{er} juin 2019, <https://www.lemauricien.com/le-mauricien/five-days-in-june-1970-that-mesmerized-the-whole-country-smt-indira-gandhis-historic-visit-to-mauritius/281324/>



Illustration 1 : Photographie de la garde illustrée du livre Mauritius / Île Maurice, Paris, Delroisse, 1971. De gauche à droite : Sir Seewoosagur Ramgoolam (Premier ministre mauricien), Indira Gandhi (Première ministre indienne), Gaëtan Duval (Lord-maire de Port Louis, ministre des Affaires étrangères et du tourisme mauricien)

Le message affectif primordial est celui de la confiance : « Soyez rassurés, Maurice est un pays reconnu et respectable ! » Il a pour objectif de rassurer les touristes et investisseurs potentiels en leur montrant que Maurice est un État souverain stable, qui assume sa propre gouvernance et défend ses intérêts nationaux de manière indépendante. Les Éditions Delroisse, basées à Boulogne-Billancourt et fermées en 1990, en font d'ailleurs leur spécialité et réalisent plusieurs ouvrages du même genre, probablement commandités par d'autres gouvernements d'États émergents (Seychelles, Madagascar et les Comores).

Le deuxième message affectif est celui du partage : « Vos stars passent leurs vacances chez nous ! » Dans les années 1970, la présence de la télévision dans les foyers européens se développe massivement et ses vedettes deviennent des figures familières. Grâce à ses capacités uniques de narration, c'est-à-dire à son potentiel d'affecter les spectateurs, la télévision « a radicalement modifié les manières de découvrir et de se représenter le monde »¹⁹. Dans une période de développement des loisirs, où le voyage lointain n'est pourtant pas encore abordable pour la plupart des spectateurs, la télévision est « l'un des plus grands catalogues d'offres de voyages

¹⁹ Hélène Eck, « La télévision ou le perpétuel voyage », Diana Cooper-Richet et Carlota Vicens-Pujol (éds.), *De l'Île réelle à l'Île fantasmée. Voyages, littérature(s) et insularité (XVII^e-XX^e siècles)*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 17. Le nombre de postes de télévision était de 1 million en 1959, 10 millions en 1969 et 15 millions en 1974 (*ibid.*, p. 18).

existant »²⁰. Elle aide à forger une image attirante de l'Île Maurice, capable de la singulariser vis-à-vis d'autres destinations exotiques de rêve, tout en atténuant les craintes européennes de dérapages politiques, troubles sociaux et dérèglements économiques. Gaëtan Duval mise sur les stars du cinéma et de la musique, pour constituer un *destination branding* de l'Île Maurice sous forme de *celebrity endorsement*²¹. En tant qu'« incarnation de l'extra-quotidien »²², la star se prête particulièrement bien à la promotion d'une destination touristique, étant donné que le désir d'évasion du quotidien est précisément l'élément moteur de la pratique touristique moderne²³. Les stars de la musique et du cinéma confèrent ainsi à Maurice une certaine aura en tant que destination de choix²⁴. En retour, elles bénéficient d'un cadre exotique et luxueux servant à leur autopromotion. Cette réciprocité est notable dans le reportage télévisé allemand consacré à l'acteur Curd Jürgens. En 1972, la première chaîne de télévision allemande diffuse l'émission « Maurice – L'Île Maurice en route vers une destination touristique » (*Mauritius – Die Insel Mauritius auf dem Weg zum Touristenziel*) et invite les spectateurs du programme familial du samedi après-midi *Mobile* animé par Michael Schanze à suivre l'acteur très célèbre (des deux côtés du Rhin) Curd Jürgens et sa femme de l'époque, l'ex-mannequin Simone Bicheron, à l'Île Maurice. Il s'agit d'un format hybride qui mélange informations sociologiques et ethnographiques, mettant en avant la multiculturalité mauricienne, et promotion du couple Jürgens. Par ailleurs, Curd Jürgens y figure non seulement comme touriste de qualité mais comme investisseur dans un projet hôtelier dont la pose de la première pierre est célébrée en sa présence. De ce fait, une grande partie des séquences montre la star à la plage de Balaclava, futur emplacement de l'hôtel de luxe *Maritim*. La voix off vante l'esprit pionnier : « Ce n'est pas encore une destination touristique courante avec des brochures disponibles dans les agences de voyage, mais l'année prochaine, un hôtel de plage sera construit

²⁰ *Ibid.*, p. 23.

²¹ Kopal Agrawal Dhandhnia et Sanjeev Tripathi, « Emotional Branding Through Celebrity Endorsements », Ruchi Garg *et al.* (éds.), *Driving Customer Appeal Through the Use of Emotional Branding*, Hershey, PA, IGI Global, 2018, p. 273-287, <https://doi.org/10.4018/978-1-5225-2921-7.ch016>

²² Terminologie originale allemande : « Personalisierte Außeralltäglichkeit », Peter Ludes, « Aufstieg und Niedergang von Stars als Teilprozess der Menschheitsentwicklung », Werner Faulstich et Helmut Korte (éds.), *Der Star: Geschichte, Rezeption, Bedeutung*, Munich, Wilhelm Fink, 1997, p. 88.

²³ Hans Magnus Enzensberger, « Vergebliche Brandung der Ferne: eine Theorie des Tourismus », *Merkur*, n°12, 1958, p. 701-720.

²⁴ Werner Faulstich *et al.*, « Kontinuität – zur Imagefundierung des Film- und Fernsehstars », *op. cit.*, p. 11-28.

dans la baie sauvage de Balaclava, attirant un nouveau groupe d'amateurs de destinations exotiques »²⁵. Les dirigeants mauriciens du tourisme concevaient ces « amateurs de destinations exotiques » non seulement comme des individus fortunés, mais aussi comme des personnes influentes. Car la présence de célébrités attire l'attention d'autres personnalités de même envergure²⁶. Le tournage du clip vidéo d'*Ouragan* par Stéphanie de Monaco à l'Île Maurice et son interprétation d'un *Séga mauricien* en 1986 montrent que cette stratégie continue à porter ses fruits auprès de la génération suivante²⁷.



Illustration 2 : Capture d'écran du reportage ARD « Das Ferienparadies – Mauritius Sonderstellung im Süden » montrant Curd Jürgens et Simone Bicheron à la plage de Balaclava, diffusé dans l'émission *Mobile*, BR, 1972

Le troisième message affectif vise à établir un lien entre l'image de marque « Maurice » et l'image de marque « Duval ». Avec sa personnalité charismatique de « playboy vedette »²⁸, le ministre incarne le monde du

²⁵ « Mauritius – Die Insel Mauritius auf dem Weg zum Touristenziel », émission *Mobile*, vol. 10, Bayerischer Rundfunk, diffusée le samedi 2 décembre 1972, identifiant archives ARD : 0115787.

²⁶ Il mise sur la « distinction sociale », définie par Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

²⁷ « Mon souhait : vivre à Maurice » de Christoph Karghoo, basé sur un entretien avec Stéphanie de Monaco, paru dans le magazine mauricien *5plus*, <https://www.5plus.mu/visages/stephanie-de-monaco-mon-souhait-vivre-maurice>

²⁸ Alain Gordon-Gentil, *L'Incarné du voyage*, Port Louis, Île Maurice, VIZAVI éditions, 1996, p. 26.

glamour et du luxe, mélangeant ainsi la politique et le *showbiz*. Dans le domaine du tourisme, le terme de *destination personality* est utilisé pour décrire les caractéristiques humaines attribuées à une destination par le marketing²⁹. Duval pousse ce concept à l'extrême en promouvant Maurice comme étant indissociable de lui-même : « Le [meilleur] moment [pour] venir à Maurice, vous savez c'est quand ? Mais quand je suis là ! »³⁰, déclara-t-il dans une émission télévisée. On comprend : « Maurice, c'est moi ! ».

Cette *brand personality* est mise en scène notamment dans l'émission télévisée française *Aujourd'hui Madame*. De mars à avril 1971, quatre après-midis sont consacrés à l'Île Maurice³¹. Les efforts, notamment financiers, pour la réalisation de cette série furent considérables : l'équipe de télévision tournait sur place pendant trois semaines, réalisant cinq reportages sur l'histoire et l'actualité mauriciennes, tout en mettant en avant son attrait touristique. Pour établir un lien émotionnel fort avec le public majoritairement féminin, une spectatrice, Mme Narec, est sélectionnée parmi plusieurs candidates pour participer au tournage en tant qu'« envoyée spéciale ». Elle figure dans trois des cinq reportages et participe aux discussions en plateau. Ce format novateur, qu'on pourrait considérer comme un précurseur des médias sociaux, transforme la spectatrice consommatrice – représentée par l'une d'entre elles – en « prosommatrice »³² pionnière de la destination touristique. Le personnage principal reste Gaëtan Duval, qui apparaît également dans tous ces reportages, dans l'objectif de captiver le public (féminin) français de cette émission à succès. Duval est omniprésent et mis en scène avec « l'envoyée spéciale » dans plusieurs scènes dès le premier reportage (à la plage, au terrain de golf, en avion

²⁹ Sameer Hosany, Yuksel Ekinci et Muzaffer Uysal, « Destination Image and Destination Personality », *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research*, 2007, vol. 1, n°1, p. 62-81.

³⁰ Émission de télévision, plateau de Guy Lux, extrait d'émission s.d.s.l., posté par DJ Salim Paris Bojoco le 21 juillet 2023 sur sa page Facebook, https://m.facebook.com/profile.php?id=1221963930&name=xhp_nt__fb__action__open_user

³¹ « L'Île Maurice », *Aujourd'hui Madame*, 4 volets, présentés par Jacques Garat, Nicole André et Patrice Laffont, 2^e chaîne, date de diffusion du 1^{er} volet : mercredi 17 mars 1971, Paris, Office national de radiodiffusion télévision française, 1971, identifiant INA : CPF86603516.

³² Le terme de « prosommateur » (*prosumer*), néologisme combinant « producteur » et « consommateur », apparaît dans les années 1980 dans le contexte de la digitalisation. Pour l'idée initiale du concept, voir Alvin Toffler, *La Troisième Vague (The Third Wave)*, Paris, Denoël, 1980 ; dans le contexte du tourisme, voir Agnieszka Niezgodna, « Prosumers in the tourism market: the characteristics and determinants of their behaviour », *Economics and Business Review*, vol. 13, n°4, 2013, p. 130-141, <https://doi.org/10.18559/eb.2013.4.683>

privé, à l'hôtel, dégustant une langouste et au casino). Ensuite, une séquence lui est entièrement dédiée. Il se présente dans son bureau de travail comme un maire populaire, voire aimé, de la capitale Port Louis, qui s'engage pour les défavorisés. Sa passion étant l'équitation, il se fait filmer en train de galoper sur la plage. L'entretien en studio qui suit porte principalement sur l'industrie du tourisme. Le ministre affirme que le nombre de touristes a doublé l'année précédente et espère pouvoir attirer encore plus de touristes dans le pays grâce à des reportages comme celui d'*Aujourd'hui Madame*. En réponse à l'observation du présentateur selon laquelle les tarifs aériens étaient alors inabordables pour la plupart des Françaises, il annonce la prochaine introduction de vols charters bon marché dès qu'il y aurait suffisamment de capacité hôtelière.



Illustration 3 : Capture d'écran du reportage diffusé dans l'émission *Aujourd'hui Madame*, 2^e chaîne, 17 mars 1971

La capture d'écran ci-dessus révèle une mise en scène soigneusement orchestrée, plaçant le ministre au centre, et surtout, en position dominante par rapport à Mme Narec et au journaliste, assis à ses pieds. Fixant la caméra avec un large sourire, Duval est vêtu d'un mini-short moulant orange en Latex-Lycra et d'une chemise légère entrouverte, affichant une attitude à la fois décontractée, originale et accueillante à l'égard des futurs touristes. Cependant, un autre message se cache derrière cette image : celui adressé aux anciens colonisateurs, les remettant clairement à leur place. Ce sont eux qui sont à ses pieds tandis que lui, l'ex-colonisé, occupe la position centrale et dominante. « Black is beautiful », affirme-t-il au cours de cette scène, exposant ainsi sa philosophie. Cet extrait illustre parfaitement

la volonté de rompre avec l'imaginaire colonial dans les médias français, un effort concerté entre un réalisateur français et un ministre mauricien volontariste (et narcissique).

Cette peopolisation est un pari audacieux : présenter Maurice comme le nouveau Saint-Tropez risque de contrecarrer un imaginaire européen (post)colonial bien ancré. En effet, un rapport des autorités touristiques mauriciennes de la fin des années 1970 déplore que « bien qu'étant au bout du monde, Maurice [n'ait] pas "d'image de bout du monde" »³³ ; ce paradoxe nuirait aux chiffres de vente. Sous Duval, le quatrième message affectif était l'invitation au paradis, mais un paradis moderne.

Le reportage dans *Jours de France* sur le séjour dans l'île de Brigitte Bardot fournit l'exemple par excellence de cette gestion subtile, ménageant la nostalgie coloniale européenne et la volonté mauricienne (duvalienne) de promouvoir le pays comme une destination branchée³⁴. Le reportage, qui fait la une du magazine, crée un monde de rêve où se mêlent fantasmes orientaux, exotiques, coloniaux et érotiques à ceux du monde des stars. La couverture du magazine nous transporte dans un univers de rêve en rouge et en or, où Brigitte Bardot danse, entourée de jeunes filles en costume traditionnel indien dans le jardin d'un manoir colonial.

³³ IMR (Industrial Market Research Ltd), cité par Serviabile, *op. cit.*, p. 22.

³⁴ *Jours de France*, n°951, 13 mars 1973, p. 108-113. Le magazine, créé en 1958 par Marcel Dassault, mêlait pages de mode et chroniques mondaines. Il était gratuit, financé entièrement par la publicité, et envoyé à tous les médecins et dentistes de France, afin d'être mis à la disposition des patients dans les salles d'attente. Voir Alexandre Debouté, « Le magazine *Jours de France* revient dans les kiosques le 7 août », *Le Monde*, 4 août 2013, <https://www.lefigaro.fr/medias/2013/08/04/20004-20130804ARTFI-G00130-le-magazine-jours-de-france-revient-dans-les-kiosques-le-7aout.php>



Illustration 4 : Extrait de *Jours de France*, 13 mars 1973, p. 108

Le motif colonial est repris dans une autre image (Illustration 4) qui, selon le texte l'accompagnant, rend hommage à Paul et Virginie – les protagonistes du roman de Bernardin de Saint-Pierre de 1788³⁵, le roman le plus populaire dans l'histoire de la littérature française dont l'action se déroule sur l'Isle de France (Maurice)³⁶. Brigitte Bardot et son nouveau fiancé

³⁵ Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, de l'Imprimerie de Monsieur, 1789.

³⁶ Voir Paul Toinet, *Répertoire iconographique de Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, Le Vieux Papier, 1959 ; Jean-Michel Racault, *Mémoires du Grand Océan. Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, Paris, PUPS, 2007. Grâce à ce roman, situé à l'époque sur l'Île Maurice, alors colonie française appelée l'Isle de France, l'image de l'île tropicale paradisiaque s'est inscrite dans l'imaginaire littéraire français. Les deux protagonistes, Paul et Virginie, élevés dans un idéal rousseauiste, isolés de la société (coloniale) dans une vallée reculée et entourés uniquement de leurs mères et de leurs deux esclaves, sont séparés au moment où ils tombent amoureux à l'adolescence, par l'exil de Virginie en France et par sa mort tragique à son retour, suivie peu après par la mort de Paul. C'est le motif de l'amour adolescent romantique, innocent et tragique, évoluant dans un cadre exotique, qui a inspiré l'extraordinaire réception littéraire, musicale et culturelle populaire du roman.

sont mis en scène dans le jardin botanique de Pamplémousse, où se trouve selon la légende la sépulture de Virginie. Soulignant sa réputation d'être l'un des plus beaux jardins du monde, le magazine cultive en outre l'image de paradis terrestre que cherche à se donner l'Île Maurice. Cet imaginaire romantique (post)colonial est associé au message touristique de l'année 1973 : les habits blancs et le bouquet de la mariée ainsi que le titre du reportage « Avec Brigitte Bardot une lune de miel au pays de Paul et Virginie – L'Île Maurice ». Tous ces éléments esquissent les débuts d'un concept marketing prometteur : les lunes de miel sous les palmiers, un voyage de rêve pour une occasion exceptionnelle³⁷.

Le discours colonialiste atteint son paroxysme avec une photo montrant une séduisante B.B. se faisant servir sur la véranda d'une villa coloniale par un employé de couleur (Illustration 5).



Illustration 5 : Extrait de Jours de France, 13 mars 1973, p. 108

³⁷ Aujourd'hui, les séjours de lune de miel constituent un pilier très important de l'industrie touristique mauricienne (et d'autres pays). Cf. les chiffres publiés par l'Office des statistiques du gouvernement mauricien, https://statsmauritius.govmu.org/_layouts/15/osssearchresults.aspx?k=honeymoon

Un autre serveur se tient en arrière-plan, vraisemblablement prêt à intervenir à tout moment, tandis que la table richement dressée propose cocktails et fruits exotiques, symboles d'abondance. En revanche, d'autres clichés du reportage sont des références au monde contemporain. Ils représentent un environnement moderne, luxueux et érotisé. Bardot profite du reportage pour promouvoir sa propre image de marque en tant que mannequin de maillots de bain et de vêtements de plage. De ce fait, ce reportage peut être considéré comme un produit exemplaire dans le processus de co-construction d'une image de marque par l'industrie de la culture populaire européenne et de la diplomatie culturelle mauricienne.

Les responsables du tourisme mauricien savent instrumentaliser l'industrie européenne du divertissement en plein essor et le culte des célébrités des années 1970 afin de diffuser leur message publicitaire auprès du public européen à moindres frais. Leur seule contribution financière est d'assurer le voyage et le séjour des célébrités avec leur équipe de journalistes. Dans un rapport de l'Office du Tourisme mauricien de 1984, cette stratégie est dévoilée de manière officielle : « Les célébrités de la chanson, du sport et d'autres artistes sont logés gratuitement à l'Île Maurice car nos hôtels misent beaucoup sur ces célébrités qui agissent un peu comme des locomotives »³⁸. Certains y voient même une certaine revanche des ex-colonisés, comme l'explique le directeur du *Mauritius Tourism Board* en 1977 : « Le tourisme était un moyen pour les pays du Tiers-Monde de reprendre aux pays industrialisés la part économique qui leur revient et qui leur est refusée par ce qui semblerait être un refus de réapprécier la valeur des matières premières du Tiers-Monde »³⁹. Il serait cependant réducteur de limiter la campagne touristique à sa dimension purement économique, car sur le plan de la politique étrangère, son objectif est de faire de Maurice un partenaire du monde occidental d'égal à égal. Dépasse la campagne classique de l'Office du Tourisme (soleil, plage, palmiers, exotisme)⁴⁰, la campagne publicitaire du ministre Duval peut alors être appréhendée en se référant au concept postcolonial de l'agentivité (*agency*). L'image propagée est celle d'une Île Maurice intégrée à la modernité capitaliste mondiale, un paradis du luxe, de la *jet-set* et du *showbiz*, autrement dit, un paradis *moderne*.

³⁸ M. Buckhory, *La Coopération en matière touristique, Commission n°3*, Mauritius Government Tourist Office, 1984, Typoskript, p. 7, archives privées Sonja Malzner.

³⁹ Serviable, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁰ Voir par exemple : Jean-Claude Nourault et Pierre Renaud, *L'Île Maurice – Mauritius. Maurice, Paradis des Vacances*. Préface de Régis Fanchette, Directeur au Tourisme. Éditions de Jean-Claude Nourault, 1972 ; Gilles Nourault *et al.*, « L'Île Maurice. Mauritius », *Les Îles de l'océan Indien*, vol. 4, Boulogne, 1972 ; Moser *et al.*, *op. cit.*, 1970.

Il ne s'agit pas d'un paradis immaculé dans une nature non altérée, associé davantage à un regard colonialiste.

Pris sous l'angle de l'*empowerment* postcolonial, cet imaginaire touristique démontre néanmoins les limites de l'*agency*, dans la mesure où celle-ci ne serait acceptée par les clients potentiels que si elle s'adapte en un certain sens à la perception dominante⁴¹, c'est-à-dire à la perception eurocentrique, orientaliste au sens saïdien du terme⁴². Joseph Nye souligne également que le *soft power* dépend de « l'existence d'interprètes et de récepteurs volontaires »⁴³, et c'est cette acceptation qui constitue la condition préalable à une influence politique éventuelle⁴⁴. En tant qu'intermédiaire, familiarisé avec les codes culturels du public cible, Duval a tenté d'explorer toutes les marges de manœuvre pour minimiser autant que possible cette partie rétrograde de l'imagination touristique. Cependant, il semble impossible d'en faire complètement abstraction, non seulement dans le contexte d'*empowerment* postcolonial, mais aussi parce qu'elle fait partie intégrante de tout imaginaire touristique, que ce soit à l'Île Maurice postcoloniale ou au Tyrol autrichien⁴⁵.

Par conséquent, la publicité touristique, souvent reléguée dans la sphère dite apolitique de la culture populaire, était bel et bien une question politique à l'époque de la décolonisation, s'inscrivant dans le débat sur la prise de pouvoir post-coloniale des anciennes colonies. La publicité touristique était un outil potentiel pour les anciennes colonies afin de façonner leur identité de marque, renforcer leur position sur la scène mondiale et participer activement à l'économie de marché du système capitaliste. Cette forme de *destination branding*, qui a eu lieu bien avant l'intervention des tour-opérateurs internationaux, reflète donc l'impulsion de prise en charge par eux-mêmes des États post-coloniaux décrits par Adom Getachew dans leur tentative de créer un monde post-impérial égalitaire et de faire valoir leur droit à l'autodétermination⁴⁶. Réconcilier volonté politique et pragmatisme économique est parfois difficile, comme en témoigne l'image de la touriste et des serveurs (Illustr. 5). Ce dilemme est aussi illustré par une photographie d'Alain Gordon-Gentil, datant de 1976.

⁴¹ Dirk Götsche *et al.* (éds.), *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH, 2017, p. 128.

⁴² Edward Said, *Orientalism* [1978], New York, Vintage Books Edition, 2003.

⁴³ Joseph S. Nye Jr., *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, Public Affairs, 2004, p. 11.

⁴⁴ Dirk Götsche, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁵ Valentin Groebner, *Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen*, Francfort/Main, S. Fischer, 2018.

⁴⁶ Adom Getachew, *Worldmaking after Empire: The Rise and Fall of Self-Determination*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2019.

Le ministre des Affaires étrangères Gaëtan Duval pose avec une Miss Afrique du Sud blonde platine et Ti Frère, le musicien de Segga mauricien le plus célèbre de l'époque, d'ascendance africaine. L'Afrique du Sud était, au début des années 1970, à la fois le lieu d'origine des premiers grands investisseurs et de nombreux touristes à Maurice. Les investisseurs sud-africains ont financé le casino ainsi que les premiers hôtels de luxe. Il n'est donc guère surprenant que Maurice, contrairement à la plupart des États africains postcoloniaux, ait évité la question de l'apartheid dans ses relations bilatérales.

Bibliographie

- Anonyme, « Five Days in June, 1970, that mesmerized the whole Country: SMT Indira Gandhi's Historic Visit to Mauritius », *Le Mauricien*, 1^{er} juin 2019, <https://www.lemauricien.com/le-mauricien/five-days-in-june-1970-that-mesmerized-the-whole-country-smt-indira-gandhis-historic-visit-to-mauritius/281324/>
- Anonyme, « Il y a 51 ans : l'électorat mauricien vote pour l'indépendance », *L'Express*, 8 août 2018, <https://lexpress.mu/article/336817/il-y-51-ans-lelektorat-mauricien-vote-pour-lindependance>
- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques-Henri, *Paul et Virginie*, Paris, de l'Imprimerie de Monsieur, 1789.
- BUCKHORY, M., *La Coopération en matière touristique, Commission n°3*, Mauritius Government Tourist Office, 7, 1984, tapuscrit (archives privées).
- CLARKE, David, « Cultural Diplomacy », *Oxford Research Encyclopedia of International Studies*, 2020, <https://oxfordre.com/internationalstudies/view/10.1093/acrefore/9780190846626.001.0001/acrefore-9780190846626-e-543>
- COHEN, Erik, *Contemporary Tourism: Diversity and Change*, Londres, Emerald, 2004.
- COLLIGNON, Béatrice, « Note sur les fondements des *postcolonial studies* », *ÉchoGéo* n°1, 2007, <http://journals.openedition.org/echogeo/2089> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/echogeo.2089>
- DAUSENSCHÖN-GAY, Ulrich, GÜLICH, Elisabeth et KRAFFT, Ulrich, « Zu einem Konzept von Ko-Konstruktion », *Ko-Konstruktion in der Interaktion. Die gemeinsame Arbeit an Äußerungen und anderen sozialen Ereignissen*, Bielefeld, transcript, 2015.
- DEBOUTÉ, Alexandre, « Le magazine *Jours de France* revient dans les kiosques le 7 août », *Le Monde*, 4 août 2013, <https://www.lefigaro.fr/medias/2013/08/04/20004-20130804ARTFIG00130-le-magazine-jours-de-france-revient-dans-les-kiosques-le-7aout.php>
- DHANDHIA, Kopal Agrawal et TRIPATHI, Sanjeev, « Emotional Branding Through Celebrity Endorsements », Ruchi Garg *et al.* (éds.), *Driving Customer Appeal Through the Use of Emotional Branding*, Hershey, PA, IGI Global, 2018, p. 273-287, <https://doi.org/10.4018/978-1-5225-2921-7.ch016>

- DUPON, Jean-François, *Contraintes insulaires et fait colonial aux Mascareignes et aux Seychelles : étude de géographie humaine*, Paris, Champion, 1977.
- ECK, Hélène, « La télévision ou le perpétuel voyage », Diana Cooper-Richet et Carlota Vicens-Pujol (éds.), *De l'Île réelle à l'Île fantasmée. Voyages, littérature(s) et insularité (XVII^e-XX^e siècles)*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 17-36.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus, « Vergebliche Brandung der Ferne: eine Theorie des Tourismus », *Merkur*, n°12, 1958, p. 701-720.
- FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre* (1961), Paris, La Découverte, 2002.
- FAULSTICH, Werner, KORTE, Helmut, LOWRY, Stephen et STROBEL, Ricarda, « Kontinuität – zur Imagefundierung des Film- und Fernsehstars », Werner Faulstich et Helmut Korte (éds.), *Der Star: Geschichte, Rezeption, Bedeutung*, Munich, Wilhelm Fink, 1997, p. 11-28.
- GETACHEW, Adom, *Worldmaking after Empire: The Rise and Fall of Self-Determination*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2019.
- GORDON-GENTIL, Alain, *L'Incarné du voyage*, Port Louis, Île Maurice, VIZAVI éditions, 1996.
- GORDON-GENTIL, Alain et DUVAL, Gaëtan, *Le Droit à l'excès*, Mauritius, Length, 1987.
- GÖTTSCHKE, Dirk et al. (éds.), *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH, 2017.
- GRÉGOIRE, Emmanuel, « Développement touristique et reproduction sociale à l'Île Maurice », *Civilisations*, n°57, 2008, <http://journals.openedition.org/civilisations/1141>
- GROEBNER, Valentin, *Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen*, Francfort/Main, S. Fischer, 2018.
- HARRISON, David, « Tourism and development: looking back and looking forward – more of the same? », Douglas G. Pearce and Richard W. Butler (éds.), *Tourism Research. A 20-20 Vision*, Oxford, Goodfellow Publishing, 2010, p. 40-52.
- HOGGART, Richard, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre* (1957), Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1970.
- HORKHEIMER, Max et ADORNO, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung*, Gunzelin Schmid Noerr (éd.), vol. 5, Francfort/Main, Fischer, coll. « Gesammelte Schriften », 2022.
- HOSANY, Sameer, EKINCI, Yuksel et UYSAL, Muzaffer, « Destination Image and Destination Personality », *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research*, 2007, vol. 1, n°1, p. 62-81.
- HOUBERT, Jean, « Décolonisation en pays créole : l'Île Maurice et La Réunion », *Politique africaine*, n°10, 1983, p. 78-96.

- JAUZE, Jean-Michel, « Tourisme et construction identitaire : exemple de l'Île Maurice dans l'océan Indien », Pierre Frustier (éd.), *Les Identités insulaires face au tourisme*, La Roche-sur-Yon, Siloë, p. 153-165.
- Jours de France*, 13 mars 1973, 951, p. 108-113.
- KARGHOO, Christoph, « Mon souhait : vivre à Maurice », Interview avec Stéphanie de Monaco, *5plus*, <https://www.5plus.mu/visages/stephanie-de-monaco-mon-souhait-vivre-maurice>
- KESSLER, Marie-Christine, « La diplomatie culturelle », Thierry Balzacq (éd.), *Manuel de diplomatie*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Relations internationales », 2018, p. 263-274.
- « L'Île Maurice », série de reportages de l'émission *Aujourd'hui Madame*, 4 volumes, présentée par Jacques Garat, Nicole André et Patrice Laffont, 2^e Chaîne. Diffusion du premier épisode le 17 mars 1971. Paris, Office national de radiodiffusion télévision française, inventaire INA : CPF86603516.
- LUDES, Peter, « Aufstieg und Niedergang von Stars als Teilprozeß der Menschheitsentwicklung », Werner Faulstich et Helmut Korte (éds), *Der Star: Geschichte, Rezeption, Bedeutung*, Munich, Wilhelm Fink, 1997, p. 78-98.
- MASSUMI, Brian, « The Autonomy of Affect », *Cultural Critique*, n°31, 1995, p. 83-109, <https://doi.org/10.2307/1354446>
- « Mauritius – Die Insel Mauritius auf dem Weg zum Touristenziel », reportage diffusé dans l'émission *Mobile*, 10, Bayerischer Rundfunk, le 2 décembre 1972, inventaire archives DRF : 0115787.
- MOSER, René, FANCHETTE, Régis et MANG KIN TSANG, Joseph, *Île Maurice – Mauritius*, Réalisation pour le Ministère et l'Office de Tourisme Mauriciens, Boulogne, Éd. Delroisse, 1970.
- NIEZGODA, Agnieszka, « Prosumers in the Tourism Market: The Characteristics and Determinants of their Behaviour », *Economics and Business Review*, vol. 13, n°4, 2013, p. 130-141, <https://doi.org/10.18559/ebr.2013.4.683>
- NOURAULT, Gilles, MONTOCCHIO, Raymond, FOIX, Joseph et NOURAULT, Jean-Claude, *L'Île Maurice. Mauritius*, coll. « Les Îles de l'océan Indien », vol. 4, Boulogne, Ed. Delroisse, 1972.
- NOURAULT, Jean-Claude et RENAUD, Pierre, *L'Île Maurice – Mauritius. Maurice, Paradis des Vacances*, Préface de Régis Fanchette, Directeur au Tourisme, Île Maurice, Éditions de Jean-Claude Nourault, 1972.
- NYE, Joseph S., « Soft Power », *Foreign Policy*, n°80, 1990, p. 153-71, <https://doi.org/10.2307/1148580>
- NYE, Joseph S., *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, Public Affairs, 2004.
- PEARCE, Douglas G., et BUTLER, Richard W. (éds.), *Tourism Research. A 20-20 Vision*, Oxford, Goodfellow Publishing, 2010.
- PUDARUTH, Santosh Kumar, « Nation Rebranding Through a New Approach to Cultural Diplomacy: A Case Study of Mauritius », *Sage Open*, vol. 7, n°2, 2017, p. 1-13, <https://doi.org/10.1177/2158244017704483>
- RACAULT, Jean-Michel, *Mémoires du Grand Océan. Des relations de voyages aux littératures francophones de l'océan Indien*, Paris, PUPS, 2007.

- SERVIALE, Mario, *Le Tourisme aux Mascareignes – Seychelles*, Saint-Denis, Centre universitaire de La Réunion/Université Française de l'océan Indien, 1983.
- TOFFLER, Alvin, *La Troisième Vague (The Third Wave)*, Paris, Denoël, 1980.
- TOINET, Paul, *Répertoire iconographique de Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre*, Paris, Le Vieux Papier, 1959.

Eusébio da Silva Ferreira, objet de la culture populaire coloniale

Reinhold HARGASSER
Université de La Réunion¹

En 1965, Eusébio (1942-2014) devient le premier joueur portugais d'origine africaine à recevoir le prestigieux « Ballon d'Or », décerné depuis 1956 par l'hebdomadaire français *France Football* au meilleur joueur européen. À son époque, Eusébio, qui avait grandi dans la colonie portugaise du Mozambique, à Lourenço Marques (capitale rebaptisée Maputo à l'indépendance), incarne de manière unique l'image du footballeur et devient un objet majeur de la culture populaire. Sous la dictature de Salazar, il devient un héros célébré et adulé, intégré au patrimoine national.

Cet article se propose d'analyser l'ascension d'Eusébio² en tant que l'une des figures les plus éminentes de la fin de l'empire colonial portugais, en mettant en évidence le rôle qui lui a été attribué en tant qu'icône de la culture populaire dans le contexte des conflits de libération qui ont caractérisé l'empire colonial portugais dans les années 1960 et 1970. On s'intéressera en particulier aux mécanismes sociaux qui ont permis à un jeune Africain colonisé de devenir une star dans le pays colonisateur. Dans un premier temps, nous aborderons différentes perspectives sur le phénomène social de la célébrité, en nous appuyant principalement sur les tra-

¹ DOI : 10.61736/TQMR6460

² Dans *Following the Ball*, Todd Cleveland met en évidence l'importance des trajectoires de figures telles que Matateu, Mário Coluna et Mário Wilson dans le processus d'intégration d'Eusébio au sein du football portugais et, plus largement, dans la société métropolitaine. Ces acteurs ont contribué, chacun à leur manière, à la structuration du parcours personnel et professionnel d'Eusébio. Matateu, en tant que précurseur, a ouvert la voie de la reconnaissance des talents africains ; Coluna a joué un rôle de mentor et de médiateur dans l'adaptation d'Eusébio à un nouvel environnement culturel et sportif tandis que Wilson a incarné une forme d'engagement intellectuel et politique, démontrant que les joueurs africains pouvaient également être porteurs de revendications sociales. L'analyse de Cleveland suggère ainsi que l'ascension d'Eusébio ne saurait être comprise indépendamment de ces influences croisées, qui ont facilité sa reconnaissance en tant que figure emblématique du football mondial, tout en ancrant son identité dans un entre-deux postcolonial. Voir Todd Cleveland, *Following the Ball: The Migration of African Soccer Players across the Portuguese Colonial Empire, 1949-1975*, Athens, Ohio University Press, 2017.

vaux de Werner Faulstich³ et le concept de « célébrité acquise » de Chris Rojek⁴. Puis nous examinerons l'espace socio-culturel spécifique de l'empire colonial portugais, en particulier l'instrumentalisation du concept de « Lusotropicalisme »⁵, qui a largement contribué à façonner le statut de star d'Eusébio.

L'origine sociale et l'ascension d'Eusébio sont marquées par la simplicité : il vient d'une famille de huit enfants dont le père travaillait comme mécanicien pour la compagnie ferroviaire Direcção dos Serviços dos Portos e Caminhos da Colónia de Moçambique. À l'âge de dix-neuf ans, il est repéré dans les petits clubs de Lourenço Marques, aujourd'hui Maputo, où son jeu remarquable attire l'attention. Sporting et Benfica Lisboa se disputent le talentueux attaquant, et finalement sa mère signe le premier contrat professionnel avec Benfica pour tracer sa voie. La dimension temporelle de l'arrivée d'Eusébio à Lisbonne en décembre 1960 est significative, car elle lie étroitement sa carrière aux circonstances géopolitiques, notamment avec le déclenchement de la guerre coloniale dans les provinces ultramarines portugaises d'Angola, de Guinée-Bissau et du Mozambique seulement trois mois plus tard. Eusébio montre son talent sur la scène internationale et devient l'un des meilleurs joueurs de son époque. Sa performance lors de la Coupe du monde de football de 1966, où il éclipse même le légendaire Pelé, est particulièrement remarquable. Sa contribution à l'équipe nationale portugaise, notamment lors de la remontée historique contre la Corée du Nord en quarts de finale, où il marque 4 des 5 buts portugais, consolide son statut de joueur exceptionnel. Toutefois, le succès d'Eusébio ne peut être dissocié des dynamiques politiques de l'époque. Son ascension coïncide avec les guerres coloniales menées par le Portugal en Afrique (Angola, Mozambique, Guinée-Bissau), qui constituent le contexte historique dans lequel s'inscrit cet exploit sportif. Dans ce cadre, le football joue un rôle instrumental pour le régime autoritaire de l'Estado Novo, servant à la fois de moyen de diversion face aux réalités du conflit colonial et de vecteur de légitimation symbolique de l'unité impériale portugaise. À ce titre, le régime de Salazar a utilisé la renommée internationale du joueur pour se légitimer et a même empêché d'éventuels transferts lucratifs en Italie afin de le conserver en tant que « patrimoine

³ Werner Faulstich, « Sternchen, Star, Superstar, Megastar, Gigastar. Vorüberlegungen zu einer Theorie des Stars als Herzstück populärer Weltkultur », Caroline Y. Robertson et Carsten Winter (éds.), *Kulturwandel und Globalisierung*, Münster, Nomos Verlagsgesellschaft GmbH & Co. KG, 2000, p. 133-140.

⁴ Chris Rojek, *Celebrity*, Londres, Reaktion Books, 2001.

⁵ Cláudia Castelo, « O modo português de estar no mundo ». *Luso-tropicalismo e ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*, Porto, Edições Afrontamento, 1999.

de l'État ». Eusébio et ses coéquipiers deviennent des figures du lusotropicalisme et servent de prétendus représentants d'une société multiethnique et égalitaire. Concomitamment, des mesures coercitives sont renforcées à l'encontre de toute manifestation de « subversion » dans les territoires ultramarins, marquées notamment par le déploiement accru d'unités militaires et la promotion de l'émigration des familles agricoles portugaises vers l'Angola et le Mozambique. Pour les protéger de la contagion révolutionnaire, les footballeurs portugais sont toujours accompagnés d'agents de la police politique secrète (PIDE) lors de leurs déplacements, notamment derrière le rideau de fer⁶. Ainsi, Eusébio ne critique jamais Salazar et le défend même : « Salazar aimait son pays », a-t-il déclaré en mai 2008 à des journalistes suisses, « et autant que je sache, il n'a rien volé à personne et est mort pauvre »⁷.

Qu'est-ce qu'une star ?

Dans son essai intitulé « Sternchen, Star, Superstar, Megastar, Gigastar. Vorüberlegungen zu einer Theorie des Stars als Herzstück populärer Weltkultur », Faulstich s'efforce de déconstruire et repenser le concept de célébrité dans la culture populaire⁸. Il identifie trois critères qui revêtent une pertinence significative dans notre contexte.

Premièrement, il souligne l'importance fondamentale de la présence d'une multitude d'admirateurs pour que la figure de la star puisse émerger. Contrairement à certaines conceptions réductrices qui attribuent la naissance de la célébrité à des stratégies de marketing ou de relations publiques, Faulstich met en lumière le rôle primordial des supporters dans l'édification de l'aura d'une personnalité. C'est ainsi que le parcours d'Eusébio vers la renommée illustre cette dynamique, son ascension fulgurante étant étroitement liée à la reconnaissance de ses compétences par les amateurs de football, d'abord au Sporting Clube de Lorenzo Marques puis, dès 1961, au Benfica Lisbonne.

Deuxièmement, Faulstich souligne que la star, en répondant aux désirs et aux aspirations de ses admirateurs, incarne un objet de projection collectif autant qu'individuel. Dans le cas d'Eusébio, son style de jeu flam-

⁶ Paul Ditschy, « Eusebio, entre assimilation et vitrine du régime Salazar », *Afrique contemporaine*, n°233, 2010, p. 106.

⁷ Interview réalisée le 27 mai 2008 sur *swissinfo* par Olivier Pauchard et Claudinê Gonçalves, <https://www.swissinfo.ch/fre/vivre-vieillir/de-nos-jours-toutes-les-%C3%A9quipes-sont-difficiles/213664>

⁸ Werner Faulstich, « Sternchen, Star, Superstar, Megastar, Gigastar », *op. cit.*, p. 133-140.

boyant et ses succès sur le terrain répondaient aux ambitions des supporters portugais, symbolisant à la fois l'espoir de réussite personnelle et le désir de rayonnement international de la nation, comme en témoigne sa contribution décisive à la troisième place de l'équipe nationale portugaise lors de la Coupe du monde de football de 1966. Pourtant, étant donné que « les tentatives d'instrumentaliser le sport pour la gestion sociale et politique, en le présentant comme un exemple d'intégration sociale, étaient en contradiction avec la discrimination qui régnait sur le terrain »⁹, comme le rappelle l'historien Nuno Domingo¹⁰, il semble qu'Eusébio serve plus des aspirations nationales que personnelles.

Enfin, Faulstich soutient que le statut de star n'est pas figé mais est plutôt dynamique, évoluant au gré des interactions entre la personnalité en question et son public qui contribuent à créer une proximité perçue entre la star et ses fans. Il décrit cette dynamique en ces termes :

D'une part, il faut quelque chose de similaire, de proche du moi, de semblable, de familier. La star est en quelque sorte « l'un de nous », elle a quelque chose d'un « alter ego » pour nous. Elle fait vibrer en nous une corde cachée mais intime et familière, elle incarne une vision qui nous est très familière. Surtout, sa présence physique, du moins comme potentialité, est nécessaire : pour être une star, il faut être un contemporain – c'est-à-dire être encore en vie¹¹.

⁹ Nous traduisons. Nuno Domingos, *Football and Colonialism: Body and Popular Culture in Urban Mozambique*, Athens, OH, Ohio University Press, 2017, p. 56 : « The attempts to instrumentalize sports for social and political management, presenting it as an example of social integration, were at odds with the discrimination that prevailed on the ground ».

¹⁰ Dans ses recherches, en particulier dans *Futebol e Colonialismo: Corpo e Cultura Popular em Moçambique* (2012), Domingos montre que le football colonial est un espace hautement paradoxal. D'une part, le régime portugais de l'Estado Novo cherchait à valoriser des figures comme Eusébio comme preuves de son idéologie. Le sport était mis en scène comme un lieu d'intégration raciale et sociale, où la méritocratie sportive semblait primer. Mais d'autre part, cette représentation idéalisée était en totale contradiction avec les réalités vécues sur le terrain. Domingos documente précisément les multiples formes de ségrégation raciale et de hiérarchies sociales qui subsistaient dans les clubs, les infrastructures sportives, les conditions d'entraînement, et les possibilités d'accès aux carrières professionnelles pour les joueurs africains au Mozambique. Le sport, loin d'échapper à la logique coloniale, en reproduisait les mécanismes d'exclusion et de domination, ce que Domingos met en lumière en éclairant le contexte structurel dans lequel la trajectoire d'Eusébio devient possible.

¹¹ Nous traduisons. Werner Faulstich, « Sternchen, Star, Superstar, Megastar, Gigastar », *op. cit.* ; Carsten Winter (éd.), *Kulturwandel und Globalisierung*, Münster, Westfalen, Nomos Verlagsgesellschaft GmbH & Co. KG, 2000, p. 298.

Ainsi, le succès de prestige d'Eusébio lors de la Coupe du monde de 1966 a non seulement consolidé sa stature au niveau national, mais a également contribué à façonner l'identité collective des Portugais, leur offrant un sentiment d'appartenance à une entité nationale prospère malgré les défis économiques et sociaux de l'époque.

Dans son ouvrage *Celebrity*, Chris Rojek examine le phénomène des célébrités dans les sociétés contemporaines en élaborant une typologie qui identifie trois formes principales de célébrité : assignée, attribuée et acquise¹². Ces catégories permettent de comprendre les différentes voies par lesquelles un individu peut accéder à la notoriété, ce qui nous sera utile dans l'analyse de l'ascension de la célébrité d'Eusébio. À la différence de la célébrité assignée (héritée) ou attribuée (fabriquée par les médias), la célébrité acquise est fondée sur des accomplissements remarquables réalisés dans des domaines spécifiques tels que les arts, le sport, la science ou les affaires. Elle repose sur le mérite, les compétences, le talent et un travail rigoureux. Les individus concernés exercent souvent une influence sociale notable et jouissent d'une reconnaissance étendue au sein de leur communauté et au-delà. Rojek explore également la manière dont ces individus deviennent des symboles culturels. Il note que, même dans le cas de la célébrité acquise, les médias jouent un rôle déterminant dans la construction de l'image publique. Une performance ou un accomplissement, aussi exceptionnel soit-il, doit être médiatisé pour transformer un individu en célébrité. Rojek souligne en outre qu'une célébrité, même acquise, reste soumise aux dynamiques sociales et culturelles, notamment les stéréotypes raciaux, de genre ou de classe sociale, qui peuvent restreindre ou favoriser l'accès à la notoriété. De plus, les médias peuvent amplifier ou réinterpréter les exploits pour répondre à des attentes narratives ou commerciales. Dans le cas d'Eusébio, il est donc pertinent d'examiner comment ce jeune Africain a pu transcender les barrières coloniales, sociales et raciales pour accéder à une célébrité acquise au Portugal, et dans quelle mesure les médias ainsi que les récits sociaux et politiques ont contribué à cette ascension, comme il sera démontré par la suite.

Eusébio, ou le pouvoir du football face aux limites imposées par la colonisation

Est particulièrement révélateur dans le contexte de la culture populaire l'examen de la dynamique de proximité et de distanciation entre Eusébio et ses partisans. Eusébio a été l'objet de deux numéros spéciaux

¹² Chris Rojek, *Celebrity*, *op. cit.*

de magazines, intitulés respectivement « Eusébio, O Melhor Futebolista Europeu de 1965 » (Eusébio, le meilleur footballeur européen de 1965) et « Rei Eusébio, O Melhor Marcador do Mundial » (Roi Eusébio, le meilleur buteur de la Coupe du monde)¹³. Ces publications mettent en relief la trajectoire de carrière d'Eusébio et soulignent l'importance du football comme vecteur d'ascension sociale et d'intégration. Dans le premier numéro, il est souligné que la trajectoire d'Eusébio l'a conduit rapidement d'un humble berceau à un trône doré. Cette représentation polarisante renforce l'aspect utopique associé au football, tout en révélant que la promesse de mobilité sociale peut constituer une issue face à une position subalterne, renforcée par les hiérarchies coloniales. Il convient cependant de noter que les partisans d'Eusébio étaient principalement situés sur le continent européen pouvant pleinement s'identifier avec le modèle de société coloniale qu'Eusébio véhiculait et seulement dans une moindre mesure dans les provinces ultramarines portugaises y compris le Mozambique. Malgré cela, le message utopique de l'ascension sociale que représentait Eusébio a trouvé écho au-delà du contexte colonial. Le Portugal était, dans les années 60 et 70, le pays le plus déshérité d'Europe occidentale, confronté à la fois aux coûts élevés de la guerre coloniale et à la crise économique mondiale consécutive au premier choc pétrolier de 1973. Dans ce contexte économique difficile, les partisans d'Eusébio ont pu ressentir une proximité et une familiarité avec leur idole, malgré son origine coloniale. La visibilité publique d'Eusébio a été renforcée par la construction de sa personnalité, présentée par la presse portugaise comme empreinte d'intégrité, de modestie et de simplicité, celui-ci étant souvent décrit comme un *miúdo* ou un *rapaz* (garçon). Cette caractérisation repose en partie sur son autobiographie de 1960, au titre tout sauf modeste : *Meu nome é Eusébio. Autobiografia do maior futebolista do mundo* (Mon nom est Eusébio, autobiographie du meilleur footballeur du monde)¹⁴. En outre, le film *Eusébio, A Pantera Negra* de 1973 du metteur en scène espagnol Juan de Orduña et la bande dessinée du même nom de 1990 se basent sur les principaux éléments de cette autobiographie¹⁵. Tous trois véhiculent le même récit fondateur, mettant en scène le jeune footballeur arrivant à Lisbonne et courtisé par les clubs, son choix de rejoindre le Benfica comme une décision moralement juste, sa transformation en grand joueur,

¹³ Anonyme, *Rei Eusébio o melhor marcador do Mundial*, Lisbonne, Agência Portuguesa de Revistas, 1966 ; Anonyme, *Eusébio, o melhor futebolista europeu de 1965*, Lisbonne, Agência Portuguesa de Revistas, 1965.

¹⁴ Eusébio da Silva Ferreira et Fernando F. Garcia, *Meu nome é Eusébio*, Lisbonne, Mem Martins, Publicacoes Europa América, 1966.

¹⁵ Eugénio Silva, *Eusébio, Pantera Negra*, Lisbonne, Meribérica-Líber, 1990.

sa simplicité préservée malgré la gloire et son attachement fidèle au Benfica, ainsi que son dévouement à l'équipe nationale et au Portugal. Ce récit jouit d'un large consensus au Portugal, célébrant les réalisations d'un homme qui, malgré ses origines modestes, parvient à devenir un joueur de football éminent, devenant ainsi le symbole majeur d'une nation à laquelle il n'appartient pas forcément. Toutefois, cette narration tend à occulter le fait qu'Eusébio est né pauvre et noir de peau dans un quartier périphérique d'une ville colonisée¹⁶, au sein d'une société discriminatoire fondée sur la distinction légale faite par le *Estatuto dos indígenas Portugueses das Províncias de Guiné, Angola e Moçambique*¹⁷ (Statut des indigènes portugais des provinces de Guinée, d'Angola et du Mozambique) qui détermine les lois et sanctions applicables aux « indigènes » ainsi que la nature des échanges entre les « *indigenas* [...] *de raça negra* »¹⁸ (indigènes [...] de race noire) et les « *cidadãos portugueses* » (citoyens portugais). Dans ce contexte, on pourrait supposer que la classification sociale et institutionnelle d'Eusébio comme « indigène de race noire » ne lui laissait guère d'espoir d'émancipation. Cependant, c'est précisément cette désespérance qui a contribué à forger sa notoriété exceptionnelle. Comme l'a souligné l'écrivain uruguayen Eduardo Galeano, Eusébio est « né avec une destinée qui le prédisposait à cirer des chaussures, à vendre des cacahuètes ou à dérober les imprudents [...]. Il est arrivé sur le terrain et a couru comme seul peut le faire celui qui fuit la police ou la misère qui le harcèle »¹⁹.

À travers les descriptions de sa vie de jeune Noir à Lourenço Marques dans les premiers pages de son autobiographie, Eusébio brosse lui-même un tableau des divisions sociales, raciales et culturelles qui carac-

¹⁶ Dans *African Workers and Colonial Racism: Mozambican Strategies and Struggles in Lourenço Marques, 1877-1962*, Jeanne-Marie Penvenne analyse le développement de Lourenço Marques en tant que centre économique et administratif du Mozambique colonial. Elle montre que cette modernisation s'est appuyée sur l'exploitation du travail africain, souvent contraint par le système du *chibalo* (travail forcé), dans un contexte marqué par une forte ségrégation raciale. Les populations africaines, cantonnées aux marges de la ville et exclues des infrastructures réservées aux colons, ont néanmoins développé des formes de résistance, notamment à travers des réseaux communautaires, syndicaux et familiaux.

¹⁷ Decreto-Lei n°39,666 du 20 mai 1954.

¹⁸ L'expression « *raça negra* » représentait la désignation officielle, utilisée dans les documents administratifs, les médias et le discours académique, tandis que « *preto* » avait généralement une connotation plus familière et souvent dépréciative.

¹⁹ Nous traduisons. Eduardo Silva Galeano, *Futebol ao Sol e à Sombra*, Porto Alegre, L&PM, 2002, p. 139 : « Eusébio nasceu destinado a engraxar sapatos, vender amendoins ou roubar dos distraídos [...]. Chegou aos gramados das canchas correndo como só pode correr alguém que foge da polícia ou da miséria que morde os calcanhares ».

térisaient les colonies portugaises en Afrique, expliquant les règles politiques qui structuraient les colonies et hiérarchisaient la ville. Il explique à la revue *Flama* : « Dans le livre, je révèle tout [...]. Les années de difficultés, lorsque je vivais avec ma mère et mes frères à Lourenço Marques. Les années de la balle en chiffons et des petits matchs improvisés à l'école, enfin mon ascension vers le statut de professionnel et mon arrivée en Métropole »²⁰. La mention de Mafalala, l'un des quartiers autochtones, souligne le rôle structurel clé que jouent les phénotypes raciaux dans le contexte colonial, tout en mettant en évidence l'étendue de la classification et de la ségrégation hiérarchique dans la vie quotidienne, notamment à travers les restrictions d'accès aux activités de loisirs. Dans ce contexte, Eusébio fait référence à l'exclusivité sociale et raciale des espaces de loisirs à Lourenço Marques, qui témoignait clairement de la ségrégation entre les milieux sociaux des élites blanches et la population majoritairement noire des banlieues de la ville :

Quel homme étais-je, dans l'agitation nocturne de la ville, où les gens criaient et s'amusaient ? Qui étais-je, un garçon du quartier indigène, le petit joueur d'Os Brasileiros ? Je me sentais petit et insignifiant... L'odeur des fruits de mer me montait au nez et me faisait saliver. Je regardais à travers le verre – juste devant moi, à portée de main, des hommes et des femmes mangeaient des choses merveilleuses, magnifiques même pour les yeux et que je n'avais pas encore goûtées.²¹

Bien que ce passage soit teinté de joie de découverte, l'impression de déracinement et d'aliénation persiste. En décrivant comment il se sentait « petit et dépassé » dans la « ville de ciment », non pas comme un « homme mais comme un garçon », Eusébio met en lumière les mécanismes d'exclusion urbaine et de ségrégation spatiale à Lourenço Marques, décrétés par le *Estatuto dos indigenas Portugueses* qui donnait accès au statut « d'assimiliés », leur permettant ainsi d'obtenir « la lumière de la civilisation »²², seulement s'ils remplissaient un certain nombre de critères²³. Au

²⁰ Nous traduisons. *Flama*, 28 octobre 1966, s.p.

²¹ Nous traduisons. Eusébio da Silva Ferreira et Fernando F. Garcia, *Meu nome é Eusébio*, Lisbonne, Mem Martins, Publicacoes Europa América, 1966, p. 22- 23.

²² Nous traduisons. Antonio de Oliveira Salazar, *Discursos e notas políticas 1928-1966*, Coimbra, Coimbra Editora, 1967, p. 130 : « As luzes da ivilização ».

²³ Cf. Decreto-Lei n°39,666 du 20 mai 1954. Le statut des indigènes portugais définit cinq conditions pour accéder à la citoyenneté portugaise : a) Avoir plus de 18 ans ; b) Parler correctement la langue portugaise ; c) Exercer une profession, un art ou un métier procurant des revenus nécessaires à son propre entretien et à celui des personnes à sa charge, ou posséder des biens suffisants à cette fin ; d) Avoir une bonne conduite et avoir acquis l'instruction et les habitudes nécessaires à l'application inté-

milieu de ses embellissements romanesques, l'autobiographie dévoile également le fossé entre, d'une part, les déclarations idéologiquement chargées, telles que la devise « une identité portugaise pour tous, indépendamment de la croyance, de la race ou de l'origine sociale »²⁴, et d'autre part, les pratiques discriminatoires sur le terrain, qui balayent toute illusion de cohésion et d'harmonie dans l'empire colonial portugais.

Le mariage avec Flora, qualifiée par la presse portugaise de « beauté exotique venue de loin »²⁵, constitue une autre étape dans la construction de sa *persona* publique. Pour la première fois, un jeune couple noir accédait au statut de star dans les médias portugais, sans que la représentation dominante de l'exclusion et de la subordination des Noirs sous le colonialisme portugais soit mise en question. Cette représentation nouvelle et inhabituelle des Noirs dans les médias portugais semblait renforcer le prétendu antiracisme des Portugais, à qui la présence publique d'Eusébio a été présentée comme une apparente « incarnation de la société pluriraciale »²⁶.

En réalité, la représentation d'Eusébio, en tant que star et offre culturelle, révèle des schémas d'interprétation coloniale qui génèrent à la fois proximité et distance dans sa relation avec ses fans. L'origine coloniale et exotique attribuée à la star, associée à l'utopie de l'ascension sociale, revêt une dimension mythique, mystérieuse et surnaturelle pour ses fans. Les qualités d'authenticité, de modestie et d'humilité attribuées à Eusébio reflètent le topos du « bon sauvage », que le statut de star et les privilèges qui l'accompagnent n'altèrent pas. Cela s'accompagne de l'appellation d'Eusébio en tant que « garçon », qui souligne cette nature originelle et non corrompue de la star, mais renvoie en même temps aux hiérarchies raciales dans les colonies, où l'homme africain travaille comme ouvrier ou employé sous la domination d'un Portugais blanc. La promesse utopique d'ascension sociale incarnée par Eusébio, avidement reprise par ses fans de la métropole en raison de la situation économique catastrophique, occulte toutefois le fait que son ascension transcende des barrières sociales

grale du droit public et privé des citoyens portugais ; e) Ne pas avoir été considéré comme réfractaire au service militaire ni enregistré comme déserteur.

²⁴ Cette phrase était une devise idéologique répétée constamment dans la vie quotidienne et dans la presse portugaise de cette époque. Marcos Cardão, « A Star is Born: Eusébio, Football, and Ideology in the Late Portuguese Empire », *The International Journal of the History of Sport*, Vol. 35, 2018, p. 5.

²⁵ Nous traduisons. Anonyme, « Tudo sobre o casamento de Eusébio e Flora », *Flama*, Lisboa, n°919, 15 octobre 1965, s. p. : « Beleza exótica vinda de longe ».

²⁶ Paul Ditschy, « Eusébio, entre assimilation et vitrine du régime Salazar », *Afrique contemporaine*, n°233, 2010, p. 106.

et raciales auxquelles ses admirateurs métropolitains ne sont pas confrontés.

La star comme catalyseur du Lusotropicalisme

Le Portugal des années 1960 prônait une construction de l'identité portugaise²⁷ supposément transcontinentale et « transraciale », une vision idéologique qui servait à masquer les fractures profondes de l'empire, alors en plein embrasement, avec les insurrections armées en Afrique (Angola, Mozambique, Guinée-Bissau) et l'annexion de Goa par l'Inde en 1961. Eusébio est présenté comme une figure emblématique, symbolisant à la fois l'idéal d'un Portugal uni et l'expression d'une propagande habilement orchestrée dont le film *Eusébio, A Pantera Negra* (Eusébio, la panthère noire) de 1973, qui n'est projeté pour la première fois à Lisbonne qu'en 1974, précisément le 11 avril, soit deux semaines avant le début de la révolution des Œillets, le 25 avril 1974, est un exemple phare²⁸. Il démontre de manière évidente l'instrumentalisation propagandiste du footballeur. Cette révolution a mis fin au régime autoritaire de l'*Estado Novo*, en place depuis 47 ans, et a également marqué la fin de l'empire colonial portugais²⁹. Le film représente donc l'un des derniers témoignages de l'utilisation d'Eusébio comme instrument de propagande sous l'*Estado Novo*. Tant la

²⁷ Pour la définition et les sources, voir *infra*.

²⁸ Le film est réalisé par Juan de Orduña qui remplace Eloy Herrera Santos en cours de tournage pour des raisons inconnues. Le film mélange fiction et documentaire à travers l'enquête d'une journaliste qui reconstitue la vie du footballeur. Les sources sont rarissimes – seuls le scénario d'archives et quelques témoignages d'acteurs subsistent. Les critiques le considèrent comme une tentative commerciale sans qualités artistiques, marquant la fin du prestige artistique d'Orduña. Rafael Nieto Jiménez, « El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico », Tesis doctoral, Programa de Doctorado en Historia del Cine, Universidad Rey Juan Carlos, dirigida por Luis Fernández Colorado, Madrid, 2012, p. 777-782.

²⁹ La révolution des Œillets, planifiée par une fraction de l'aile gauche de l'armée portugaise sous le nom de *Movimento das Forças Armadas* (Mouvement des Forces Armées ou MFA), était conçue comme un coup d'État militaire. Elle a bénéficié du soutien de la population et s'est déroulée largement sans résistance. Le MFA est apparu au début des années 1970 au Portugal, d'abord sous le nom de *Movimento dos Capitães* (Mouvement des Capitaines), regroupant 200 à 300 jeunes officiers opposés à la guerre coloniale menée dans les provinces africaines d'outre-mer contre les mouvements de libération. Les objectifs du MFA étaient la fin immédiate de la guerre coloniale, le retrait d'Afrique, des élections libres au Portugal et l'abolition de la police secrète PIDE/DSA. Raquel Varela, « “One, two, three MFA”: The Rise and Fall of Portugal's Armed Forces Movement (MFA) », *Revista Brasileira de História*, vol. 32, n°63, 2012, p. 408.

dictature que Eusébio lui-même avaient déjà dépassé leur apogée à cette époque.

Dans la séquence en question³⁰, au début du film, une mise en scène panoramique de Lourenço Marques est présentée. Le spectateur est plongé dans une représentation de la ville moderne, européenne, réservée aux colons blancs. Cette première séquence contraste vivement avec la troisième dans laquelle la réalité sociale des banlieues est décrite par Eusébio, qui, en voix off, qualifie pourtant Lourenço Marques de « *a cidade mais bonita da África Oriental Portuguesa* » (la plus belle ville d'Afrique orientale portugaise) et la considère comme son pays, « *minha terra* ». Par la suite, le spectateur est amené à contempler le port, lieu historiquement et économiquement crucial pour le Portugal. Cette première séquence, accompagnée de musique de samba brésilienne, culmine avec un gros plan d'un mât de navire, symbolisant les conquêtes coloniales des navigateurs portugais et servant de lien entre la ville européenne de Lourenço Marques et les autochtones dansant dans un village dans la séquence suivante. Celle-ci, plus longue, met en scène de la musique traditionnelle africaine, interprétée par des danseurs mozambicains en mettant en avant la diversité multiculturelle et la coexistence entre Européens et Africains sous le drapeau de l'État portugais au centre de l'image. Il est notable que le début du film mette en avant les réalisations des colons portugais à travers les images de la ville moderne de Lourenço Marques, le rappel visuel des découvertes des navigateurs portugais, l'identification de « l'indigène » Eusébio avec le Portugal, ainsi que l'unité et la puissance de l'État symbolisées par le drapeau portugais flottant au-dessus de la multiculturalité exhibée à travers la musique et la danse. Cet extrait illustre les caractéristiques du cinéma colonial destiné à un public européen, mettant en évidence le point de vue du colonisateur. Il privilégie la mise en avant des réalisations des colons ou de la mère-patrie, tandis que les Africains sont présentés comme un simple décor exotique, sans que les réalités locales ne soient abordées de manière objective ou sans biais³¹. Ce qui donne à cette représentation une authenticité apparente, c'est le fait qu'elle soit commentée en voix off par Eusébio, ce qui lui confère une légitimité puisqu'il a grandi à Lourenço Marques. De plus, l'association des images de la ville européenne avec la voix off d'Eusébio suggère l'adhésion implicite de la population locale au régime colonial portugais et, de cette manière, une continuité nationale au-delà du continent européen. La samba brésilienne en musique de fond sert à rappeler une idéologie fondée sur la croyance en la

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=qKTqznwD4gg>, 02:46-04:45

³¹ Marcus Power, « Post-Colonial Cinema and the Reconfiguration of Moçambicanidade », *Lausotopie, Médias pouvoir et identités*, n°11, 2004, p. 269.

mission civilisatrice du Portugal, symbolisée par l'image d'un peuple destiné à être un lien entre des mondes différents. Au nom de la « culture lusophone », Rebelo de Sousa, journaliste et président de la Fondation luso-brésilienne pour le développement de la langue portugaise, évoque lors de la commémoration des cinq cents ans de la découverte du Brésil un peuple qui a su « vivre avec les Indiens et les Noirs ». Émerveillé devant le spectacle au Sambódrome célébrant l'arrivée des Portugais au Brésil, il affirme : « Quelle fierté de regarder ce mélange de races dansant la samba en célébrant la découverte, même avec ce qu'elle a apporté de critique pour l'Indien et le Noir »³². Ce bref extrait révèle que la figure d'Eusébio est instrumentalisée, servant de vecteur à la mise en scène de l'extraordinaire, de l'élite, de l'inouï et de l'utopique dans le discours colonial portugais.

L'idéologie manifeste dans l'extrait du film s'appuie sur les travaux de Gilberto Freyre, sociologue brésilien qui a largement contribué à la représentation de l'empire colonial portugais à travers le développement du concept de lusotropicalisme. Il développe ce concept lors de ses voyages dans les colonies portugaises au début des années 1950, à l'invitation du ministre des Colonies du Portugal, Sarmento Rodrigues. Les théories du lusotropicalisme, exposées lors de conférences tenues à Goa et à Coimbra, furent ultérieurement publiées dans *Um Brasileiro em Terras Portuguesas* et autres ouvrages, tous édités par des maisons d'édition affiliées au gouvernement portugais³³. Ces travaux ont également servi de références à la diplomatie portugaise dans ses missions diplomatiques.

Le lusotropicalisme a propagé divers stéréotypes sur le Portugal et les Portugais, notamment l'idée que ces derniers, du fait de leur supposée adaptabilité, étaient mieux à même de s'adapter aux tropiques³⁴ :

La prédisposition singulière du Portugais à une colonisation hybride et esclavagiste des tropiques s'explique en grande partie par son passé ethnique, ou plutôt culturel, en tant que peuple indéfini entre l'Europe et

³² Nous traduisons. Pedro Rebelo De Sousa, « Obrigado, Rio », *Diário de Notícias*, Lisbonne, 23 mars 2000, p. 12, cité par José Manuel Neves, « Porque o samba é filho da dor (a comemoração dos 500 anos do “descobrimento” do Brasil e a opinião na imprensa portuguesa) », *Dialogia*, São Paulo, vol. 4, p. 106, 2005 : « conviver com índios e negros [...] que orgulho olhar aquela mistura de raças, a dançar o samba celebrando o descobrimento, mesmo com o que ele trouxe de crítico para o índio e para o negro ».

³³ Gilberto Freyre, *Um Brasileiro em Terras Portuguesas*, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1953.

³⁴ C'est dans ce sens que l'*Estado Novo* se sert du concept de lusotropicalisme pour inciter les Portugais de métropole à migrer dans les provinces ultramarines plutôt qu'au Brésil ou dans des pays européens, même si le résultat de ces tentatives reste limité.

l'Afrique. Ni exclusivement de l'une, ni entièrement de l'autre, mais des deux à la fois.³⁵

Cette plasticité se manifesterait par leur capacité d'adaptation à différents climats, leur mobilité et leur propension au métissage, autant d'attributs qui auraient rendu les colonisateurs portugais plus efficaces que leurs homologues européens, en partie du fait de leur héritage métissé. Dans ce contexte, le concept de lusotropicalisme a contribué à la formation d'un ensemble culturel issu de l'expansion portugaise dans les tropiques, ainsi qu'à la caractérisation singulière des réalisations portugaises dans ces régions, favorisant ainsi une représentation mythique de la colonisation portugaise. Un autre concept fondamental du lusotropicalisme était celui de la coexistence intercontinentale et tolérante des races dans le monde portugais ou l'idée de métissage racial, qualifié par Gilberto Freyre dans ses écrits ultérieurs de « démocratie raciale ». L'historienne Cláudia Castelo³⁶ a démontré comment les concepts de Freyre ont migré de ses travaux sociologiques vers le domaine politique, et comment le lusotropicalisme a été instrumentalisé par l'*Estado Novo* afin de légitimer la prétention portugaise sur ses colonies africaines et indiennes, permettant ainsi à la propagande politique de présenter l'empire colonial portugais comme multiracial, indissoluble et uni.

La perpétuation et la reproduction du lusotropicalisme ont été étayées par une série de fantasmes nationaux qui ont exclu les dissensions politiques au sein de la société coloniale, tant dans les colonies africaines qu'au Portugal. Ces fantasmes se sont propagés dans le domaine culturel, en particulier lors d'événements de la culture de masse, notamment en ce qui concerne les trois F de l'*Estado Novo* : *Fatima*, *Fado* et *Football*³⁷, fournissant ainsi un terreau fertile pour l'interprétation et la compréhension de la diffusion du lusotropicalisme en tant que communauté politique imaginaire³⁸. Comme l'a souligné le sociologue Michael Billig,

le nationalisme banal opère avec des mots prosaïques, routiniers, considérant les nations comme acquises et les habitant en conséquence. De petits mots, plutôt que de grandes phrases mémorables, rappelant cons-

³⁵ Gilberto Freyre, *Um Brasileiro em Terras Portuguesas*, *ibid.*, p. 17.

³⁶ Cláudia Castelo, « O modo português de estar no mundo », *op. cit.*

³⁷ Rahul Kumar, *Football and Fascism: The Politics of Popular Culture in Portugal*, Berlin/Boston, MA, De Gruyter, 2023, p. 12.

³⁸ Voir Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983, Londres, Verso, 1991. Anderson soutient que les nations ne naissent pas de conditions physiques ou politiques, mais de représentations partagées (les « communautés imaginées »), transmises par les médias, la langue et la culture.

tamment, mais à peine consciemment, la patrie, rendent notre identité nationale inoubliable³⁹.

Cette remarque met en lumière la dépendance de la diffusion et de la banalisation du nationalisme à travers sa performance, c'est-à-dire sa propagation dans le quotidien et grâce au football. Cette fonction de multiplication dans la vie quotidienne est attribuée à la culture populaire, car celle-ci communique de manière incessante ces « petits mots » et clichés de l'identité nationale imaginée⁴⁰. De plus, c'est précisément le football, comme le souligne le journaliste Dirk Schürmer, qui occupe la position centrale au sein de la culture populaire occidentale.

Le football est l'étoile polaire de notre culture – si l'on entend par culture ce dont la plupart des gens parlent, ce qui les fait vibrer, ce qu'ils considèrent comme important, la monnaie linguistique dans laquelle la majorité peut échanger. [...] Le stade est le dernier lieu qui rassemble toutes les classes [...]⁴¹

La figure d'Eusébio dans le Portugal des années 1960 illustre les stratégies mises en œuvre par la dictature pour s'approprier cette popularité du footballeur, pour diffuser la propagande politique et notamment une image de la nation portugaise apparemment « multiraciale » et transcontinentale. Ce mythe, qui puise ses origines dans le lusotropicalisme, est popularisé à travers la figure d'une star issue des colonies, faisant du footballeur Eusébio lui-même un mythe du colonialisme portugais⁴². Même si l'intention de diffuser des éléments du lusotropicalisme à travers l'histoire de vie d'Eusébio, via des médias populaires tels que le cinéma, les magazines ou les livres, pouvait être déconstruite par une minorité instruite, elle était toutefois beaucoup moins évidente pour une population portugaise

³⁹ Nous traduisons. Michael Billig, *Banal Nationalism*, Londres, Sage, 1991, p. 93 : « Banal nationalism operates with prosaic, routine words, which take nations for granted, and which, in so doing, enhabit them. Small words, rather than grand memorable phrases, offer constant, but barely conscious, reminders of the homeland, making "our" national identity unforgettable ».

⁴⁰ Verena Scheuble et Michael Wehner, « Fußball und nationale Identität », *Der Bürger im Staat*, n°1, 2006, p. 26.

⁴¹ Nous traduisons. Dirk Schürmer, « Bundesliga zwischen Kommerz und dionysischem Ereignis », *Badische Zeitung*, 12.6.1995 : « Fußball ist der Leitstern unserer Kultur – wenn Kultur bedeutet: worüber die meisten reden, worauf die meisten fiebern, was die meisten wichtig finden, in welcher sprachlichen Währung die meisten miteinander verkehren können [...] Das Stadion ist der letzte Ort der alle Klassen versammelt ».

⁴² Nuno Domingo, « Le footballeur Eusébio, mythe du colonialisme portugais », *Courier international*, 8 janvier 2014, <https://www.courierinternational.com/article/2014/01/08/le-footballeur-eusebio-mythe-du-colonialisme-portugais>

largement dépourvue d'éducation formelle et comprenant environ un tiers d'analphabètes. La transformation d'Eusébio en une icône de la culture populaire le rendait inévitablement sujet à une interprétation politique. Tout en exprimant espoirs et craintes, fantasmes et allégories, les objets de la culture populaire, des personnalités telles qu'Eusébio et la chanteuse et actrice portugaise Amália Rodrigues rappelaient sans cesse l'identité nationale en imprégnant le quotidien de références à l'exceptionnalisme portugais.

Si Eusébio incarnait une fierté nationale dans un cadre colonial, son influence dépassait le simple terrain du football. Son engagement dans la défense des droits des joueurs illustre bien la manière dont certaines figures publiques, tout en restant dans le giron du régime, pouvaient aussi en révéler les contradictions. En 1972, il avait fondé le premier syndicat des joueurs de football⁴³ avec Antônio Simões, et était membre du premier comité directeur. L'objectif principal du syndicat était d'améliorer les conditions de travail des joueurs, ce qui était également l'objectif de la plupart des autres travailleurs portugais à l'époque. Cependant, cette action plaçait Eusébio en opposition avec l'État fasciste corporatiste, dans lequel les syndicats libres étaient interdits. Ainsi, alors qu'Eusébio devenait un porte-parole populaire des utopies lusotropicales, il était également un défenseur populaire des droits des travailleurs, bien que les footballeurs fussent une catégorie sociale privilégiée. Dans ce contexte, il incarnait les contradictions politiques de la société portugaise de l'époque sans toutefois mettre en question les dynamiques propres aux rapports de domination entre colonisateur et colonisé. Par ailleurs, Eusébio ne remet jamais en question ces rapports de manière explicite, se déclarant régulièrement comme une personne « pas intéressée par la politique »⁴⁴, se pliant aux exigences politiques du régime sur sa personne, comme le démontre son service militaire largement utilisé par la propagande, et s'abstenant de toute critique directe envers le régime salazariste. Il ne semble pas contester la place que le régime prévoit pour lui. Sa popularité aide pourtant à déclencher un processus contradictoire dans le sens où il devient, contre la volonté du régime,

⁴³ Le « Sindicato dos Jogadores Profissionais de Futebol (SJPF) », premier syndicat de footballeurs au Portugal, fut fondé en 1972 durant les dernières années de l'*Estado Novo*. Comme toutes les organisations syndicales sous le régime corporatiste de Marcelo Caetano, le SJPF était soumis au contrôle étatique, avec des statuts approuvés par le Ministère des Corporations et des limitations sur ses activités. Ce n'est qu'après la révolution des Œillets (1974) que cette organisation put fonctionner comme un syndicat véritablement indépendant, représentant librement les intérêts des footballeurs professionnels portugais.

⁴⁴ Tom Kundert, « Eusebio: One-on-One », *FourFourTwo*, 1^{er} juillet 2008, <https://www.fourfourtwo.com/features/eusebio-one-one>

un symbole d'émancipation et d'ascension sociale pour de nombreux Africains lusophones qui voyaient en lui la preuve tangible qu'un Noir originaire des provinces ultramarines pouvait atteindre les sommets de la reconnaissance.

Comme mentionné précédemment, la révolution des Œillets, survenue en 1974, a radicalement changé le contexte politique et social. Les images et les discours du lusotropicalisme dans la culture populaire semblent rapidement perdre de leur pertinence et la communauté politique imaginaire commence à se transformer en une autre, limitée au continent européen. Pourtant, cela n'a pas affecté le statut d'Eusébio en tant que figure emblématique.

En effet, malgré ce bouleversement historique qui a mis fin à près de cinq décennies de dictature et au projet colonial portugais, Eusébio a conservé sa place dans l'imaginaire collectif. Sa popularité a transcendé les changements de régime, démontrant que son impact dépassait largement le cadre de la propagande d'État. Après la révolution, loin d'être rejeté comme symbole d'une époque révolue, Eusébio a été réapproprié dans le nouveau récit national portugais.

Le mythe colonial revisité au XXI^e siècle

Eusébio décède le 5 janvier 2014 à l'âge de 71 ans d'un arrêt cardiaque. Un deuil national de trois jours a été décrété au Portugal. Eusébio est officiellement reconnu comme héros du Portugal lorsqu'il est transféré au Panthéon en 2015 par le biais d'une décision unanime du parlement portugais. Il convient ici de proposer une analyse approfondie de l'oraison funèbre de Ricardo Serrado, publiée dans *O Público*, l'un des quotidiens portugais les plus diffusés. Cette oraison funèbre est remarquable à plusieurs égards, notamment par la manière dont elle anticipe en quelque sorte le transfert d'Eusébio au Panthéon de la nation portugaise :

Le décès d'Eusébio a rempli tous les fans de football de tristesse. Ce n'est pas seulement le Portugal qui a perdu un héros. La planète football était indubitablement plus pauvre ce matin. La postérité se souviendra de ses buts, des courses rapides où le ballon collait à son pied et était porté par son corps félin, de la joie qui était écrite sur son visage à chaque match, et de la pureté de son football (et par extension de sa personne même), apportant avec lui les sons, les couleurs et les images d'un pays africain au bord de l'océan Indien appelé Mozambique, où Eusébio da

Silva Ferreira est né - le garçon qui a apporté de la joie à des millions de personnes dans le monde entier avec un simple ballon.⁴⁵

L'oraison met en lumière les mécanismes ayant propulsé Eusébio au rang d'icône de la culture populaire coloniale. On observe d'abord l'ampleur quasi-planétaire de l'admiration de ses fans, « tous les fans du football ; le monde du football »⁴⁶, qui l'ont élevé au rang de star. La valeur universelle que l'auteur attribue à Eusébio fait aussi écho aux principes du lusotropicalisme et à l'expansion culturelle portugaise : « pas seulement le Portugal »⁴⁷. De plus, la présentation de sa personnalité met en exergue à la fois son caractère exceptionnel, « ses buts, des courses rapides », et ses traits ordinaires, « la joie qui marquait toujours son visage, l'authenticité de son football », ce qui permet à ses fans de s'identifier à lui et de l'admirer simultanément, tandis que sa présence symbolique sert à conforter l'identité portugaise de son époque et au-delà « des millions de personnes dans le monde entier »⁴⁸.

Ainsi, même en 2014, un imaginaire imprégné du contexte colonial ayant contribué à la renommée d'Eusébio perdure, véhiculant des représentations teintées d'exotisme et de préjugés : « Les sons, les couleurs et les images d'un pays africain », au caractère enfantin de l'Africain, « le garçon, la joie (enfantine) », et même à sa physiologie, « son corps félin »⁴⁹.

Dans toute construction du mythe national, la préservation d'une certaine lecture de l'histoire est essentielle. L'exemple d'Eusébio illustre comment son rôle central dans la culture populaire portugaise, encore perceptible en 2014, contribue à perpétuer une vision idéalisée du cadre colonial portugais. Ce récit repose sur des notions d'universalisme, d'excep-

⁴⁵ Nous traduisons. Ricardo Serrado, « Eusébio, O adeus do menino que conquistou o mundo com uma bola nos pés », *O Público*, 6 janvier 2014 : « A partida de Eusébio inundou de tristeza todos aqueles que gostam de futebol. Não foi só Portugal que perdeu um herói. Foi o Planeta do Futebol que ficou, hoje de madrugada, indubitavelmente mais pobre. Para a posterioridade ficam os golos, as arrancadas com a bola colada ao pé e conduzida pelo seu corpo felino, serpenteante, a alegria estampada na cara sempre que jogava e a genuinidade do seu futebol (e subsequentemente dele próprio) que trazia sons, cores e imagens de uma terra africana situada junto ao Oceano Índico de nome Moçambique, país onde afinal nasceu Eusébio da Silva Ferreira – o menino que com uma simples bola trouxe alegria a milhões de pessoas por esse mundo fora ».

⁴⁶ *Ibid.* Nous traduisons. « Todos aqueles que gostam de futebol, o Planeta do Futebol ».

⁴⁷ *Ibid.* Nous traduisons. « Não foi só Portugal ».

⁴⁸ *Ibid.* Nous traduisons. « os golos, as arrancadas » ; « a alegria estampada na cara sempre, a genuinidade do seu futebol » ; « milhões de pessoas por esse mundo fora ».

⁴⁹ *Ibid.* Nous traduisons. « Sons, cores e imagens de uma terra africana » ; « o menino, a alegria » ; « seu corpo felino ».

tion culturelle et d'unité nationale, tout en véhiculant des représentations ambiguës de l'Autre où se mêlent fascination exotisante et assignation à une position d'infériorité imprégnée de racisme sous-jacent. L'entrée d'Eusébio, ce grand héros de la culture populaire portugaise, au Panthéon n'était possible que sur la base de l'acceptation d'une certaine représentation de la nation et de son passé colonial portée par la résilience des mythes coloniaux, notamment celui du lusotropicalisme. Cette persistance s'enracine dans un imaginaire collectif façonné à la charnière des années 60 et 70, une période où le Portugal était isolé et en crise sous la dictature de Salazar. C'est dans ce contexte que s'est construite la figure d'Eusébio, une star issue de la colonisation, mais paradoxalement perçue comme un miroir des aspirations portugaises. Incarnation d'une réussite individuelle dans un pays économiquement fragile, il offrait au public portugais une illusion de grandeur et un sentiment d'appartenance à une nation qui, malgré son déclin impérial, pouvait encore se rêver puissante. Le football, principal vecteur de ferveur nationale, fonctionne comme un espace d'identification et de mémoire affective, empêchant ainsi une réflexion critique authentique sur les héritages coloniaux. En célébrant Eusébio, on célèbre une icône qui transcende l'histoire et les contradictions du passé, consolidant ainsi une nostalgie nationale qui semble être dépolitisée.

Bibliographie

- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, [1983], Londres, Verso, 1991.
- Anonyme, « Tudo sobre o casamento de Eusébio e Flora », *Flama*, n°91, p. 9, 15 octobre 1965.
- Anonyme, *Eusébio, o melhor futebolista europeu de 1965*, Lisbonne, Agência Portuguesa de Revistas, 1965.
- Anonyme, *Rei Eusébio o melhor marcador do Mundial*, Lisbonne, Agência Portuguesa de Revistas, 1966.
- BILLIG, Michael, *Banal Nationalism*, Londres, Sage, 1991.
- CARDÃO, Marcos, « A Star is Born: Eusébio, Football, and Ideology in the Late Portuguese Empire », *The International Journal of the History of Sport*, 2018, vol. 35, p. 374-388.
- CASTELO, Cláudia, « O modo português de estar no mundo ». *Luso-tropicalismo e ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*, Porto, Edições Afrontamento, 1999.
- CLEVELAND, Todd, *Following the Ball: The Migration of African Soccer Players across the Portuguese Colonial Empire, 1949-1975*, Athens, Ohio University Press, 2017.
- DA SILVA, Eugénio, *Eusébio, Pantera Negra*, Lisbonne, Meribérica-Liber, 1990.
- DA SILVA FERREIRA, Eusébio et GARCIA, Fernando F., *Meu nome é Eusébio*, Lisbonne, Mem Martins, Publicacoes Europa América, 1966.

- DE OLIVEIRA SALAZAR, Antonio, *Discursos e notas políticas 1928-1966*, Coimbra, Coimbra Editora, 1967.
- DITSCHY, Paul, « Eusebio, entre assimilation et vitrine du régime Salazar », *Afrique contemporaine*, n°233, 2010, p. 106.
- DOMINGO, Nunos, « Le footballeur Eusébio, mythe du colonialisme portugais », *Courrier international*, 8 janvier 2014, <https://www.courrierinternational.com/article/2014/01/08/le-footballeur-eusebio-mythe-du-colonialisme-portugais>
- DOMINGO, Nunos, *Football and Colonialism: Body and Popular Culture in Urban Mozambique*, Athens, Ohio University Press, 2017.
- FAULSTICH, Werner, « Sternchen, Star, Superstar, Megastar, Gigastar: Vorüberlegungen zu einer Theorie des Stars als Herzstück populärer Weltkultur », Caroline Y. Robertson, Carsten Winter (éds.), *Kulturwandel und Globalisierung*, Münster, Nomos Verlagsgesellschaft GmbH & Co. KG, 2000, p. 293-306.
- FEYRE, Gilberto, *Um Brasileiro em Terras Portuguesas*, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1953.
- GALEANO, Eduardo, *Futebol ao Sol e à Sombra*, Porto Alegre, L&PM, 2002.
- KUMAR, Rahul, *Football and Fascism: The Politics of Popular Culture in Portugal*, Berlin/Boston, MA, De Gruyter, 2023.
- KUNDERT, Tom, « Eusebio: One-on-One », *FourFourTwo*, 1 juillet 2008, <https://www.fourfourtwo.com/features/eusebio-one-one>
- NEVES, José Manuel, « Porque o samba é filho da dor (a comemoração dos 500 anos do “descobrimento” do Brasil e a opinião na imprensa portuguesa) », *Dialogia*, São Paulo, vol. 4, 2005, p. 101-113.
- NIETO JIMÉNEZ, Rafael, « El cine de Juan de Orduña: actor, director y productor cinematográfico », Tesis doctoral, Programa de Doctorado en Historia del Cine, Universidad Rey Juan Carlos, dirigida por Luis Fernández Colorado, Madrid, 2012.
- PAUCHARD, Olivier et GONÇALVES, Claudinê, Interview d'Eusébio, « De nos jours, toutes les équipes sont difficiles », *swissinfo*, 27 mai 2008, <https://www.swissinfo.ch/fre/vivre-vieillir/de-nos-jours-toutes-les-%C3%A9quipes-sont-difficiles/213664>
- PENVENNE, Jeanne-Marie, *African Workers and Colonial Racism: Mozambican Strategies and Struggles in Lourenço Marques, 1877-1962*, Portsmouth, Heinemann et Johannesburg, Witwatersrand University Press et Londres, James Currey, 1995.
- POWER, Marcus, « Post-Colonial cinema and the reconfiguration of Moçambicanidade », *Médias pouvoir et identités, Lusotopie*, n°11, 2004, p. 261-278.
- ROJEK, Chris, *Celebrity*, London, Reaktion Books, 2001.
- SCHEUBLE, Verena et WEHNER, Michael, « Fußball und nationale Identität », *Der Bürger im Staat*, 56. Jahrgang, Heft 1, 2006, p. 26-32.
- SCHÜRMER Dirk, « Bundesliga zwischen Kommerz und dionysischem Ereignis », *Badische Zeitung*, 12.6.1995.

- SERRADO, Ricardo, « Eusébio, O adeus do menino que conquistou o mundo com uma bola nos pés », *O Publico*, Lisbonne, 6 janvier 2014, <https://www.publico.pt/2014/01/06/desporto/opiniao/eusebio--o-adeus-do-menino-que-conquistou-o-mundo-com-uma-bola-nos-pes-1618515>
- SILVA FERREIRA, Fernando F. et GARCIA DA, Eusébio, *Meu nome é Eusébio*, Lisbonne, Mem Martins, Publicações Europa América, 1966.

Représentations populaires du Mozambique : des *glitches* des espaces colonisés et orientalisés aux représentations politisées

Ute FENDLER
Université de Bayreuth¹

Avec l'indépendance du pays en 1975 et la volonté de construire une identité nationale, le Mozambique a accordé à la production d'images une importance primordiale à travers la création de l'Institut National du Cinéma (INC). Des images de toutes les régions et des activités culturelles de ce vaste pays devenaient désormais le premier souci de la production cinématographique, afin de développer un imaginaire mozambicain à même de contrebalancer la représentation du Mozambique telle que projetée à travers les films portugais de l'époque coloniale : l'imaginaire d'une colonie de peuplement où la population africaine joue essentiellement des rôles de figurants – serviteurs, travailleurs, gardiens – venait compléter l'imaginaire d'un espace lointain, exotique, modelé et influencé par des projections orientalistes et (néo)coloniales.

Le cinéaste mozambicain Camilo de Souza, qui était membre de l'équipe de production dans les années 1970-80, décrit les premières images prises au Mozambique comme des prises de vue des documentaristes portugais. Leur objectif était de montrer à un public portugais un pays riche avec des travailleurs et des serviteurs dociles.

The common aspect of all these documentaries was the settler's point of view: how he perceived himself and how he perceived Mozambique. No attempt was made to portray Mozambican reality or how its particular social and cultural character could be distinguished. Nor was any attempt made by the producers of these images to go deeply into the geographical context, except for its "curiosity" value. Hence the "Negro" and "traditional African society" were also portrayed as something "exotic" and hide-bound by "folklore". The fundamental causes of social stratification were never tackled. Colonialism was never questioned and its full impact never considered.²

¹ DOI : 10.61736/SAKZ3570

² Cité dans Marcus Power, « Post-Colonial cinema and the reconfiguration of Moçambicanidade », *Médias pouvoir et identités, Lusotopie*, n°11, 2004, p. 269. Je traduis : « Le

Les représentations, réduites à un message de fond qui fait écho à des discours civilisateurs, créent un imaginaire d'un pays en se servant de signes visuels qui renvoient à un ensemble d'éléments récurrents et renforcent les deux faces de l'imaginaire colonial réductionniste : d'un côté, il s'agit de montrer un pays riche en sources naturelles et en paysages dont la beauté idyllique les rend économiquement exploitables et rentables ; de l'autre, les habitants de ces régions sont réduits à une représentation infantilisante, transformant l'habitant en une ressource humaine inoffensive, utilisable pour la rentabilisation des entreprises économiques des colonisateurs. Ces deux facettes complémentaires dominent la représentation des pays africains dans des formats médiatiques et des genres dits populaires.

Pour mieux cerner les contradictions extrêmes entre deux imaginaires co-existants, je propose d'utiliser le concept de *glitch*. Ce mot fut utilisé pour la première fois par des astronautes américains dans les années 1960 pour définir « une surcharge de tension électronique »³, avant d'être adapté aux phénomènes de « fautes » dans les jeux et comme technique visuelle esthétique dans les arts. Alex Pieschel définit les *glitches* comme des éléments « déstabilisants, transitoires et mal placés, les glitches tendent à fragmenter la perspective »⁴. La production d'images par des Mozambicains pour le peuple avait aussi pour objectif primordial un changement de perspective.

Deuxième aspect important : la recherche de failles dans un système. Comme l'explique Pieschel, les *glitches*, tout en donnant une signification et un objectif aux jeux vidéo, défient le joueur de réfléchir aux failles d'un système :

Glitches indulge our fantasy of engaging with a system in a way that neither its rules nor rulers predicted. They reveal that the system was never pure in the first place and that pristine polish and usability are

point commun de tous ces documentaires était le point de vue du colon : comment il se percevait et comment il percevait le Mozambique. Aucun effort n'était fait pour tenter de dépeindre la réalité mozambicaine ou pour distinguer ses spécificités sociales et culturelles. Les producteurs de ces images n'ont pas non plus tenté d'explorer en profondeur le contexte géographique, si ce n'est comme une "curiosité". Ainsi, le "Noir" et la "société africaine traditionnelle" étaient également représentés comme quelque chose d'"exotique" et de profondément "folklorique". Les causes fondamentales de la stratification sociale n'étaient jamais abordées. Le colonialisme n'était jamais remis en question et son impact global jamais pris en considération ».

³ Alex Pieschel, « Glitches: A kind of History », *The Arcade Review*, n°3, p. 32. https://datassette.s3.us-west-004.backblazeb2.com/revistas/arcade_review_07.pdf

⁴ *Ibid.*, p. 33-34, « Unsettling, transient, and misplaced, glitches tend to fragment the perspective » (je traduis).

misplaced ambitions. I am interested in glitches because they imply competing traditions: one authored, and one accidental.⁵

La définition de *glitch* dans les jeux vidéo met donc l'accent sur l'irruption d'un signal, le changement de code qui interrompt ou détruit même le narratif dominant. Le titre du catalogue de l'exposition *Glitch. The Art of Interference* de la pinacothèque à Munich (Allemagne, 12/2023-03/2024) mettait l'accent sur l'interférence, comprise comme le moment de perturbation, de *dé-rangement*, quand se crée une fissure ou une brèche dans le système. Ces significations du *glitch* impliquent donc un changement de perspective radical, qui attire l'attention sur le système et son fonctionnement. Ainsi, chaque *glitch* rendrait le fonctionnement visible et permettrait de le questionner.

Le présent article se propose dans un premier temps, au moyen d'images iconiques de la culture populaire européenne, de montrer la longévité des mythes et imaginaires utilisés dans le contexte impérialiste et colonial. C'est durant cette période, vers la fin des années 1960, que le photographe mozambicain Ricardo Rangel commence à prendre des photos qui se situent en dehors de l'imaginaire officiel de l'époque, notamment des photos de Mozambicains blancs issus de classes défavorisées remettant ainsi en question l'image de la colonie où il faisait bon vivre et où les Portugais étaient riches et aisés. Le concept de *glitch* permet de comprendre les photos de Rangel comme des interférences dans l'imaginaire colonial portugais. Dans une deuxième étape, l'analyse des deux premiers films réalisés au Mozambique nous aidera à démontrer le changement radical de perspective qui s'effectue alors.

Ces photos et films des années 1960 et 1970, faisant irruption dans un monde colonial toujours représenté sans failles⁶, dérangeaient, alors que les imaginaires du monde européen se perpétuaient – et souvent continuent à se perpétuer – dans des films dits populaires.

⁵ *Ibid.*, p. 40. Je traduis : « Les *glitches* donnent libre cours à notre fantasme d'interagir avec un système d'une manière que ni ses règles ni ses dirigeants n'avaient prévue. Ils révèlent que le système n'était dès le départ jamais pur et que sa haute qualité et son utilisation parfaites sont des ambitions mal placées. Je m'intéresse aux *glitches* car ils impliquent des traditions concurrentes : l'une sciemment générée et l'autre accidentelle ».

⁶ Guido Convents, *Os Moçambicanos perante o Cinema e o Audiovisual. Uma História político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010)*, Holsbeek, Afrika Filmfestival, 2011.

Le film *Mozambique* (1965)

Dans les années 1960, des co-productions germano-britanniques destinées à un large public ont connu une certaine popularité. L'un de ces films est intitulé *Mozambique* dans sa version britannique et *Blonde Fracht für Zanzibar* (« Cargaison blonde pour Zanzibar », 1965)⁷ dans sa version allemande. Les rôles principaux sont tous occupés par des acteurs et actrices allemands et britanniques dans la logique du star-system. Un pilote qui a perdu son permis de vol est embauché pour des missions entre le continent et Zanzibar. Il va se lier d'amitié avec une jeune chanteuse blonde qui a accepté un emploi dans un hôtel de luxe. Sur place, elle réalise que son destin serait plutôt d'être la préférée d'un prince. Du côté allemand, on trouve des stars très populaires de l'époque comme Dietmar Schönherr, la chanteuse-actrice Hildegard Knef et la chanteuse de chansons populaires Vivi Bach dans le rôle de la jeune artiste blonde.

Le titre ainsi modifié indique que les noms sont interchangeable pourvu qu'ils portent le même message : un lieu exotique qui pourrait être paradisiaque tout en comportant le risque d'en révéler brusquement la face dystopique. Le Mozambique ou Zanzibar portent en eux ces connotations des lieux loin d'Europe, où des occasions d'aventures se présentent aux héros et héroïnes de l'histoire. Les quelques figurants africains sont des serviteurs, des musiciens, des gardiens. L'histoire principale se déroule dans un espace habité et contrôlé par des Européens et des nobles – parmi lesquels on trouve aussi un sultan d'Oman, mais pas par des Africains.

La longévité de ces représentations populaires de l'Afrique comme paradis terrestre, avec de beaux paysages et une faune et une flore abondantes, a été soulignée par l'essayiste et cinéaste allemand Hans Baer qui montre une continuité des tropes depuis les films allemands des années 1930 jusqu'aux séries télévisuelles des années 1980⁸. On y trouve aussi le trope de « l'esclave blanche » enlevée par des bédouins comme dans *Mozambique*⁹. On pourrait aussi citer la trilogie réalisée par Peter Sämann qui se déroule dans un hôpital en Namibie (2006-2008) avec des titres comme *Afrika im Herzen* (« L'Afrique au cœur ») ou *Für immer Afrika* (« L'Afrique pour toujours ») où les paysages et la faune servent de décor

⁷ [https://en.wikipedia.org/wiki/Mozambique_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mozambique_(film)) et, pour la version britannique, [https://en.wikipedia.org/wiki/Mozambique_\(film\)#/media/File:Mozpos.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Mozambique_(film)#/media/File:Mozpos.jpg)

⁸ Marin Baer, « Von Heinz Rühmann bis zum Traumschiff. Bilder von Afrika im deutschen Film », Susan Arndt (éd.), *AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*, Münster, UNRAST-Verlag, p. 151-161. Voir aussi <https://baerfilm.de>

⁹ Voir aussi le film allemand *Liane, das Dschungelmädchen*, dans la tradition de Tarzan et Jane, <http://junglefrolics.blogspot.com/2013/11/liane-jungle-goddess.html>

à une histoire d'amour et à l'engagement des médecins allemands pour une meilleure assistance médicale dans des endroits reculés. Les films populaires – européens – semblent reprendre les images, les tropes et constellations narratives qui font partie d'une mémoire collective constituée des expositions mondiales et coloniales, de la photographie coloniale et des premiers films muets depuis les années 1920 et 1930, et qui créent des variations sur des imaginaires partagés – et à chaque fois renouvelés – par la majorité des publics cibles¹⁰. Nicole Beaurain, Christiane Passevant et Larry Portis le soulignent déjà dans leur article intitulé « Le cinéma populaire et ses idéologies » :

L'évolution de la culture passe souvent par l'imbrication de désirs sublimés, de besoins revendiqués et de manipulations multiformes. La relation entre la réalité quotidienne et le monde imaginé en images ne peut être cantonnée dans des catégories désignées comme « art » ou « divertissement ».¹¹

Alors que le terme « populaire » désigne souvent une culture dite de masse en opposition aux arts, on retrouve une autre signification dans le contexte des productions artistiques africaines. En dehors du clivage entre culture de masse et culture élitiste, la notion de culture populaire peut aussi renvoyer à une culture engagée comme Karin Barber l'explique dans son article sur la culture populaire en Afrique :

“Popular” is a term laden with contradictory values, attracting both championship (“the voice of the people”) and disdain (“low-class trash”). Most scholars of African popular culture, myself included, have adopted a positive, sympathetic view, focusing on the dynamism, creativity and inventiveness of popular forms. But this does not mean that the opinions and values expressed in popular texts are themselves always positive or sympathetic.¹²

¹⁰ Sonja Malzner, *So sah ich Afrika. Die Repräsentation von Afrikanern in plurimedialen Reiseberichten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013 ; Pascal Blanchard et Eric Deroo, *Paris couleurs. Un siècle d'immigration*, 2005, 52 min.

¹¹ Nicole Beaurain, Christiane Passevant, et Larry Portis, « Le cinéma populaire et ses idéologies », *L'Homme & la Société*, vol. 4, n°154, 2004, p. 4.

¹² Karin Barber, « Introduction », *History and Popular Culture in Africa*, Cambridge University Press, 2018, p. 11. Je traduis : « Le terme “populaire” est chargé de valeurs contradictoires, suscitant à la fois le soutien engagé (“la voix du peuple”) et le dédain (“les pouilleux”). La plupart des universitaires spécialistes des cultures populaires africaines, y compris moi-même, ont adopté une vision positive et pleine de sympathie, se concentrant sur le dynamisme, la créativité et l'inventivité des formes populaires. Mais ceci ne signifie pas que les opinions et les valeurs exprimées dans les textes populaires soient elles-mêmes toujours positives ou compatissantes ».

Nous allons voir, dans les deux parties suivantes, qu'il s'agit bel et bien de productions de la culture populaire, au sens où l'entend Barber, qui nous servent aussi comme exemples pour produire des *glitches* dans la période coloniale et post-indépendante.

Représentations populaires des Mozambicains : l'exemple de la photographie de Ricardo Rangel comme *glitches* dans les années 1960-70

Dans cet espace de représentations qui forme et soutient le pouvoir colonial et postcolonial, les efforts afin de donner une visibilité aux habitants africains de la colonie portugaise, le Mozambique est un cas exceptionnel dans l'histoire post-coloniale du Continent, avec la fondation de l'INC (*Instituto Nacional do Cinema*) en 1975, tout juste après l'indépendance du pays. Mais déjà bien avant ce moment historique, dans les années 1950-60, on trouve les premières tentatives visant à donner une visibilité aux Africains qui sont rares et surtout inconnues pour un public plus large à cause de la censure. Ricardo Rangel (1924-2009) est considéré comme le premier photographe d'ascendance africaine du côté de sa mère. Il travaillait comme journaliste dans les années 1950 pour le journal *As Notícias da Tarde* et était un des rares photographes « métis » qui avait accès aux circuits de la production d'images avant l'indépendance. Il était le co-fondateur de la fameuse revue *Tempo*, pour laquelle il prenait des photos. Il contribua largement à la représentation de la vie quotidienne des dockers, des enfants de la rue, et peuplait ainsi la ville d'Africains¹³. Mais Rangel osait aussi capter des images de Mozambicains blancs pauvres, comme Melo e Castro l'explique dans son article « Empty Camera and Bare White Feet »¹⁴. Dans le documentaire *Sans Flash* (2009) du cinéaste suisse Bruno Z'Graggen, l'historien portugais Alexandre Pomar parle de l'« indépendance du regard et de l'approche critique de la réalité » de Ricardo Rangel (17 min)¹⁵. Trois fois, il fut emprisonné pour son regard critique sur la réalité. Mais à partir de 1994, soit après la fin de la guerre civile, ses travaux

¹³ On devrait peut-être ajouter qu'on parlait de « cidade de pedra », la ville en pierre, pour désigner le centre où se trouvent les institutions administratives, les grandes écoles, l'hôpital central, etc. Dans les quartiers populaires, les maisons étaient en terre, couvertes de toitures en roseaux, donc la « cidade de caniço », la ville de paille.

¹⁴ Voir Paul Melo e Castro, « Between an Empty Camera and Bare White Feet: Racial Complexity in the Photographic Archive of Ricardo Rangel », *Hispanic Research Journal*, 2021, vol. 22, n°5, p. 517-541; Drew Thompson, « Color Lines According to the Photographer Ricardo Rangel », *Africana Studies*, n°25, 2015, p. 119-141.

¹⁵ Bruno Z'Graggen, *Sem Flash. Homenagem a Ricardo Rangel (1924-2003)*, 2009, 54 min.

étaient présentés lors du festival *Rencontres photographiques* de Bamako, et une exposition leur était dédiée au Musée Guggenheim en 1996.

La photo « Enfants prenant un bain à côté des clubs sur la plage » (*Children Bathing near Beach Clubs*, 01.01.1963) est un bon exemple pour illustrer le changement de perspective. Au lieu de montrer les Portugais qui se rencontrent dans les clubs ou à la plage, cette photo montre deux garçons qui utilisent un bidon rempli d'eau pour se laver au bord de la route. À l'arrière-plan de cette scène, qui présente les deux garçons de dos pour respecter une certaine pudeur, on voit la route qui longe la plage et de nombreuses voitures garées à côté du club d'un blanc immaculé. Derrière le parking, on imagine le bleu de la mer. Les enfants sont les protagonistes de cette scène, mais aussi des badauds qui n'ont pas accès à ce monde blanc et luxueux qui est connecté à la mer et au monde¹⁶.

Le travail de Rangel contribua à changer radicalement la perspective sur les Portugais vivant au Mozambique. En montrant des Blancs pauvres, les photos écornaient le mythe du colonisateur blanc comme un être supérieur, et ainsi le système colonisateur basé sur cette idée de suprématie. La censure indique que le danger de ces photos, qui pouvaient déstabiliser la domination blanche, était reconnu par les dirigeants portugais. L'œuvre de Rangel illustre donc merveilleusement les moments de *glitches* vers la fin de l'époque coloniale portugaise au Mozambique. Ces interférences co-existaient avec les films populaires comme l'illustre l'exemple *Mozambique* (1965).

Représentations du Mozambique dans les films de fiction mozambicains

Les *glitches* dans les imaginaires des Européens prennent de l'ampleur avec les premiers longs-métrages réalisés par des critiques du système, comme dans le cas de *Deixem-me ao menos subir aos palmeiras* (« Laissez-moi au moins grimper aux palmiers », 1972) tourné par Joaquim Lopes Barbosa, un Portugais, mais censuré pour son message trop critique et avant-gardiste. Le deuxième exemple est la première production mozambicaine *O vento sopra de norte* (« Le vent souffle du Nord », 1987) de José Cardoso.

Joaquim Lopes Barbosa part à l'aventure pour l'Angola puis le Mozambique où il tourne un long-métrage en 1972 avec le soutien de

¹⁶ Ricardo Achilles Rangel, *Children Bathing near Beach Clubs*, 1^{er} Jan. 1963. Private Collection, JSTOR, <https://jstor.org/stable/al.sff.document.rangelp1b1003>

Malangatana, un des premiers artistes reconnus mondialement¹⁷ et qui était aussi connu comme poète et artiste proche du FRELIMO (Front de Libération de Mozambique). Le film en noir et blanc emporte les spectateurs par son langage visuel prononcé qui emprunte des éléments stylistiques au cinéma russe utilisant un montage chargé de symbolismes¹⁸. Le film montre les conditions de travail dans les champs d'une plantation. Les travailleurs sont traités comme des esclaves sous la surveillance d'un contremaître qui utilise son pouvoir presque total pour maltraiter les travailleurs et abuser des femmes. Dans une séquence-clé, le contremaître surveille les travailleurs quand le plus vieux s'effondre et meurt sur place d'épuisement. La caméra le filme en gros plan, puis saisit les visages des travailleurs. Le montage en parallèle du contremaître à côté du corps du défunt gisant par terre (Illustration 1) et des plans rapprochés des visages des hommes met l'accent sur la tristesse des travailleurs qui cède lentement la place à la colère. Finalement ils se ruent sur le contremaître et le tuent. Ces images montrent la force du groupe uni face à un oppresseur, ce qui invite à la rébellion.

¹⁷ La professeure mozambicaine Alda Costa, historienne de l'art africain, parle du rôle extraordinaire de Malangatana dans son livre intitulé *Arte e Artistas em Moçambique. Diferentes Gerações e Modernidades. Art and Artists in Mozambique: different generations and variants of modernity* (2014). Malangatana Valente Ngwenya (1936-2011) était invité à suivre des cours au centre d'art à Lourenço Marques, *Núcleo de Arte*, à l'initiative de l'architecte Pancho Guedes, qui plaça quelques-unes de ses œuvres dans une exposition internationale au Nigéria en 1961. Costa cite un des premiers articles parus sur son œuvre dans le journal mozambicain *Notícias* en 1961 : « His name became associated with a "purely" African modern expression of art. He was regarded as "one of the foremost painters in Africa", "a natural painter, authentic, true and sincere", a painter whose work had "composition and the harmony of colour that occurred as naturally as stories and visions" » (2014, p. 26). Je traduis : « Son nom devint associé à une expression artistique moderne "purement" africaine. Il était considéré comme "l'un des plus grands peintres d'Afrique", "un peintre naturel, authentique, vrai et sincère", un peintre dont l'œuvre était marquée par "la composition et l'harmonie des couleurs qui prenaient forme aussi naturellement que des histoires et des visions" ». Pour son engagement dans des groupes marxistes, il fut emprisonné durant 18 mois en 1964-65.

¹⁸ Voir l'entretien de Maria do Carmo Piçarra avec le cinéaste, « Deixem-me ao menos subir às palmeiras...: um filme da "frente de guerrilha" », <https://www.buala.org/pt/afroscreen/deixem-me-ao-menos-subir-as-palmeiras-um-filme-da-frente-de-guerrilha>



*Illustration 1 : Scène du film Deixem-me ao menos subir aos palmeiras
(Joaquim Lopes Barbosa, 1972)*

Dans la séquence de l'enterrement du plus ancien des travailleurs, Lopes met en parallèle les membres du village et les Blancs pauvres. Finalement, le travelling de la caméra capte les personnages représentant le pouvoir colonial, les riches Blancs, les prêtres, les administrateurs. Cette longue séquence est interrompue à trois reprises par des images isolées d'un homme qui semble attaché à un poteau. La première prise montre le visage en gros plan pour montrer sa volonté de se révolter (Illustration 2). La deuxième est prise en contre-jour, avec une lumière éblouissante derrière le poteau. La troisième montre seulement le poteau, l'homme a disparu.



Illustration 2 : Personnage joué par Malangatana dans *Deixem-me ao menos subir aos palmeiras* (Joaquim Lopes Barbosa, 1972)

Ce montage en parallèle rappelle celui que le cinéaste russe Sergueï Eisenstein a utilisé dans *Le Cuirassé Potemkine* : dans une première image, un lion endormi, qui se réveille dans la deuxième et s'apprête à attaquer dans la troisième. Ces images sont intercalées dans la longue séquence du bombardement d'Odessa et des habitants qui essaient de s'enfuir.

Lopes utilise la même technique pour montrer la nécessité et la possibilité d'une révolte du peuple. Car à la fin, le jeune travailleur quitte le village pour changer sa vie et celle des autres. Le fait que l'homme adossé au poteau soit Malangatana ajoute une signification symbolique à ces images, puisqu'il était déjà connu comme un représentant des droits du peuple après avoir été emprisonné en 1964 pour son appartenance au mouvement marxiste. Durant le tournage, Lopes et Malangatana furent convoqués par la PIDE, la police secrète portugaise, car filmer dans le village de Malangatana¹⁹ était suspect ; de plus ils filmaient avec des habitants du village, ce qui était inouï. La peur de représentations anti-portugaises – ce qui serait un *glitch* dans notre argumentation – se manifesta après le premier visionnement du film qui fut suivi par une censure immédiate. Dans une interview accordée à Carmo Piçarra (2010), le cinéaste précisa que l'exploitation des Mozambicains lui ouvrait aussi les yeux sur

¹⁹ Felicia Mings, « Affinities: Malangatana, Surrealism, and Black Liberatory Politics », *Malangatana: Mozambique Modern — The Modern Series at the Art Institute of Chicago* (Art Institute of Chicago, 2021), <https://www.artic.edu/digital-publications/34/malangatana-mozambique-modern/7/malangatana-and-surrealism>

la condition du peuple portugais qui continuait à souffrir dans des conditions semblables au Portugal et même – à quelques exceptions près – au Mozambique. Ce constat rejoint celui du photographe Rangel qui, dans un esprit de « cinéma vérité », prenait des photos de Blancs pauvres dans les rues de la capitale.

Après l'indépendance, l'INC produit principalement des documentaires et des informations sur les événements politiques et culturels sous le titre de *Kuxa Kanema* (« La naissance du cinéma ») pour donner à voir des images du pays et de ses habitants, selon sa perspective propre²⁰.

Le premier long-métrage produit et réalisé au Mozambique par une équipe mozambicaine fut le film *O Vento sopra do Norte* (« Le vent souffle du Nord », 1987) de José Cardoso. En 1978, Cardoso, pharmacien de formation, devient le chef de l'INC après deux ans de travail dans la production. En 1982, il réalisa le documentaire *Canta meu irmão, ajuda-me a cantar* (« Chante mon frère, aide-moi à chanter »), devenu un classique du cinéma mozambicain, car le film présente des musiciens de diverses régions et contribue ainsi à la construction d'une identité nationale dans la diversité à travers les productions culturelles. Quelques années plus tard, Cardoso se tourne vers la fiction avec *O Vento sopra do Norte*, dont la première a lieu le 3 juillet 1987, lors des célébrations du 25^e anniversaire de la fondation du FRELIMO. Le film commence par les rencontres de deux jeunes hommes, l'un métis et l'autre noir, qui rêvent de l'indépendance de leur pays. Ils finissent par rejoindre les troupes du FRELIMO pour lutter pour l'indépendance. Dans les premières séquences du film, les espaces réservés aux différents groupes ethniques et classes sociales sont montrés. Marcus Power souligne la thématique principale de ce film sorti en 1987, pendant le long processus de construction d'une identité nationale mozambicaine au-delà des frontières ethniques et sociales :

The film begins [...] with the liberation struggle and deals primarily with the threats of “tribalism”, “regionalism” and “racism”. Ethnicity is portrayed as something through which only manipulation and division emerge and these “dangers” to Mozambican society are constructed as born of colonialism and not of Independence.²¹

²⁰ Voir le documentaire de Margarida Cardoso, *Kuxa Kanema. The Birth of Cinema*, 2003. Également *Convents* (2011).

²¹ Power, *op. cit.*, p. 275. Je traduis : « Le film commence [...] par la lutte pour la libération et traite principalement des menaces que sont le “tribalisme”, le “régionalisme” et le “racisme”. L'ethnicité est dépeinte comme un facteur de manipulation et de division, et ces “dangers” pour la société mozambicaine sont représentés comme étant issus du colonialisme et non de l'indépendance ».

Au-delà de ce message politique, très explicite pour les spectateurs de cette époque, le film montre les quartiers dits populaires de Maputo où vivait la majorité de la population africaine. L'opposition entre la ville en ciment, le centre-ville avec ses bâtiments administratifs, les quartiers résidentiels des Portugais, mais aussi le camp militaire et le siège de la PIDE, la Vila Algarve, et les quartiers de « paille » populaires reflétaient la division de la capitale en espace habité par les colonisateurs, le centre du pouvoir politique, militaire et administratif, et les espaces habités par la population africaine dans les périphéries de la ville. Cette ségrégation raciale se manifeste aussi dans la séquence suivante, pendant laquelle les amis se rendent à la plage. Ils prennent soin de respecter les limites des espaces attribués aux personnes de couleur.

Quand, plus tard, l'oppression de la population devient plus forte avec des contrôles par la police secrète, des représailles et des arrestations, les deux jeunes hommes rejoignent les troupes du FRELIMO. L'affiche officielle du film montre la mère et l'amie du protagoniste derrière les barreaux. Cette image renvoie à l'arrestation des deux femmes liées aux soldats du front de libération, mais c'est aussi une image emblématique de l'exclusion et l'oppression que subissaient les Mozambicains dans leur propre pays²². À la fin du film, les troupes libèrent les prisonniers et mettent un terme au système de répression.

Conclusion : Les *glitches* dans une perspective comparative des représentations populaires du Mozambique

Le concept de *glitches* a permis de mettre l'accent sur les irrupsions de nouvelles images dans un imaginaire colonial et exotique par des productions d'artistes mozambicains. Dans le cinéma européen, les Africains sont souvent réduits à des figurants de second plan. Le film d'aventure *Mozambique*, qui apparaît parfois aussi sous le titre de *Zanzibar*, fait partie d'une longue tradition de narratifs cinématographiques populaires depuis les années 1930. Il nous a servi de point de départ pour questionner les imaginaires dits populaires dans la représentation de l'Afrique. Cet exemple illustre aussi une pratique fréquente chez les cinéastes de l'époque, notamment l'utilisation d'images tournées dans une colonie en Afrique pour illustrer des scènes qui se déroulaient dans une autre²³. Cette pratique est la preuve d'une représentation réduite à des stéréotypes.

²² <https://mozentretenimento.co.mz/filme-mocambicano-o-vento-sopra-do-norte/>

²³ Vincent Bouchard, *Cinema Van, propagande et résistance en Afrique coloniale (1930-1960)*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2023.

Depuis les années 1950, des photographes comme Ricardo Rangel²⁴ ont pris des photos pour documenter la vie quotidienne des Mozambicains. Mettre les deux imaginaires en contact crée un *glitch*, une forte tension entre la représentation d'un pays qui semble être exclusivement peuplé par des Européens, et un pays peuplé par des Africains, qui sont relégués au second plan, au rang de figurants et de simple décor. Les photographes comme Rangel sont les prédécesseurs des cinéastes mozambicains qui produisent les premiers films documentaires et de fiction à partir des années 1970. Les deux premiers longs-métrages, *Deixem-me subir pelo menos às palmeiras* par le Portugais Lopes avec le soutien de l'artiste Malangatana et *O Vento sopra do Norte* par le Mozambicain Cardoso, mettent en avant la perspective des Africains et leurs tentatives de se libérer des colonisateurs et des imaginaires coloniaux. En ce sens – et cela nous renvoie à la définition de Barber –, ces narratifs cinématographiques sont des œuvres populaires, engagées. Le film de Cardoso a été vu par des milliers de spectateurs au Mozambique, tandis que le film de Lopes a disparu pendant longtemps en conséquence de la censure. Les deux films gagnent pourtant une nouvelle – ou plutôt première – visibilité à partir des années 2010 avec les tentatives de sauvegarder un patrimoine audiovisuel pour l'écriture de l'histoire – cinématographique – nationale au Mozambique. Des photographies en noir et blanc de Ricardo Rangel jusqu'au film de José Cardoso, *O Vento sopra do Norte*, ces productions mozambicaines témoignent de la volonté de documenter l'histoire vécue et subie pendant l'époque coloniale et d'ouvrir des perspectives différentes sur le Mozambique et ses habitants, en révélant les failles du système (néo)colonial et de représentations qui dépendent de la logique du système. Dans une circulation globale d'images, les productions mozambicaines font surgir des *glitches* dans les représentations persistantes de l'Afrique dans l'imaginaire européen. Elles contribuent ainsi à déconstruire les perspectives eurocentriques.

Bibliographie

ASSUBUJI, Rui, et HAYES, Patricia, « The political sublime. Reading Kok Nam, Mozambican photographer (1939-2012) », *Kronos*, vol. 39, n°1, 2013, p. 20-66.

²⁴ Mais aussi Kok Nam, co-fondateur de la revue *Tempo*. Voir par exemple Rui Assubuij et Patricia Hayes, « The political sublime. Reading Kok Nam, Mozambican photographer (1939-2012) », *Kronos*, vol. 39, n°1, 2013, p. 20-66.

- BAER, Martin, « Von Heinz Rühmann bis zum Traumschiff. Bilder von Afrika im deutschen Film », Susan Arndt (éd.), *AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*, Münster, UNRAST-Verlag, 2001, p. 151-161.
- BARBER, Karin, « Introduction », *History and Popular Culture in Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 1-19.
- BEAURAIN, Nicole, PASSEVANT, Christiane, et PORTIS, Larry, « Le cinéma populaire et ses idéologies », *L'Homme & la Société*, vol. 4, n°154, 2004, p. 5-8.
- BOUCHARD, Vincent, *Cinema Van, propagande et résistance en Afrique coloniale (1930-1960)*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2023.
- CARMO PIÇARRA, Maria do, « Deixem-me ao menos subir às palmeiras...: um filme da “frente de guerrilha” », 03.10.2010, <https://www.buala.org/pt/afroscreen/deixem-me-ao-menos-subir-as-palmeiras-um-filme-da-frente-de-guerrilha>
- CONVENTS, Guido, *Os Moçambicanos perante o Cinema e o Audiovisual. Uma História político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010)*, Holsbeek, Afrika Filmfestival, 2011.
- COSTA, Alda, *Arte e Artistas em Moçambique. Diferentes Gerações e Modernidades*, Maputo, Marimbique, 2014.
- KUNZE, Franzika, et BAUER, Katrin (éds.), *Glitch. Die Kunst der Störung. Glitch. The Art of Interference*, Berlin, Distanz, 2023.
- MALZNER, Sonja, « So sah ich Afrika ». *Die Repräsentation von Afrikanern in plurimedialen Reiseberichten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013.
- MELO E CASTRO, Paul, « Between an Empty Camera and Bare White Feet: Racial Complexity in the Photographic Archive of Ricardo Rangel », *Hispanic Research Journal*, 2021, vol. 22, n°5, 2021, p. 517-541.
- MINGS, Felicia, « Affinities: Malangatana, Surrealism, and Black Liberatory Politics », *Malangatana: Mozambique Modern — The Modern Series at the Art Institute of Chicago* (Art Institute of Chicago, 2021), para [XX]. <https://www.artic.edu/digital-publications/34/malangatana-mozambique-modern/7/malangatana-and-surrealism>
- PIESCHEL, Alex, « Glitches: A Kind of History », *The Arcade Review*, n°3, 2016, p. 30-40. https://datassette.s3.us-west-004.backblazeb2.com/revistas/arcade_review_07.pdf
- POWER, Marcus, « Post-Colonial cinema and the reconfiguration of Moçambicanidade », *Médias, pouvoir et identités, Lusotopie*, n°11, 2004, p. 261-278.
- THOMPSON, Drew, « Color Lines According to the Photographer Ricardo Rangel », *Africana Studia*, n°25, 2015, p. 119-141.

Filmographie

- BLANCHARD, Pascal, et DEROO, Éric, *Paris couleurs. Un siècle d'immigration*, France, 2005, en couleurs, 52 min.
- CARDOSO, José, *O Vento sopra do Norte*, Mozambique, 1987, noir et blanc, 90 min.

- CARDOSO, Margarida, *Kuxa Kanema. O Nascimento do Cinema (The Birth of Cinema)*, 2003, en couleurs, 52 min.
- LOPES BARBOSA, Jorge, *Deixem-me ao menos subir às palmeiras*, Mozambique/Portugal, 1972, noir et blanc, 85 min.
- LYNN, Robert, *Blonde Fracht für Sansibar*, Great Britain/South Africa, en Allemagne en 1965, en couleurs, 96 min.
- LYNN, Robert, *Mozambique*, Great Britain/South Africa, 1964, en couleurs, 96 min.
- Z'GRAGGEN, Bruno, *Sem Flash. Homenagem a Ricardo Rangel (1924-2003)*, Suisse, 2009, en couleurs, 54 min.

Partie 2

Films politiques militants : Pour une émancipation populaire

Quand les actualités cinématographiques cubaines se tournent vers l’océan Indien : des sources audiovisuelles pour une mémoire tricontinentale

Camila ARÉAS
Université de La Réunion¹

Cette étude se penche sur les archives du *Noticiero ICAIC latinoamericano* (NIL) – le journal d’actualité cinématographique le plus important produit par l’Institut Cubain de l’Art et de l’Industrie Cinématographiques (ICAIC), organe phare de la politique culturelle du régime révolutionnaire (1960-1990) – en analysant les représentations et usages de la culture populaire dans la couverture audiovisuelle des luttes d’indépendance et contre l’apartheid en Afrique du Sud. Gravées sur des pellicules en noir et blanc, les actualités sud-africaines projetées sur l’écran révèlent le point de vue cubain sur l’histoire : la solidarité internationale des peuples du « sud » suppose la lutte conjointe contre le capitalisme, le racisme, le colonialisme et l’impérialisme. C’est ainsi que l’Afrique australe est représentée à l’ère des indépendances comme faisant partie d’une identité « tiers-mondiste » capable d’unifier les « pays du sud » autour de leurs statuts de subalternes, dominés et exploités par les puissances européennes ou occidentales. Les expressions de la culture populaire africaine y sont valorisées comme étant le socle d’une mémoire et d’une histoire communes aux pays en voie de décolonisation. Cette étude cherche ainsi à démontrer comment la représentation conjointe des luttes d’indépendance et des manifestations de la culture populaire en Afrique du Sud s’inscrit dans un projet politique internationaliste qui remet en question l’historiographie dominante et revendique une réécriture médiatique de la mémoire et de l’histoire au prisme de la politique Tricontinentale².

¹ DOI : 10.61736/VIRW3028

² En tant que projet politique, la Tricontinentale a marqué l’actualité mondiale des années 1960, en proposant la déterritorialisation de la relation de pouvoir communément discutée sous le postulat de l’exploitation centre-périphérie. À ce moment, le projet « tiers-mondiste » s’étend et gagne en visibilité avec la création de l’Organisa-

Le *Noticiero ICAIC* a été conçu, un an seulement après le triomphe de la Révolution, par Fidel Castro et Alfredo Guevara, son ami proche nommé directeur de l'ICAIC, dans le but de documenter le processus révolutionnaire qu'ils voulaient apporter aux pays du sud réunis au sein du projet de la politique Tricontinentale. Pendant trente ans, chaque semaine, les Cubains ont suivi cette actualité nationale et internationale – notamment dans les pays du Sud – sur les écrans de cinéma. Avec des discours marqués par la polarisation de la guerre froide, le *NIL* a fait connaître les luttes anticoloniales africaines, a dénoncé les abus de l'impérialisme américain en Asie et en Amérique latine et a célébré les avancées du socialisme dans le monde. Entre 1960 et 1990, 1493 éditions mono- et pluri-thématiques, d'une durée de 10 minutes, ont été diffusées. La production de ces actualités ayant pris fin en 1990, les pellicules du *NIL* étaient en train de s'oxyder à La Havane quand, en 2009, l'UNESCO a reconnu leur valeur patrimoniale sous le titre de « Mémoire du monde ». Entre 2013 et 2019, ces archives ont alors été restaurées par l'Institut National de l'Audiovisuel et aujourd'hui une grande partie de cette collection est disponible en ligne³. Ainsi, après 30 ans d'oubli, le *Noticiero ICAIC* réapparaît aujourd'hui dans l'espace public⁴, révélant une vision dé-coloniale de l'Océan Indien et de l'Afrique du Sud, et de sa culture populaire, dont la construction cinématographique mérite d'être analysée.

Dans les fonds du *Noticiero ICAIC*, une attention importante est accordée à l'Afrique australe dans la couverture des luttes de libération africaines, notamment l'Angola (22 éditions), le Mozambique (7 éditions) et l'Afrique du Sud (5 éditions)⁵. À propos de l'Afrique du Sud, Alessandro Silva souligne que « le régime de l'apartheid a eu peu de visibilité jusqu'au moment où commencent les batailles en Angola »⁶. Dans ces reportages

tion de solidarité des peuples d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine et la tenue de la première Conférence Tricontinentale à La Havane en janvier 1966. C'est la première fois que les représentants des peuples de pays du sud (issus de mouvements d'opposition légaux ou clandestins, parfois armés) se réunissent. Cette conférence marque l'extension aux Amériques du mouvement afro-asiatique lancé lors de la conférence de Bandung en 1955, considéré comme la matrice politique des théories postcoloniales dans le champ académique.

³ Plateforme INA MEDIAPro : <https://www.inamediapro.com>.

⁴ En 2020 a été créé un projet de recherche collectif sur le *Noticiero ICAIC* (<https://noticiero.hypotheses.org>) qui est à l'origine de l'ouvrage collectif dirigé par Nancy Berthier et Camila Arêas (dir.), *Noticiero ICAIC: 30 ans d'actualités cinématographiques à Cuba*, Paris, Éditions INA, 2022.

⁵ Not. 375 (28/8/67), Not. 409 (30/5/68), Not. 573 (7/9/72), Not. 798 (1977), Not. 866 (1978).

⁶ Traduit par l'auteur. Alessandro Silva, *A camera e o canhão: cinema, revolução e guerra em Cuba e países africanos (1960-1991)*, Passo Fundo, Acervus, 2022, p. 157.

portant sur l'Afrique australe, le *NIL* souligne souvent le contraste entre la richesse en Afrique du Sud et les conflits armés en Angola. En effet, c'est seulement à partir de 1975 que le *NIL* structure un récit qui cherche à dénoncer le régime ségrégationniste en Afrique du Sud dans les éditions portant sur la lutte anticoloniale en Angola⁷. Pour traiter le cas des actualités portant sur l'Afrique du Sud, cette étude prend pour objets deux éditions emblématiques du *NIL* – Not. 798 (25/1/77, « Fascismes en Afrique »), Not. 866 (16/5/78, « Les contre-révolutions en Afrique ») – portant sur les « fascismes en Afrique du Sud », la défense des travailleurs de l'Afrique australe et les « contre-révolutions en Afrique ». À travers une approche en sciences de l'information et de la communication, il s'agit ici d'analyser les représentations de la culture populaire sud-africaine comme un support sémiotique d'action au nom de la politique Tricontinentale promue par Cuba. Plus précisément, nous observerons les (ré)appropriations et re-significations de la culture populaire sud-africaine dans le contexte de l'apartheid et des luttes indépendantistes en Afrique australe. En considérant les archives du *Noticiero ICAIC* comme une production culturelle inscrite au cœur de la Tricontinentale, il s'agit alors de montrer comment la fabrique des actualités sur l'Afrique du Sud s'inspire et participe à la construction de l'esthétique et des discours dits « tricontinentalistes ». Si les productions culturelles en phase avec la politique Tricontinentale reflètent une vision déterritorialisée du pouvoir en étroite articulation avec l'oppression raciale, l'étude observe comment le *NIL* utilise la culture populaire sud-africaine pour se référer à une lutte transnationale et à une collectivité politique trans-raciale.

L'Afrique du Sud dans le *Noticiero ICAIC* : culture dirigée et propagande révolutionnaire au prisme de la Tricontinentale

Le *Noticiero* fonctionne comme une arme de combat, un moyen de contre-information, d'agitation et de propagande en faveur de la libération des pays du tiers-monde. [...] Pour nous, cinéastes cubains, aborder l'Histoire, la raconter dans sa juste mesure, l'interpréter, n'est pas seulement une opération cinématographique, mais a été et continuera d'être une nécessité idéologique, culturelle et politique. Renoncer à cette ligne d'action, c'est renoncer au combat, c'est renoncer aux armes et aux outils de travail dont nous disposons aujourd'hui au sein d'une confrontation idéologique incontournable.⁸

⁷ Not. 702, 733, 736, 739 (1975) ; Not. 748, 753, 754, 758 (1976) ; Not. 872 (1978), Not. 939 (1979) et Not. 1116 (1983).

⁸ Santiago Álvarez, dans Aray Edmundo, *Santiago Álvarez: cronista del tercer mundo*, Caracas, Cinemateca Nacional, 1983, p. 12-13.

Sur la « culture dirigée ». Quel est le rôle de la culture dans la révolution ? Historique et irrévocable ? Fortuite ? Il n'y a pas un front de travail soumis à l'étude, à l'analyse et à la vigilance, et en même temps libre ? [...] Sur la propagande. Défendre la révolution, la pénétrer, l'élucider, la clarifier, s'inspirer de son souffle, partir de la philosophie qui l'informe dans l'analyse de la réalité, c'est de la propagande ?⁹

Directeur du *Noticiero* pendant ces 30 ans d'existence, Santiago Alvarez et le directeur de l'ICAIC, Alfredo Guevara, laissent entrevoir dans ces épigraphes le rôle essentiel joué par la culture dans la propagande révolutionnaire selon une perspective empruntée, entre autres, à Gramsci et Thompson¹⁰. Si l'œil-caméra du *NIL* agit comme une arme de combat, c'est que la lutte politique, telle qu'elle est conçue par ses producteurs, se déploie sur trois fronts indissociables : idéologique, armé et culturel. C'est donc ce dernier front – intégrant les lieux, les pratiques et les produits de la culture populaire – qui est au cœur de cette analyse. En observant les usages politiques de la culture populaire par le *NIL*, cette étude cherche à contribuer aux réflexions théoriques issues des *Cultural Studies* portant sur les rapports entre la culture, l'art et l'industrie cinématographique. À ce titre, il convient de rappeler que le lieu de production du *NIL* – l'Institut cubain des arts et de l'industrie cinématographiques – est l'organe phare de la politique culturelle du régime révolutionnaire conçue par Fidel Castro.

Lorsque les caméras du *NIL* se tournent vers l'Océan Indien à partir de 1966, dans le contexte de la première Conférence tricontinentale tenue à la Havane en janvier de cette année, la focale est mise sur les luttes anticoloniales en Angola, au Mozambique et contre l'apartheid en Afrique du Sud¹¹. Sur les écrans des cinémas cubains, la politique de solidarité internationale avec les peuples d'Afrique prend ainsi la forme d'une double dénonciation contre le colonialisme portugais et l'impérialisme nord-américain. Cette imbrication de sens configure le récit cubain de l'histoire : les pays africains récemment libérés du joug colonial devaient alors prendre

⁹ Alfredo Guevara, *Revolución es lucidez*, La Habana, Ediciones ICAIC, 1998, p. 54.

¹⁰ Edward P. Thompson, *La Formation de la classe ouvrière anglaise*, (1917), Paris, Points, 1963.

¹¹ Il est important de rappeler que l'appui militaire des Cubains à la lutte anticoloniale en Angola et au Mozambique passait par une alliance militaire et politique avec les partis de libération nationaux (MPLA et FRELIMO), de la même manière qu'en Afrique du Sud le Congrès National Africain (ANC) a été soutenu par le régime castriste. Néanmoins, dans le matériel du *NIL*, seules les alliances politiques paraissent sur l'écran, alors que l'appui militaire offert par Cuba aux pays africains, notamment l'Angola, est passé sous silence car une telle mise en visibilité pourrait compromettre la stratégie militaire et le sort de combattants latino-américains sur le sol africain.

garde à l'impérialisme. Pour illustrer cette idée, le cas de l'Afrique du Sud est emblématique. Comme le résume Anne Garland Mahler : « La Tricontinentale a joué un rôle central dans la création d'une solidarité internationale avec le mouvement des droits civiques aux États-Unis et avec la lutte contre l'apartheid en Afrique du Sud »¹².

Ancienne colonie néerlandaise (1652-1806) et britannique (1806-1961), le pays vivait sous le régime de l'apartheid (1948 à 1991) au moment où le *NIL* produisait les premières actualités cinématographiques sur l'océan Indien. Filmé, narré et dénoncé par le *NIL*, le système de ségrégation et de discrimination raciale en vigueur en Afrique du Sud devenait ainsi la représentation métonymique d'un projet de domination occidentale (européenne et nord-américaine) qui se propageait en Afrique australe dans les décennies de 1960 et 1970. Aux yeux des Cubains, le cas sud-africain émergeait ainsi comme le symbole d'une histoire de dominations juxtaposées bien connue dans les Amériques et notamment à Cuba, île caribéenne qui a acquis son indépendance vis-à-vis de l'empire espagnol en décembre 1898, mais qui est restée sous la houlette de l'impérialisme nord-américain jusqu'à la révolution de 1959¹³.

Éloignés géographiquement, les peuples cubain et sud-africain partageaient donc un ennemi commun (l'impérialisme capitaliste) et une histoire subalterne (domination coloniale et impérialiste) que le *NIL* s'engageait à écrire sous forme audiovisuelle et selon une politique de solidarité tricontinentale (Illustration 1).

¹² Anne G. Mahler, *From the Tricontinental to the Global South: Race, Radicalism, and Transnational Solidarity*, Durham, Duke University Press, 2018, p. 3.

¹³ Au XX^e siècle, les relations Cuba-USA se structurent autour de deux périodes. La première commence à la fin de l'empire colonial et s'achève avec le triomphe de la Révolution. En 1823, la doctrine Monroe signe le début de la politique expansionniste nord-américaine à Cuba et dans les Caraïbes comme partie de la « Destinée Manifeste » (1845-1848). Dans les années suivantes, la guerre des Dix Ans (1868-1878), la guerre d'indépendance (1895-1898) et le Traité de Paris (1898) marquent le passage du colonialisme espagnol à la domination américaine. Le droit d'intervention et d'occupation de Cuba par les États-Unis est d'abord officialisé par l'amendement Platt (1901), puis renforcé par les traités sur les relations Cuba-USA (1903, 1934) qui autorisent la base navale de Guantanamo et reconnaissent toutes les actions militaires des États-Unis antérieures à 1902 comme légales. Pendant cette période, les gouvernements de Gerardo Machado et Fulgencio Batista incarnent la mainmise nord-américaine sur l'île.

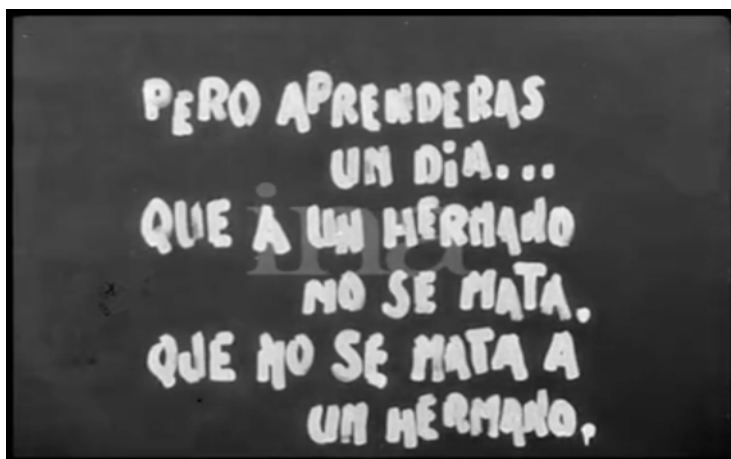


Illustration 1 : « Mais tu apprendras un jour... qu'on ne peut pas tuer un frère. On ne tue pas un frère ». Édition Not. 798 (25/1/77, « Fascismes en Afrique »)

Cette idée est clairement illustrée dans trois reportages – datant respectivement du 1^{er} juillet 1976 (Not. 768), du 25 janvier 1977 (Not. 798) et du 16 mai 1978 (Not. 866) – où le narrateur du *NIL* dénonce l'impérialisme nord-américain comme étant la source de la ségrégation raciale et de l'exploitation capitaliste subies par le peuple sud-africain en cette fin de siècle :

La brutale répression perpétrée par la police raciste du régime de l'Afrique du Sud contre la population noire de plusieurs villes du pays a soulevé la plus énergique protestation mondiale. Les peuples progressistes du monde ont dénoncé le fait que la politique de l'apartheid est un crime contre la conscience et la dignité humaines et un grave danger pour la paix et la sécurité. [...] Malgré l'appui impérialiste nord-américain aux dictatures de Rhodésie et d'Afrique du Sud, en utilisant différents masques pour cacher son vrai visage, les majorités noires d'Afrique vont vaincre les racistes et leurs marionnettes.¹⁴

Une journée internationale de solidarité avec les travailleurs et les peuples d'Afrique australe vient d'avoir lieu dans le monde. Pour les impérialistes, l'Afrique est le continent des matières premières. Les investissements américains en Afrique australe s'élèvent à plus d'un milliard de dollars. L'industrie minière assure d'énormes dividendes aux monopoles, 16 millions de Noirs forment quasiment une main-d'œuvre esclave dans ces mines. [...] Henry Kissinger, ancien voyageur mercenaire

¹⁴ Traduit par l'auteur. Not. 768, 1/07/1976.

de la politique extérieure nord-américaine, a essayé de présenter la lutte des peuples d'Afrique australe comme un affrontement racial et non comme un combat entre exploités et exploités, entre révolutionnaires et contre-révolutionnaires. Après l'indépendance du Mozambique et la défaite en Angola, les impérialistes et leurs marionnettes continuent à aller de l'avant dans leur politique criminelle et agressive pour tenter de contenir l'essor de la lutte. Les agressions de Rhodésie et du Mozambique, l'invasion récente de la République du Bénin, l'assassinat du premier vice-président du Conseil national africain du Zimbabwe et la concentration de mercenaires à la frontière du Sénégal et de la Guinée sont quelques échantillons des incessantes actions impérialistes pour freiner l'avancement des forces révolutionnaires africaines.¹⁵

La République d'Afrique du Sud est le centre de la contre-révolution, du racisme et de l'apartheid sur le continent africain. Pour l'impérialisme, l'Afrique du Sud représente une source des nombreux minéraux et métaux d'une haute valeur stratégique. Il y a une grande complicité entre les entreprises internationales et le régime raciste, lesquels s'appuient sur le système de l'apartheid que tous deux utilisent pour exploiter la main-d'œuvre africaine. 500 compagnies nord-américaines et plus de 900 autres pays capitalistes soutiennent l'économie du régime sud-africain et le niveau de vie de 4 millions de Blancs face à 16 millions de Noirs.¹⁶

Nous pouvons situer cette perspective Tricontinentale cubaine – soulignant un enchevêtrement des formes d'oppression coloniale et impérialiste dans les pays du sud au long du XIX^e siècle – à l'origine de la pensée dé-coloniale qui allait émerger en Amérique latine à partir des années 1980 en proposant le concept de « colonialité du pouvoir » comme paradigme d'analyse des rapports de pouvoir au niveau géopolitique (Nord-Sud) et national (ennemi de l'intérieur)¹⁷. En effet, la perspective Tricontinentale se configure, pour la première fois, lors de la Conférence Tricontinentale « de solidarité des peuples d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine » qui s'est tenue à Cuba en 1966 et, par la suite, inspira les auteurs des études décoloniales et ceux des approches critiques en SHS qui emploient aujourd'hui l'idée de « Sud Global » comme catégorie relationnelle pour analyser les dynamiques structurelles de domination (exploitation/oppression/sous-développement) des pays du sud. Héritières de la

¹⁵ Traduit par l'auteur. Not. 798, 25/1/77, « Fascismes en Afrique ».

¹⁶ Traduit par l'auteur. Not. 866, 16/5/78, « Les contre-révolutions en Afrique ».

¹⁷ Voir Walter Mignolo, « Diferencia colonial y razón post-occidental », *Anuario Mariateguiano*, n°10, 1998, p. 171-188 ; Aníbal Quijano, « Colonialidad y modernidad/racionalidad », *Perú Indígena*, vol. XIII, n°29, 1992, p. 11-20 ; Aníbal Quijano, « Colonialidad del poder y clasificación social », *Journal of World-Systems Research*, vol. 6, n°2, 2000, p. 342-386.

pensée Tricontinentale, les études décoloniales émergent dans les années 80 en Amérique latine grâce aux travaux d'une nouvelle génération d'auteurs issus des études culturelles et inspirés par le marxisme, le poststructuralisme et le déconstructivisme. Partant du postulat que les indépendances du XIX^e siècle n'ont pas signé la fin de la « condition » coloniale des pays latino-américains, mais plutôt la systématisation des rapports de savoir-pouvoir dans les pratiques et les institutions, ces auteurs plaident non pas pour la sortie (post) mais pour la déconstruction de la « colonialité » du pouvoir ainsi que de la matrice moderne et eurocentrée du capitalisme mondial. Comprise comme une structure de domination et d'exploitation qui, depuis 500 ans, s'est trouvée plus profonde et durable que le colonialisme, la « colonialité » serait alors passée d'une condition à une ontologie du Nouveau Monde.

Miriam Makeba contre les « fascismes en Afrique » : la culture populaire comme force performative et moteur de l'histoire

Le second extrait reproduit ci-dessus est issu d'un reportage intitulé « Fascismes en Afrique » (25/1/77). Dans la première partie du reportage, rythmé par un fond sonore de Miriam Makeba¹⁸, icône de la musique de résistance sud-africaine, le reportage s'ouvre par un mouvement de caméra qui survole la photo d'un soldat africain et une affiche sur laquelle on peut lire : « Mais tu apprendras un jour qu'on ne peut pas tuer un frère. On ne tue pas un frère »¹⁹. Ensuite, nous sommes transportés à l'intérieur d'une

¹⁸ La visibilité de Miriam Makeba dans les fonds de l'ICAIC n'est pas négligeable. La chanteuse persécutée par le régime de l'apartheid qui acquiert la nationalité cubaine en 1972 apparaît dans quatre autres éditions du *Noticiero ICAIC* (Not. 375, Not. 409, Not. 573, Not. 798) entre 1967 et 1977. Que ce soit dans le cadre d'une visite au pavillon de Cuba à l'Expo 67 au Canada (28/8/67), d'un entraînement militaire en Guinée (30/5/68) avec son compagnon Stockely Carmichael (militant de la « révolution noire » aux États-Unis et figure phare du *Black Panther Party*) ou alors dans le cadre de deux concerts à la Havane lors de sa première visite à Cuba (7/9/72), l'utilisation récurrente de ses chansons (« Liwa Wechi », « Dubula », « Unhome », « Amampondo ») et de couvertures d'albums (*The Many voices of Miriam Makeba*, 1962, *Miriam Makeba In Concert*, 1967) dans diverses éditions du *NIL* dédiées à l'Afrique fait de la chanteuse une « ambassadrice du continent dans les années 1960-1970 », comme le suggère Alexsandro Silva dans *A camera e o canção*, *op. cit.*, p. 53. Si Miriam Makeba était connue des Cubains dans les années 1960, notamment en raison de la promotion culturelle et politique de ses chansons faite par l'ICAIC et la Casa de las Américas, c'est à partir de 1972 et grâce au documentaire *Miriam Makeba* de Juan Carlos Tabío (1973, ICAIC) qu'elle devient l'icône de la musique populaire de résistance en Afrique, voire du panafricanisme.

¹⁹ Traduit par l'auteur.

maison où un groupe d'une dizaine de personnes (majoritairement des hommes) suivent Miriam Makeba dans le chant et la danse du morceau « Mbube » (Solomon Linda), très populaire en Afrique du Sud dès les années 1930. Pendant qu'ils chantent, la *voix off* du narrateur indique : « Ces images de Miriam Makeba avant qu'elle ne soit expulsée de son pays natal par le régime raciste sud-africain »²⁰. Toujours sur fond du morceau « Mbube », une séquence filmée dans une banlieue de Johannesburg nous fait voir la précarité des habitations (en tôle) et des rues (en terre) par lesquelles transitent des habitants et des animaux (chiens, poulets). Nous pouvons y voir l'inspiration de « l'esthétique de la faim »²¹ promue par le « troisième cinéma latinoaméricain »²² (Illustration 2).



Illustration 2 : Images de Miriam Makeba avant d'être expulsée de son pays natal.
Édition Not. 798 (25/1/77, « Fascismes en Afrique »)

²⁰ Traduit par l'auteur.

²¹ Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004.

²² Nous faisons ici référence au courant cinématographique initié en Amérique latine dans les années 1960-70 qui se construit en opposition au cinéma de divertissement et d'auteur occidentaux. Ignacio Del Valle Dávila, *Le Nouveau cinéma latino-américain (1960-1974)*, Rennes, PUR, 2015.

Dans le second temps du reportage, l'interprétation de cette séquence est guidée par la voix off du narrateur qui dénonce l'exploitation des mineurs sud-africains (extrait *supra*). Une nouvelle séquence d'images nous fait voir des édifices commerciaux du centre-ville de Johannesburg, des complexes industriels et des mineurs (Illustration 3).



Illustration 3 : Scènes du travail quotidien de Sud-africains dans les mines. Édition Not. 798 (25/1/77, « Fascismes en Afrique »)

Le *NIL* fait ici un clin d'œil au film *Metropolis* de Fritz Lang (1927), en reproduisant les scènes de travailleurs dont les bras se confondent avec les machines et outils de l'industrie minière, faisant ainsi allusion à la mégapole et à la société dystopique créées par l'expressionniste allemand. La bande-son est faite de cris et de bruits d'engins, auxquels s'ajoutent les sons de cymbales, de tambours et de cuivres, créant une atmosphère industrielle effrayante. Cette séquence débouche sur deux infographies à caractère pédagogique, composées d'une carte de l'Afrique australe et de fiches qui décrivent la démographie des populations de l'Afrique du Sud et de la Rhodésie (Illustration 4) afin de signifier la discrimination raciale des populations noires majoritaires sur ces territoires :

« AFRIQUE DU SUD. POPULATION. Total d'habitants : 19,618,000. 68% de noirs. 19% de blancs. 10% de métis. 3% d'asiatiques. LES NOIRS NE SONT AUTORISÉS À VIVRE QUE SUR 13% DU TERRITOIRE SUD-AFRICAIN ».

RHODESIA. 5,890,00 habitants (1973) parmi lesquels 5,600,000 sont noirs et seulement 270,000 sont blancs.



Illustration 4 : Cartographie démographique de l'Afrique du Sud créée par l'ICAIC.
Édition Not. 798 (25/1/77, « Fascismes en Afrique »)

À la fin de l'édition, le narrateur rappelle que les États-Unis essayent de présenter la lutte des peuples d'Afrique australe comme « un affrontement racial et non comme un combat entre exploités et exploités, entre révolutionnaires et contre-révolutionnaires » pendant que des images de la visite officielle de Henry Kissinger en Afrique défilent sur l'écran. Cette idée d'un conflit purement racial constitue l'antithèse que le *NIL* va ensuite contredire et invalider dans la conclusion du reportage. La transition finale est marquée par une bande sonore faite de tambours, cuivres et percussions en *crescendo* qui débouche sur une autre chanson de Miriam Makeba, « Amapondo », un morceau qui apparaît dans d'autres éditions du *NIL* (Not. 409 e Not. 573) portant la focale sur les luttes de libération du continent africain, ainsi qu'une performance de la chanteuse à la Havane. Le dernier énoncé du narrateur du *NIL* annonce la dimension performative de la clôture du récit : « L'Afrique va écrire sa propre Histoire et celle-ci sera, du Nord au Sud du Sahara, une histoire de gloire et de dignité ». Nous voyons une dernière séquence de scènes de combats menés par les forces révolutionnaires africaines pendant que la voix en *crescendo* de Miriam Makeba fonctionne comme un support signifiant de la souffrance et de la révolte. La voix de cette icône de la culture populaire sud-africaine et panafricaine agit ainsi comme un cri libérateur qui sert à marquer la fin provisoire et prospective du récit du *NIL* à propos des luttes anticoloniales et anti-impérialistes qui ont cours en Afrique australe.

Si en 1977, date de cette édition, l'apartheid est loin d'être terminé, les actualités cinématographiques cubaines incitent au combat et annoncent un futur radieux. Nous pouvons ainsi affirmer que le récit cubain ne se contente pas de donner un sens à l'actualité sud-africaine, mais cherche aussi à agir sur la réalité des faits sur le long terme. Comme l'explique Santiago Alvarez, « l'utilisation de structures et de montages permet de retravailler, d'analyser et de situer les informations filmées dans leur contexte de production, ce qui leur donne une plus grande portée et une permanence presque illimitée »²³. Comme l'illustre cette édition, le *NIL* se place du côté du peuple, figure héroïque qui accompagne le récit cubain de l'histoire. Cependant, dans le contexte de l'apartheid, c'est la mise en intrigue des pouvoirs coloniaux et impériaux qui se matérialise dans les faits. Sur les écrans, l'usage politique de la voix de Miriam Makeba permet alors au *NIL* de faire appel au peuple et d'écrire une autre mémoire-histoire : le combat continue et le spectateur y est embarqué. Nous pouvons y voir des résonances de ce qu'Edward Thompson appelle « l'histoire par

²³ Traduit par l'auteur. Aray Edmundo, *Santiago Alvarez: cronista del tercer mundo*, Caracas, Cinemateca Nacional, 1983, p. 10.

le bas »²⁴, cette histoire du peuple et de la marginalité, de la révolte et de la résistance, qui reste attentive à l'autonomie de pensée et d'action du peuple, en adoptant le point de vue des oubliés de l'histoire (*experience, agency*). Dans cette perspective d'un matérialisme culturel, le *Noticiero ICAIC* fonctionne comme un outil performatif qui, tout en promouvant la culture populaire, cherche à écrire une mémoire et une « histoire par le bas », celle du peuple sud-africain placé au centre de la politique Tricontinentale.

Marquant le début et la fin de cette édition, les chansons de Miriam Makeba fonctionnent ainsi non seulement comme un marqueur temporel du micro-récit construit par le *NIL* sur les « fascismes en Afrique » mais, aussi et surtout, comme un support d'affection (identification émotionnelle) et un signifié de connotation (identification culturelle) qui cherche à produire des significations politiques à travers la culture. Nommée « Mama Afrika » et « Voix de l'Afrique », la militante anti-apartheid, anticolonialiste et panafricaniste, devenue l'icône musicale des luttes africaines à l'ère des indépendances, est invitée à cette édition du *NIL* dans un objectif performatif : transmettre un message de solidarité aux peuples de l'Afrique australe et, par là-même, forger une identité internationaliste chez le public cubain. Comme le suggère Michael Chanan, l'objectif de Santiago Álvarez « est de politiser la représentation par des moyens esthétiques qui sont à la fois très articulés, mais non discursifs »²⁵. En effet, cette édition du *NIL* montre que, bien plus qu'informer, le ciné-journal vise à (re)connaître la culture populaire sud-africaine comme un moyen légitime de résistance et de combat révolutionnaire. En un mot, par la force performative de la voix de Miriam Makeba, la culture populaire africaine joue le rôle de moteur de l'histoire des peuples du sud.

Au cœur des « contre-révolutions en Afrique » : l'art cinématographique comme guérilla, braconnage et réappropriation culturelle

Le second extrait discursif reproduit plus haut est issu d'un reportage intitulé « Les contre-révolutions en Afrique ». Il s'agit d'une édition spéciale de 9 minutes entièrement dédiée aux mouvements indépendantistes africains et l'Afrique du Sud émerge comme protagoniste du récit cubain. Elle est présentée comme le « centre de la contre-révolution, du fascisme et de l'apartheid dans le continent africain », donc comme le lieu

²⁴ Edward P. Thompson, *op. cit.*, p. 279-280.

²⁵ Michael Chanan, *Cuban cinema*, Minneapolis/London, University of Minnesota, 2004, p. 223. Traduit par l'auteur.

à partir duquel il faut lutter. Pendant que le narrateur décrit le système de l'apartheid comme étant le pilier du régime capitaliste et raciste qui permet à une minorité de Blancs d'exploiter une majorité de Noirs (citation *supra*), des clichés photographiques montrent des panneaux routiers qui indiquent que tel transport public, telle route ou telle station-service sont ouverts seulement aux « non européens » et aux « non blancs » (Illustration 5). Placé au cœur des « contre-révolutions en Afrique », l'œil-caméra du *NIL* cible la ségrégation raciale de l'apartheid et s'attaque aux classes dominantes, cherchant alors à agir comme une arme de combat dans un front de lutte qui passe avant tout par la culture.



Illustration 5 : Ces affiches et signalétiques sont utilisées comme des signes indicatifs de la ségrégation raciale sous le régime de l'apartheid. (Not. 866, 16/5/78, « Les contre-révolutions en Afrique »)

Cette édition s'ouvre de manière solennelle sur la chanson « Anthem » de Neil Diamond²⁶, pendant que nous voyons un photomontage

²⁶ La chanson fait partie de la bande sonore du film *Jonathan Livingston Seagull* (Hall Bartlett, USA, 1973). Ce film a été nommé pour un Oscar et l'album de la bande originale pour un Grammy. Il est donc fort possible que ces chansons et le film lui-même aient circulé à Cuba et en Afrique du Sud durant cette décennie.

fait de clichés de touristes blancs (hommes en chapeau et femmes en robe) qui photographient des enfants noirs dans un quartier de Johannesburg (Illustration 6). La disjonction audiovisuelle de ce générique anticipe la dimension satirique et sarcastique qui marque toute cette édition du *NIL* : par un montage dialectique, il s'agit de faire rire le public, voire de le forcer à rire, car, loin de la moquerie cathartique, il s'agit ici d'un rire gêné. Les paroles de la chanson compilent des mots qui font référence à une expérience mystique chrétienne (*kyrie, saint, holly*) et l'arrangement, caractérisé par un chant choral et le son du clavecin, renforce le caractère religieux du thème. En s'appropriant cette chanson qui utilise des thèmes liés à la religiosité blanche et en l'associant à des images qui dénoncent la perversité de la ségrégation raciale, le *NIL* produit un art cinématographique à connotation dénonciatrice. Le générique de cette édition spéciale donne ainsi le ton de l'accusation qui s'ensuit : le combat contre l'apartheid sud-africain est le principal levier politique des mouvements d'indépendance en cours en Afrique australe. Selon le *NIL*, si l'apartheid s'exprime *dans et par* la culture dominante, il doit être combattu, non pas par une contre-culture, mais par des guérillas culturelles visant à déjouer le pouvoir des Blancs.





Illustration 6 : Photogrammes du générique de l'édition Not. 866 (16/5/78,
« Les contre-révolutions en Afrique »)

Amorcée par ce générique, cette édition du *NIL* va élargir la guérilla culturelle, au-delà du champ musical, à deux nouveaux terrains : le sport et le cinéma de divertissement. Un premier reportage sur un match de rugby, le sport le plus populaire en Afrique du Sud²⁷, est diffusé pendant que le narrateur guide l'interprétation : « Ceci est un match de football en Afrique du Sud, seulement pour les Blancs »²⁸. Il s'agit bien d'un match de

²⁷ Par ailleurs, le film *Invictus* (Clint Eastwood, USA, 2009) raconte comment Mandela a utilisé le sport pour fédérer Noirs et Blancs dans l'Afrique du Sud post-apartheid.

²⁸ Traduit par l'auteur.

rugby, mais la mention au football américain est probablement faite dans l'intention de rapprocher cette pratique sportive du public cubain. Au niveau des images, ce ne sont pas les joueurs que nous voyons, mais le public présent au stade, composé majoritairement d'hommes blancs qui mangent du pop-corn, crient et s'enflamment pour soutenir leur équipe. À travers un montage dialectique, ces images sont juxtaposées avec des images documentaires de combats et de massacres commis par des soldats contre la population sud-africaine (Illustration 7).





Illustration 7 : Dans ce passage, le montage de l'ICAIIC juxtapose des séquences filmées d'un jeu de rugby et de scènes de guerre (Not. 866, 16/5/78, « Les contre-révolutions en Afrique »)

Dans une transition subtile, s'ensuit une seconde séquence d'images extraites d'un film de guerre dont la réception est également guidée par la voix off du narrateur : « Ceci est un autre produit de divertissement, un film de guerre sud-africain. Le massacre de la population noire convertie en spectacle »²⁹. Dans un même montage dialectique – chargé en rhétorique – ces images cinématographiques sont mélangées à des images documentaires du massacre de Sharpeville³⁰, tant et si bien que le spectateur ne sait plus ce qui relève de la fiction et des faits (Illustration 8). L'enjeu est toujours celui de l'écriture audiovisuelle d'une autre mémoire-histoire des pays du sud sous le prisme de la politique Tricontinentale. Néanmoins, ici il ne s'agit pas de promouvoir la culture populaire comme moteur d'une histoire par le bas, mais plutôt de s'appropriier et de détourner les sens et la valeur de la culture dominante pour détruire de l'intérieur le mouvement contre-révolutionnaire qui se propage depuis l'Afrique du Sud.

²⁹ Traduit par l'auteur.

³⁰ Le massacre de Sharpeville est un épisode de répression policière en Afrique du Sud durant l'apartheid. Il a eu lieu le 21 mars 1960 à Sharpeville, un township (nom donné à une banlieue noire) de Vereeniging, dans le Transvaal, et s'est soldé par la mort de 69 manifestants noirs.



Illustration 8 : Ces images « choc » renvoient à des séquences filmées des guerres frontalières, notamment en Namibie et Rhodésie, et des scènes d'un film de guerre sud-africaine (Not. 866, 16/5/78, « Les contre-révolutions en Afrique »)

L'analyse de cette seconde édition du NIL nous permet de saisir le ciné-journal cubain comme un art et une guérilla cinématographique. Du point de vue de la sociologie et de l'histoire des pratiques culturelles, nous pouvons y voir des parallèles avec la « théorie du braconnage culturel » de Michel de Certeau³¹, ainsi qu'avec celle de la légitimité culturelle de Pierre Bourdieu³². Que ce soit dans le cas du rugby ou du film de divertissement, nous observons les mêmes procédés de réappropriation, de détournement et de transformation du sens des œuvres et des pratiques culturelles populaires en Afrique du Sud. En tant qu'art cinématographique, le NIL articule

³¹ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

³² Pierre Bourdieu, *La Distinction. La critique du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

le sens des pratiques culturelles aux positions sociales liées à la race et la classe, permettant ainsi de questionner la hiérarchie de la légitimité culturelle (« culture nationale blanche »). En tant que guérilla cinématographique, le *NIL* agit comme un « braconnier » qui chasse sur les terres idéologiques des « propriétaires » (producteurs culturels) en cherchant à déjouer leur pouvoir par des actes de résistance créative déployée dans les marges de liberté et les interstices du pouvoir colonial et impérialiste.

Lorsque les caméras cubaines se tournent vers l'océan Indien à l'ère des indépendances, la focale est mise sur les actualités de l'Afrique du Sud en raison de la complexité et de la transversalité des rapports de pouvoir qui quadrillent le pays en contexte d'apartheid. Placée au centre de la politique de la Tricontinentale promue par Cuba dans les années 1960, l'Afrique du sud est présentée comme un terrain de lutte contre le capitalisme, le racisme, le colonialisme et l'impérialisme. Ce tableau permet de rapprocher la lutte sud-africaine de celles menées par les Cubains, Latino-Américains et Afro-Américains de l'autre côté de l'Atlantique (révolution anti-impérialiste, mouvement pour les droits civiques, résistances aux dictatures), le but étant de tisser des liens de solidarité internationale et de produire des sources audiovisuelles pour l'écriture médiatique d'une mémoire-histoire commune, sous le prisme Tricontinental.

L'analyse de la couverture des actualités sud-africaines réalisée par le *Noticiero ICAIC* montre que la culture joue un rôle central dans ce projet politique internationaliste. Étant lui-même un produit phare de la politique culturelle cubaine, le *NIL* fait des usages stratégiques de la culture sud-africaine en fonction des positions sociales : d'une part, il fait appel à la culture populaire comme force performative et moteur d'une « histoire par le bas » (l'icône Miriam Makeba incarnant la voix de la résistance) ; d'autre part, il s'attaque aux expressions de la culture nationale dominante (rugby et cinéma) par des tactiques braconnières et des guérillas cinématographiques qui cherchent à déjouer le pouvoir et briser la hiérarchie de la légitimité culturelle dominante. Ce faisant, le *NIL* inscrit la culture populaire sud-africaine au cœur des productions dites tricontinentalistes, comme une référence emblématique à la lutte transnationale et à une collectivité politique trans-raciale.

L'étude fait ainsi écho à ce qu'Anne Garland Mahler appelle la « politique de la couleur métonymique »³³. Dans ces archives, l'image d'un soldat blanc représente métonymiquement le colonialisme et l'impérialisme, et inversement, l'image d'un Africain noir renvoie à la subjectivité de résistance au sein de la Tricontinentale. Dans les éditions analysées, les corps

³³ Anne G. Mahler, *From the Tricontinental to the Global South*, op. cit., p. 65.

noirs, notamment ceux des travailleurs et des enfants, fonctionnent comme des signifiants métonymiques, des icônes, des peuples exploités par l'impérialisme et aussi comme des symboles de la lutte transnationale contre le capitaliste et le racisme. De la même manière, les cartes, graphiques et panneaux traduisent l'enjeu racial de l'apartheid par des énoncés et des chiffres qui fonctionnent comme des supports didactiques visant la (re)connaissance de l'oppression et la légitimation de la lutte anticapitaliste. Ainsi, le point de vue cubain projeté sur les écrans du *Noticiero ICAIC* ne cherche pas à effacer la couleur (ou à décolorer) la lutte Tricontinentale, mais plutôt à s'appuyer sur la force de la couleur – comme signifiant iconique ou symbolique – pour légitimer la résistance des peuples du sud contre le capitalisme, la colonisation et l'impérialisme.

Bibliographie

- ARAY, Edmundo, *Santiago Alvarez: cronista del tercer mundo*, Caracas, Cinemateca Nacional, 1983.
- BERTHIER, Nancy, et ARÉAS, Camila (dirs.), *Noticiero ICAIC: 30 ans d'actualités cinématographiques à Cuba*, Paris, Éditions INA, 2022.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. La critique du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- CHANAN, Michael, *Cuban cinema*, Minneapolis/London, University of Minnesota, 2004.
- DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- DEL VALLE DÁVILA, Ignacio, *Le Nouveau cinéma latino-américain (1960-1974)*, Rennes, PUR, 2015.
- GUEVARA, Alfredo, *Revolución es lucidez*, La Habana, Ediciones ICAIC, 1998.
- MAHLER, Anne G., *From the Tricontinental to the Global South: Race, Radicalism, and Transnational Solidarity*, Durham, Duke University Press, 2018.
- MIGNOLO, Walter, « Diferencia colonial y razón post-occidental », *Anuario Mariateguiano*, n°10, 1998, p. 171-188.
- QUIJANO, Aníbal, « Colonialidad del poder y clasificación social », *Journal of World-Systems Research*, vol. 6, n°2, 2000, p. 342-386.
- QUIJANO, Aníbal, « Colonialidad y modernidad/racionalidad », *Perú Indígena*, vol. XIII, n°29, 1992, p. 11-20.
- QUIJANO, Aníbal, « Coloniality of power and eurocentrism », G. Therborn (ed.), *Modernity and Eurocentrism*, Stockholm, FRN, 1999, p. 533-580.
- ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- SILVA, Alexsandro de Sousa e, *A camera e o canhão: cinema, revolução e guerra em Cuba e países africanos (1960-1991)*, Passo Fundo, Acervus, 2022.
- THOMPSON, Edward P., *La Formation de la classe ouvrière anglaise*, [1963], Paris, Points, 2017.

Le film *Sucre amer* (1963), du réalisateur Yann Le Masson : une métaphore filmique, populaire et anticoloniale à La Réunion

Bernard IDELSON
Université de La Réunion¹

En 1963, le réalisateur Yann Le Masson se rend à La Réunion pour produire le film *Sucre amer*. Tourné en noir et blanc et avec peu de moyens, ce documentaire de 24 minutes remportera la même année la médaille d'or du Conseil mondial de la paix au festival international de Leipzig en République démocratique allemande (RDA). À proprement parler, l'œuvre n'est pas destinée à être diffusée dans les médias de masse. Mais Le Masson livre ici un reportage-témoignage qui rend visibles les classes populaires réunionnaises : petits planteurs, ouvriers sucriers, dockers, chemins, chômeurs, habitants des quartiers pauvres alors exclus d'un paysage médiatique fermé et dans lequel la télévision n'apparaît qu'à la fin de l'année 1964.

Nous postulons que cette réalisation s'inscrit dans un ensemble de formes d'expression qui caractérisent le mouvement anticolonial français. De telles médiations en rupture font partie d'un élan culturel où propagandes (des deux camps, colonial et anticolonialiste) et militantismes indianocéaniques s'expriment dans différents « interstices communicationnels », c'est-à-dire en dehors des supports de presse traditionnels de la période d'où, par ailleurs, l'audiovisuel est absent².

Pour réaliser *Sucre amer*, Le Masson déplacera sa caméra dans différents écarts isolés de La Réunion, dans une dynamique de documentaire-reportage. La description présentée de l'œuvre ne mobilise pas les outils classiques d'analyse filmique mais, s'inscrivant en sciences de l'information et de la communication, elle est envisagée comme relevant d'une ethno-

¹ DOI : 10.61736/IPBD3860

² Bernard Idelson, Igor Babou (éds.), *Lire des vies. L'approche biographique en lettres et en sciences humaines et sociales*, Saint-Denis de La Réunion, Presses Universitaires Indianocéaniques, 2018 ; Bernard Idelson, Carpanin Marimoutou et Françoise Sylvos (éds.), *Culture, propagande et militantisme. Océan Indien XIX^e-XX^e siècles*, Saint-Denis de La Réunion, Presses Universitaires Indianocéaniques, 2020.

graphie par l'image³. Révélatrice d'une certaine vision décoloniale du monde, elle sert ainsi de support méthodologique au propos. Le cadre problématisant de l'analyse est celui des « luttes pour la visibilité »⁴, en lien avec la médiatisation et la symbolique des mouvements contestataires.

Après avoir effectué une brève contextualisation socio-historique du mouvement anticolonial des années 1960 au sein de l'océan Indien, nous aborderons l'analyse du film *Sucre amer* au prisme d'un cadrage conceptuel communicationnel, à partir duquel nous dégagerons quelques pistes de recherche.

Brefs éléments de contextes des décolonisations

Roger Odin, l'un des fondateurs des études cinématographiques en France, est à l'origine d'un modèle d'analyse filmique, la sémio-pragmatique, dont le socle est la prise en compte du ou des contextes de production et de réception⁵. Dans l'étude de cas du film *Sucre amer*, ces contextualisations locales, nationales et mondiales s'avèrent ainsi heuristiques.

Sucre amer peut être considéré comme l'un des premiers films français de campagne électorale⁶. Lors des législatives de 1963, deux camps politiques s'affrontent dans la première circonscription : celui des partisans de Michel Debré (victorieux), contre celui de Paul Vergès, secrétaire général du Parti communiste réunionnais (PCR). Montrant – sur fond de fraude électorale – les antagonistes de cette bipolarisation entre départementalistes (pour le premier) et autonomistes-communistes (pour le second), le film dévoile leurs contrastes socio-politiques saisissants. Il est caractérisé par une esthétique réaliste reposant sur les visages de ces acteurs sociaux démunis ; Créoles anonymes cadrés en gros plans.

³ Gérard Derèze, *Méthodes empiriques de recherche en communication*, [2009], Bruxelles, De Boeck, coll. « infocom », 2011, p. 125.

⁴ Olivier Voirol, « Présentation. Visibilité/Invisibilité », *Réseaux*, n°129-130, 2005, p. 9.

⁵ Roger Odin, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011.

⁶ Entretien avec Yann Le Masson de Gérard Courant, « Cinématons en campagne », épisode de « Carnets filmés » (2005), https://www.youtube.com/watch?v=b5v5kr2_wDA. Le montage de *Sucre amer* est assuré par Jacqueline Meppiel qui, seize ans plus tard, en avril 1979, réalisera le film *Maloya pour la liberté*, dans lequel elle retrace la visite à La Réunion du secrétaire général du Parti communiste français, Georges Marchais. Le documentaire est plus long (57 mn) mais reprend les mêmes cadrages et thèmes : couverture des meetings de G. Marchais accompagné de P. Vergès, interviews de familles pauvres, plans sur les forces de l'ordre, etc. <https://www.cinearchives.org/Films-447-579-0-0.html>

La diffusion du film sera quasiment clandestine, le court-métrage n'obtiendra le visa de censure qu'au bout de dix années. Il restera, et reste aujourd'hui encore, peu connu du grand public.

La réalisation est donc confiée à Yann Le Masson, auteur du film militant *J'ai huit ans* qui décrit, à travers des dessins d'enfants algériens réfugiés en Tunisie, leurs souffrances et traumatismes liés à la guerre d'Algérie⁷. Paul Vergès a visionné le documentaire et proposé à Le Masson de venir filmer la campagne des législatives de 1963. Michel Debré (qui a été Premier ministre du Général de Gaulle jusqu'en avril 1962 et a été battu en 1962 aux législatives d'Indre-et-Loire) mène ainsi sa première campagne électorale à La Réunion.

Dans le contexte de décolonisation des années 1960, l'enjeu réunionnais est de taille pour cet ancien haut fonctionnaire ayant exercé dans le gouvernement Daladier, et à qui l'on attribue la rédaction de la Constitution de la V^e République⁸. Debré restera député de La Réunion durant une longue période (de 1963 à 1988). Madagascar a accédé à l'indépendance en 1960 et d'autres îles du sud-ouest de l'océan Indien suivront également cette voie : c'est le cas de Maurice (en 1968), des Seychelles (en 1976), et des Comores à l'exception de Mayotte (en 1976). Mais, à ce niveau régional, l'empreinte de Debré demeure prégnante : le 27 juin 1960, par exemple, alors qu'il est Premier ministre, il joue un rôle déterminant dans les accords de coopération signés entre la France et Madagascar, et il n'aura de cesse durant les deux décennies suivantes d'affirmer la nécessité du « rayonnement » français dans la zone du sud-ouest de l'océan Indien⁹.

À La Réunion, Michel Debré est déjà à l'origine d'un ensemble de lois et de décrets destinés dès 1960 à « redresser » l'île dans les domaines sanitaires, sociaux et de développement d'infrastructures majeures (routes, écoles, lycées, etc.)¹⁰. Il est sollicité par des représentants de la droite départementaliste réunionnaise (appelés alors « les nationaux »), réunis au-

⁷ Co-réalisé en 1961 avec Olga Poliakoff (et Jacqueline Meppiel au montage), *J'ai huit ans* dénonce les exactions de l'armée française et sera projeté lui aussi clandestinement, saisi dix-sept fois et censuré pendant douze années (coll. Cinémathèque de Toulouse). On peut noter à ce propos que Debré corrèle la question du statut de La Réunion à celui de l'Algérie, notamment après le référendum du 8 juin 1961 sur l'autodétermination : Prosper Ève, « L'île de La Réunion de Michel Debré », Yvan Combeau (éd.), *Michel Debré dans l'Histoire de l'île de La Réunion (1963-1988)*, Saint-André, Épica Éditions, 2015, p. 55.

⁸ Gilles Gauvin, « La Nation, la République et la Démocratie, ou comment comprendre la philosophie politique de Michel Debré », Yvan Combeau (éd.), *ibid.*, p. 33.

⁹ Lucile Rabearimanana, « Philibert Tsiranana et Michel Debré : mêmes convictions mêmes combats », Yvan Combeau (éd.), *ibid.*, p. 74.

¹⁰ Yvan Combeau et Gilles Gauvin, « Michel Debré et les départements d'outre-mer : La Réunion », Yvan Combeau (éd.), *op. cit.*, p. 21.

tour du sénateur Georges Repiquet, pour contrer l'essor du Parti communiste réunionnais, dont le mot d'ordre d'autonomie effraie et, par conséquent, pour se présenter à la députation dans la 1^{re} circonscription en 1963, les législatives de novembre 1962 ayant été annulées dans la 1^{re} et la 2^e circonscriptions¹¹.

Dès lors, on perçoit bien la dimension à la fois locale, régionale, nationale et internationale des enjeux d'une telle élection. Durant la période intense de la guerre froide, l'Afrique de l'Est et le canal du Mozambique constituent des espaces de tensions dans lesquels le mouvement mondial en faveur des décolonisations se développe. À ce propos, Paul Vergès collabore à la section coloniale du Parti communiste français (de 1947 à 1954) et rencontre à travers le monde, et à ce titre, de nombreux dirigeants et militants anti-coloniaux. La création du PCR en 1959 visait à se démarquer davantage, en coordination avec des intellectuels antillais (Aimé Césaire pour la Martinique et Rosan Girard pour la Guadeloupe), des politiques assimilationnistes menées par le gouvernement français dans les nouveaux départements d'outre-mer (DOM)¹². Ce refus de l'assimilation à la France constitue le socle de la construction filmique et argumentative de *Sucre amer*.

Les conditions de réalisation du film

Le métadiscours de Yann Le Masson concernant *Sucre amer*, tel qu'il ressort de l'interview réalisée dans la série « Cinématons en campagne » (cf. note 5), permet de documenter les circonstances de la réalisation du film. Le Masson, qui a suivi une formation d'ingénieur électricien et possède un diplôme de chef-opérateur de cinéma¹³, y révèle son militantisme d'alors auprès du Parti communiste français (PCF) et relate plusieurs anecdotes au sujet des conditions, techniquement sommaires, du tournage (il lui faut, en 48 heures, louer une caméra, trouver un ingénieur du son bénévole, et acheter de la pellicule). Le PCR finance le voyage des deux hommes, mais il n'y a pas de véritable structure de production. Pour filmer les meetings

¹¹ Gilles Gauvin, *Michel Debré et l'Île de La Réunion. Une certaine idée de la plus grande France*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2006, p. 252.

¹² Bernard Idelson, « Entretiens avec Paul Vergès », Brigitte Croisier, Geoffroy Gérard-Legros et Bernard Idelson (éds.), *Paul Vergès en récits. Analyses croisées d'une vie politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Discursifs », 2018, p. 60.

¹³ Émissions consacrées au portrait de Yann Le Masson : France Culture (janvier 2011), <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sur-les-docks/passeurs-de-reel-2-5-yann-le-masson-2975242>

et les supporters de Michel Debré qui apparaissent dans la première partie du film, il se souvient avoir déclaré aux organisateurs qu'il était réalisateur à la télévision française. Lorsque Le Masson se rend ensuite dans les meetings du PCR, les policiers découvrent, après s'être renseignés à Paris, que le réalisateur n'appartient pas à la Radio Télévision Française (RTF) et lui font comprendre que la pellicule ne pourra pas accéder au territoire métropolitain. Le Masson utilise alors une ruse qui lui permet de passer le contrôle des douanes à l'aéroport d'Orly : les boîtes métalliques à film, saisies par la police, contiennent de fausses bobines, tandis que les véritables sont dissimulées dans des pots de confiture de papaye acheminées en France par bateau. Le film n'obtient pas de visa de censure avant dix années durant lesquelles des copies seront effectuées clandestinement et diffusées dans des réseaux de projections militantes.

Le Masson produit ainsi des images des regroupements des deux camps antagonistes en commençant par celui de Michel Debré. Le film s'ouvre sur une allocution télévisée solennelle de ce dernier. Les rassemblements de ses fidèles partisans, scandant des slogans en faveur de l'appartenance française de La Réunion et fustigeant leurs adversaires, apparaissent dans la première partie. Rappelons que dans cette élection dans la 1^{re} circonscription, Michel Debré obtiendra plus de 85 % des suffrages.

Le Masson filme ensuite des protagonistes du camp adverse. Il n'y a que peu de commentaires en voix off dans *Sucre amer*, même si quelques chiffres sont énumérés à la 3^e minute, sur des plans larges de paysages de culture de cannes : « 370 000 habitants, 100 000 tonnes de sucre, 90 000 travailleurs, cinq sociétés sucrières [...] ». Puis apparaissent les images-portraits et la parole d'habitants de l'île qui témoignent de la fraude électorale, en expliquant par exemple comment « ici, on fait voter les morts »¹⁴. Le micro est tendu à des journaliers agricoles et à des petits planteurs dont le dur labeur n'est que peu rétribué ; des ménagères exposent aussi leurs difficultés et leur indignation de classe. La fin du document montre enfin Paul Vergès prenant la parole à un meeting nocturne du PCR et abordant le thème de l'identité réunionnaise.

Dans chaque camp, la ferveur des militants et l'implication des différents acteurs sociaux concernés sont révélées avec précision. La construction filmique binaire, dans un objectif de dénonciation, marque les contrastes : discours officiels des départementalistes debréistes contre paroles ordinaires des classes populaires ; appel à la glorification de la patrie pour les uns contre dénonciation des injustices sociales pour les autres ;

¹⁴ Séquence : 14' 35".

hymne contre hymne : Marseillaise au début du film contre Internationale et tambours rythmés à la fin du documentaire.

En très peu de temps, Le Masson semble avoir saisi ces disparités, ces oppositions. Il capte les enjeux post-coloniaux cristallisés durant la campagne électorale : assimilation totale à la France pour les nationaux *versus* autonomie et appropriation de l'histoire du peuplement de l'île pour les communistes réunionnais. Par cette succession de portraits en gros plans, le travail filmique de Le Masson s'apparente à une écriture quasi photographique. Il ne s'agit pas, bien évidemment, d'une « pratique neutre », puisque le projet est avant tout militant. Mais, pour un regard de chercheur, le film s'intègre dans un ensemble de données au sein d'« un processus interprétatif »¹⁵ qui permet d'analyser ce contexte des décolonisations.

Durant les 24 minutes du court-métrage, le réalisateur parvient à mettre en évidence ce que l'on pourrait décrire, en paraphrasant Ervin Goffman, comme des « micro-configurations » spatiales, temporelles, sociales : les lieux de meetings officiels, au grand jour, pour les debréistes, dans le chef-lieu à Saint-Denis, et, dans la pénombre des écarts des Hauts, pour le PCR (Illustration 1). Ces derniers évoquent ainsi la « culture de la nuit », « culture du *fénoir* » symbolisée par le poète militant réunionnais Alain Lorraine¹⁶ et sur laquelle nous reviendrons.



Illustration 1 : La caméra de Yann Le Masson saisit deux mondes sociaux réunionnais symbolisant la bipolarisation politique de l'île entre partisans de la départementalisation et auto-

¹⁵ Gérard Derèze, *Méthodes empiriques de recherche en communication*, op. cit., p. 127.

¹⁶ Brigitte Croizier, « Alain Lorraine, l'ombre du Marron », Frédérique Hélias (éd.), *L'écriture d'Alain Lorraine*, Saint-Denis de La Réunion, Éditions K'A, 2018, p. 56.

mistes, ces derniers s'insérant dans le mouvement des décolonisations des années 1960 (captures écran : Sucre Amer © Y. Le Masson)¹⁷

La différence de registres de langue utilisés par les locuteurs filmés ressort également : français exclusif pour les uns, français et créole pour les autres, ce qui est rare dans la situation linguistique de diglossie qui caractérise La Réunion d'alors, le français étant dominant dans la presse parlée et écrite.

Des séquences dimorphes découlent aussi des choix de prises de vue qui font ressortir, d'un côté pour les hommes, de l'autre pour les femmes, une étonnante liberté de ton. Le spectateur le découvre lorsque ces petits planteurs confrontés à la domination des usiniers du sucre claquent leur refus de l'injustice ou quand ces mères de famille employées comme « bonnes » dans des familles, expliquant leurs difficultés à nourrir leurs enfants, fustigent leurs patronnes qui « donnent de la viande à leur chien »¹⁸.

« *With-them-apart*, ensemble et séparés »¹⁹ sur une île, l'ensemble des protagonistes de *Sucre Amer* qui se côtoient dans un espace social en tensions en reflètent bien les contrastes, les luttes politiques et les rapports de dominations évoqués *supra*.

Enfin, les cadrages spécifiques focalisés sur les visages font ressortir les phénotypes des participants, qui semblent plus blancs dans le premier camp. Ce constat doit toutefois être nuancé, en raison de l'histoire du peuplement réunionnais dont certains groupes issus d'Europe appartiennent alors aux classes pauvres. Mais il apparaît davantage lorsque le réalisateur, et sans doute sans que cela n'ait été intentionnel au préalable, insiste sur les contrastes entre les séquences filmant les forces de l'ordre ou les représentants des usiniers et celles des participants aux meetings du PCR. L'approche filmique de Le Masson serait ainsi en rupture avec des pratiques dominantes du cinéma de l'époque marqué par une « blanchité au centre de la technique [filmique] », c'est-à-dire qui seraient uniquement justifiées par des raisons d'éclairage et de lumière alors que cette « asymétrie raciale », à des fins prétendument « esthétiques », révélerait en fait une « hégémonie blanche »²⁰.

¹⁷ Séquences : 3'49" ; 21'13" ; 3'36" ; 16'22".

¹⁸ Séquence : 18' 26".

¹⁹ Claude Zaidman, « Ensemble et séparés », Présentation, Erving Goffman (éd.), *L'Arrangement des sexes*, traduction angl. H. Maury, Paris, La Dispute/Snédit, 2002, p. 36.

²⁰ Richard Dyer, *White: Essays on Race and Culture*, London-New York, Routledge, 1997, p. 17. Nous ne développons pas l'analyse d'une « expérience spectatorielle au prisme des rapports sociaux de race » à la façon des *Critical White Studies* : Maxime Cervulle, « L'expérience spectatorielle comme technique de soi racialisante », *Recherches en com-*

Ces données de contextualisation et de description du film étant succinctement présentées, nous poursuivons l'analyse du document au prisme d'un cadre théorique info-communicationnel.

Cadrage info-communicationnel

Sucre amer s'inscrit sans doute dans la longue tradition du film militant et communiste qui débute « au croisement des avant-gardes esthétiques et politiques dans l'Europe des années 20 »²¹. Tanguy Perron souligne le développement important des films de propagande politique et syndicale durant les 60 années qui suivent, bien au-delà des films célèbres symbolisés par l'œuvre de Jean Renoir (*La vie est à nous*, 1936 et *La Marseillaise*, 1938)²². Le Masson dont le documentaire possède bien sûr un style propre, fruit du travail commun avec la monteuse Jacqueline Meppiel²³, adopte la même structure ternaire de construction qui fait ressortir les disparités : celle du pouvoir (en l'occurrence capitaliste), celle de la vie ordinaire des dominés qui le subissent, et celle des luttes populaires et de leur organisation. Ce mouvement, teinté de néoréalisme et visant à dénoncer les injustices sociales et les régimes coloniaux, a marqué, dans de nombreux pays (communistes ou non), bon nombre de réalisateurs de films de fiction, de documentaires voire d'actualités cinématographiques (par exemple à Cuba)²⁴.

Le cadre de production de *Sucre amer* étant posé, il nous faut préciser que notre approche info-communicationnelle ne s'apparente pas précisément à une analyse filmique mais elle s'intéresse aux représentations situées historiquement dans un contexte de décolonisation de l'océan Indien. Nous inscrivant, comme évoqué, dans une problématique de visibilité, nous abordons le documentaire de Le Masson comme une trace

munication, n°36, 2011, p. 102. Mais la question d'un racisme systémique, lié à la situation assimilationniste de La Réunion des années 1960, apparaît en filigrane dans l'ensemble du film de Le Masson.

²¹ Tanguy Perron, « Communisme et cinéma », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n°51, 1996, p. 155.

²² *Ibid.*, p. 52.

²³ L'écriture collaborative caractérise également ce travail d'association dans les autres films de Le Masson, notamment dans *Kashima Paradise* (1973), documentaire sur la modernisation du Japon des années 1970, réalisé avec sa compagne, la sociologue Bénie Deswarte, et dont les commentaires sont écrits par Chris Marker.

²⁴ Nancy Berthier et Camila Arêas, *Noticiero ICAIC. 30 ans d'actualités cinématographiques à Cuba*, Paris, INA, coll. « Médias et humanités », 2022.

*métaphorique*²⁵ de ces représentations *construites* et circulant dans un espace public en tensions.

Le travail de Le Masson peut certes évoquer un reportage journalistique. Mais la construction ne suit pas les règles canoniques du récit médiatique²⁶, inspiré de l'habitus journalistique anglo-saxon de la séparation des faits et des commentaires. Si deux thèses distinctes apparaissent bien dans *Sucre amer*, le dessein du réalisateur n'est pas de les présenter en adoptant un classique procédé argumentatif de « point/contrepoint ». Encore une fois, aucune neutralité n'est ici revendiquée. Le registre est bien celui d'un documentaire militant visant à « publiciser » différents aspects de l'expression réunionnaise d'inspiration communiste d'alors. Et même si les images relèvent davantage de la connotation que de la dénotation, elles symbolisent les antagonismes planétaires de la période en situant clairement le propos dans le mouvement international de décolonisation.

Au sein de l'océan Indien, nous postulons que cette production participe aux représentations populaires des luttes électorales qui opposent âprement les deux camps évoqués : ces représentations s'insèrent dans les débats qui circulent durant cette période dans des espaces communicationnels, souvent non institutionnels, reflétant les luttes en cours.

Un chercheur examine, *ex post*, des traces écrites, sonores ou visuelles [...]. Et à partir de ces traces, il essaie d'inférer quelque chose sur les processus de réception, sur la production, voire sur la société qui a produit ces traces.²⁷

Du côté de la réception, ce qui ressort de *Sucre Amer* est que l'œuvre est liée à une diffusion quasiment « sous le manteau » qui s'effectue dans quelques circuits non officiels (on parlerait aujourd'hui de réseaux). Elle n'en constitue pas moins le produit d'un élan contestataire qui chemine de l'invisibilité à la visibilité, précisément par le biais de ces espaces de production-diffusion. Nous définissons ce processus, *infra*, comme un interstice communicationnel qui étaye les mouvements indianocéaniques et africains de décolonisation.

²⁵ Nous empruntons à Christian Metz, chercheur en sciences de l'information et de la communication, sémiologue du cinéma, la référence à la figure de style de la métaphore. Metz l'utilise surtout pour les œuvres de fiction dont *Sucre amer* se distingue. Mais le caractère analogique de l'expression nous a semblé ici opérant : Christian Metz, « Le signifiant imaginaire », *Communication*, n°23, 1975, p. 36.

²⁶ Marc Lits et Joëlle Desterbeck, *Du récit au récit médiatique*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, coll. « infocom », 2017.

²⁷ Jérôme Bourdon, *Introduction aux médias*, Montchrestien, Lextenso Éditions, coll. « Clefs Politique », 2009, p. 54.

Les sciences de l'information et de la communication mobilisent cette notion de visibilité/invisibilité notamment lorsqu'elles s'intéressent à des objets médiatiques. Dans la présente étude de cas, il est question de « processus par lesquels des groupes sociaux, généralement définis en termes de capital économique, de genre ou de statut, bénéficient ou non d'une attention publique »²⁸. Le cinéma est inclus dans ces objets techniques de visualisation et donc de médiation, à travers « le temps et l'espace »²⁹. Il peut ainsi donner à voir des rapports sociaux en contextes, ainsi que des formes d'action, jusque-là occultées.

Axel Honneth considère pour sa part la visibilité sous l'aspect de la reconnaissance. Dans une « épistémologie de la reconnaissance », il s'intéresse au passage de l'état d'invisibilité à celui de visibilité : « L'histoire culturelle offre de nombreux exemples de situations dans lesquelles les dominants expriment leur supériorité sociale en ne percevant pas ceux qu'ils dominent »³⁰.

Ainsi l'œuvre de Le Masson vise-t-elle à permettre de *reconnaître* les groupes sociaux les plus démunis de La Réunion durant les années 1960, et au-delà de la dimension métaphorique de leur visibilité, de faire ressortir le contexte de leur mouvement décolonial qui s'inscrit dans des antagonismes politiques (bi)polarisés autour de la question prégnante du statut de l'île³¹.

Le Masson aborde cette réalité sociale réunionnaise en gros plans de visages, en séquences courtes de meetings, passant d'un camp à un autre (avec évidemment plus de facilité à s'immerger dans le second). Il cherche à rendre visibles toutes les facettes d'un espace politique.

Comme déjà évoqué, le documentaire laisse découvrir la parole ordinaire (bilingue) des classes défavorisées de La Réunion. Il s'agit ici de livrer, on pourrait dire telle quelle et grâce au medium filmique, la « parole des exclus »³². À travers également le maloya, une musique et une danse par lesquelles s'exprimaient les esclaves dans les plantations, le procédé consiste alors à révéler cette « culture du pauvre », dans une dynamique bien décrite par les *Cultural Studies*³³.

²⁸ Olivier Voirol, « Présentation. Visibilité/Invisibilité », *Réseaux*, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁰ Axel Honneth, « Invisibilité : sur l'épistémologie de la "reconnaissance" », *Réseaux*, *ibid.*, p. 42.

³¹ Bernard Idelson, « Michel Debré et les médias réunionnais : une libéralisation malgré lui », Yvan Combeau (éd.), *Michel Debré dans l'Histoire de l'île de La Réunion (1963-1988)*, *op. cit.*, p. 155.

³² Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 256.

³³ Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Édition établie par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2017. Richard Hoggart, *La Culture du pauvre*.

Dans le cadre de cette réflexion autour des « représentations populaires dans l'océan Indien », il est utile de s'interroger brièvement sur le terme polysémique de « populaire ». Stuart Hall en propose une déconstruction et une définition propre, après avoir mis en garde contre ses acceptions commerciales ou marchandes :

[Le populaire] embrasse, pour une période donnée, les formes et les activités qui ont leurs racines dans les conditions sociales et matérielles de classes particulières, et qui se sont incarnées dans des traditions et des pratiques populaires. En ce sens, cette définition [...] souligne que l'essentiel, ce sont les rapports qui définissent la « culture populaire » dans une tension continue (de corrélation, d'influence et d'antagonisme) avec la culture dominante.³⁴

Le documentaire filmique, comme moyen de communication, participe alors à la médiation de cette culture revendicative³⁵. Pour autant, dans le cas d'une œuvre censurée, on ne peut évoquer ici une communication de masse (*mass media*). Ce constat de diffusion parcellaire et quasi clandestine suscitera, *infra*, quelques pistes de réflexion, à propos de l'espace public local. L'intérêt de l'analyse de ce document nous semble résider autant dans ce qu'il donne à voir de la société réunionnaise, car « les phénomènes culturels sont en interaction avec la structure sociale elle-même »³⁶, que dans la façon dont il circule, ou plutôt dont il n'est pas autorisé à être diffusé.

Par ailleurs, l'un des aspects marquants du travail de Le Masson réside dans sa manière d'appréhender l'espace réunionnais dans une succession de déplacements au sein des différents univers (on l'a évoqué, ruraux, urbains mais surtout politiques et sociaux). L'histoire des communications est liée à des dispositifs facilitant les déplacements (qui sont bien antérieurs aux télécommunications)³⁷. *Sucre amer* participe à une médiation informelle et extérieure aux médias contrôlés par le pouvoir d'alors.

Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1970. La bande-son du documentaire *Maloya pour la liberté* de J. Meppiel, (cf. note 1) est constituée du 33 tours « Le Maloya » avec l'artiste Firmin Viry. Le disque est édité en 1976 et sera suivi d'un second intitulé « Peuple du maloya ». Les deux albums ont été initiés par le PCR.

³⁴ Stuart Hall, *ibid.*, p. 192.

³⁵ Mentionnons également la tradition française du documentaire social sur l'histoire des luttes politiques d'émancipation que l'on retrouve, entre autres, dans *les Jours heureux* (2013) ou *La Sociale* (2016) de Gilles Perret.

³⁶ Rémy Rieffel, *Sociologie des médias*, Paris, Ellipses, coll. « Infocom », 2002, p. 83.

³⁷ Igor Babou, « Le déplacement : une dimension d'analyse et une modalité pour comprendre les relations entre nature, science et société », *Questions de communication*, n°19, 2011, p. 22.

De nouvelles pistes d'analyse de l'espace public local

À l'instar des pratiques militantes du leader Paul Vergès, Le Masson va ainsi s'insérer dans des « interstices communicationnels d'opposition »³⁸. Il adapte sa stratégie en fonction d'un pouvoir national de l'époque au modèle qualifié par Jérôme Bourdon « d'autoritaire », plus que de « totalitaire ou de libéral »³⁹. À La Réunion, ces interstices d'opposition peuvent s'apparenter à des « espaces publics mosaïques »⁴⁰ soit physiques, par exemple dans les *kartié* créoles⁴¹, soit médiatiques, par l'intermédiaire de supports de presse mais qui sont peu développés alors. Le paysage médiatique des législatures de 1963 est principalement constitué d'une radio d'État, station réunionnaise de la RTF, et de quelques journaux de faible diffusion, les deux quotidiens les plus emblématiques de cette bipolarisation politique étant *Le Journal de l'Île de La Réunion*, partisan de Michel Debré, et *Témoignages*, organe du PCR⁴².

Pour autant, si les recherches en sciences de l'information et de la communication situent l'émergence d'un espace public local de délibération (sur le modèle normatif habermassien tel que nous l'abordons) au moment de l'apparition des nouvelles technologies de l'information et de la communication dans le courant des années 1970, *Sucre amer* nous rappelle que cet espace public à La Réunion s'inscrit dans une tradition plus ancienne d'opposition. Somme toute, on repère un débat argumentatif concernant la gouvernance de l'île dès le début du XIX^e siècle, c'est-à-dire bien avant ce que Jacky Simonin nomme la « modernité alternative réunionnaise », générée par le « télescopage » du modèle d'une société traditionnelle de plantation avec ces nouvelles technologies de la communication, dont les transports aériens⁴³. Cette approche quelque peu technocentrée occulte en effet les premiers feuillets qui donnent corps au débat politique local : lorsque par exemple Jean-Pierre François Nicole Robinet de La Serve, avocat abolitionniste convaincu, premier journaliste réunionnais, milite pour l'instauration d'une assemblée locale, qui devrait représenter « la petite société », ainsi que pour la liberté de la presse dans la

³⁸ Bernard Idelson, 2018, *op. cit.*, p. 17.

³⁹ Jérôme Bourdon, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁰ Bastien François et Érik Neveu, *Espaces publics mosaïques : Acteurs, arènes et rhétoriques des débats publics contemporains*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999.

⁴¹ Michel Watin, *Communications sociales et espace public. Univers Créole 1*, Paris, Anthropos Economica, 2001.

⁴² Bernard Idelson, *Histoire des médias à La Réunion, de 1946 à nos jours*, Paris, Le Publieur, 2006.

⁴³ Jacky Simonin, « Pour une anthropologie politique à La Réunion », *Hermès*, n°32-33, *La France et les outre-mer. L'enjeu multiculturel*, 2002, p. 84.

colonie. Il édite pour cela des journaux, *Le Furet* (1832), organe représentant l'association des Francs-Créoles dont il est le fondateur, et le *Salazien* (1833), distribués clandestinement⁴⁴. De la fin du XIX^e siècle jusqu'à la moitié du XX^e siècle, d'autres mouvements revendicatifs s'exprimeront publiquement dans une tradition de luttes syndicales et politiques. Ils se généralisent dans une île qui possède une industrie sucrière développée et un chemin de fer performant (et par conséquent des syndicats de cheminots apparentés à des mouvements progressistes). On peut considérer ainsi que l'espace public réunionnais ne se développe pas uniquement au moment de l'émergence des médias d'information plus contemporains même si, bien sûr, la presse quotidienne régionale (PQR) de la fin de la décennie 1970, la libéralisation des ondes et de l'audiovisuel à partir des années 1980, l'arrivée d'internet à la fin du XX^e siècle et celle des réseaux sociaux numériques au début de la décennie 2010 accélèrent progressivement le processus.

Si le concept d'espace public de Jürgen Habermas est considéré comme « l'un des éléments centraux des théories de l'information et de la communication » et, par conséquent, comme constitutif de la discipline des sciences de l'information et de la communication⁴⁵, les débats y afférents ont souvent discuté l'approche idéal-typique de la définition habermassienne de cet espace public émergeant dans la sphère bourgeoise européenne au milieu du XVIII^e siècle. Habermas insiste sur le rôle d'ouverture de la presse (et des cabinets de lecture de cette époque), même si certains auteurs, dans la tradition de l'école de Francfort (d'Adorno à Bourdieu), soulignent le rôle de domination qu'exercent les médias sur les usagers soumis et rendus passifs par de tels instruments de divertissement aliénants⁴⁶. Quoi qu'il en soit, peu soutenu alors par la presse, Paul Vergès, en sollicitant Yann Le Masson pour venir réaliser son film à La Réunion, a sans doute saisi tout l'enjeu médiatique de visibilité nationale, voire internationale, de ce combat électoral.

⁴⁴ Grégoire Molinatti, Christiane Rafidinarivo et Bernard Idelson (éds.), *Démocratisation de la démocratie. Mouvements sociaux, institutionnalisations citoyennes et mobilisations numériques*, Saint-Denis de La Réunion, Presses universitaires indianocéaniques, 2023, p. 261. Karine Técher et Mario Serviabile, *Histoire de la presse à La Réunion*, Saint-Denis de La Réunion, A.R.S. Terres créoles, 1991, p. 19.

⁴⁵ Marc Lits, « L'espace public : concept fondateur de la communication », *Hermès*, n°7, 2014, p. 77.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 78.

Conclusion

L'étude de cas présentée autour de *Sucre amer* a ainsi été l'occasion d'explorer de nouvelles pistes et de poursuivre la réflexion autour de l'espace public réunionnais, longtemps décrit par les chercheurs au prisme des seules transformations des technologies de la communication et de celles générées par les transferts publics dus à la départementalisation⁴⁷. Ces pistes, qui s'inscrivent dans un courant interactionniste, permettent de relier une microsociologie des mouvements décoloniaux aux enjeux structuraux de ces aires particulières du « Sud ». La question du « spectre de la visibilité »⁴⁸ des luttes sociales – ou d'ailleurs de leur invisibilité – est donc bien centrale dans notre propos : l'hypothèse, que nous avons tenté de consolider, étant que la forme de représentation constituée par *Sucre Amer* pouvait permettre de les faire exister, même en marge, au sein de la sphère publique. L'analyse du film documentaire de Le Masson relève à la fois de la compréhension d'un support de production/diffusion et de celle d'une société marquée, voire figée, par la bipolarisation politique autour de la question du statut. Ainsi l'espace public indianocéanique, bien antérieur aux années 1970, ne se cantonne-t-il pas aux seuls médias de masse sous contrôle, car il intègre aussi d'autres traces de médiations, populaires ou non, dans lesquelles s'expriment – avec force et vigueur – des voix réprimées.

Bibliographie

- BABOU, Igor, « Le déplacement : une dimension d'analyse et une modalité pour comprendre les relations entre nature, science et société », *Questions de communication*, n°19, 2011, <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2695>.
- BERTHIER, Nancy et ARÉAS, Camila, *Noticiero ICAIC. 30 ans d'actualités cinématographiques à Cuba*, Paris, INA, coll. « Médias et humanités », 2022.
- BOURDON, Jérôme, *Introduction aux médias*, Montchrestien, Lextenso Éditions, coll. « Clefs Politique », 2009.
- CERTEAU (de), Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- CERVILLE, Maxime, « L'expérience spectatorielle comme technique de soi racialisante », *Recherches en communication*, n°36, 2011, p. 101-118.
- COMBEAU, Yvan (éd.), *Michel Debré dans l'Histoire de l'île de La Réunion (1963-1988)*, Saint-André, Épica Éditions, 2015.

⁴⁷ Éliane Wolff et Michel Watin (éds.), *La Réunion, une société en mutation*, Univers Créoles 7, Paris, Anthropos Economica, 2010.

⁴⁸ Olivier Voirol, *op. cit.*, p. 31.

- COMBEAU, Yvan et GAUVIN, Gilles, « Michel Debré et les départements d'outre-mer : La Réunion », Yvan Combeau (éd.), *Michel Debré dans l'Histoire de l'île de La Réunion (1963-1988)*, Saint-André, Épica Éditions, 2015, p. 13-32.
- CROISIER, Brigitte, « Alain Lorraine, l'ombre du Marron », Frédérique Hélias (éd.), *Lékririr Alain Lorraine*, Saint-Denis de La Réunion, Éditions K'A, 2018, p. 41-65.
- DERÈZE, Gérard, *Méthodes empiriques de recherche en communication*, [2009], Bruxelles, De Boeck, coll. « infocom », 2011.
- DYER, Richard, *White: Essays on Race and Culture*, Londres-New York, Routledge, 1997.
- ÈVE, Prosper, « L'île de La Réunion de Michel Debré », Yvan Combeau (éd.), *Michel Debré dans l'Histoire de l'île de La Réunion (1963-1988)*, Saint-André, Épica Éditions, 2015, p. 53-65.
- FRANÇOIS, Bastien et NEVEU, Érik, *Espaces publics mosaïques : Acteurs, arènes et rhéoriques des débats publics contemporains*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999.
- GAUVIN, Gilles, « La Nation, la République et la Démocratie, ou comment comprendre la philosophie politique de Michel Debré », Yvan Combeau (éd.), *Michel Debré dans l'Histoire de l'île de La Réunion (1963-1988)*, Saint-André, Épica Éditions, 2015, p. 33-52.
- GAUVIN, Gilles, *Michel Debré et l'Île de La Réunion. Une certaine idée de la plus grande France*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire et civilisations », 2006.
- HALL, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, [2007], Édition établie par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.
- HOGGART, Richard, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1970.
- HONNETH, Axel, « Invisibilité : sur l'épistémologie de la "reconnaissance" », *Réseaux*, n°129-130, 2005, p. 39-57.
- IDELSON, Bernard, « Entretiens avec Paul Vergès », Brigitte Croisier, Geoffroy Géraud-Legros et Bernard Idelson (éds.), *Paul Vergès en récits. Analyses croisées d'une vie politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Discursifs », 2018, p. 33-153.
- IDELSON, Bernard, « Michel Debré et les médias réunionnais : une libéralisation malgré lui », Yvan Combeau (éd.), *Michel Debré dans l'Histoire de l'île de La Réunion (1963-1988)*, Saint-André, Épica Éditions, 2015, p. 135-156.
- IDELSON, Bernard, *Histoire des médias à La Réunion, de 1946 à nos jours*, Paris, Le Publieur, 2006.
- IDELSON, Bernard, et BABOU, Igor (éds.), *Lire des vies. L'approche biographique en lettres et en sciences humaines et sociales*, Saint-Denis de La Réunion, Presses universitaires indianocéaniques, 2018.
- IDELSON, Bernard, MARIMOUTOU, Carpanin, et SYLVOS, Françoise (éds.), *Culture, propagande et militantisme. Océan Indien XIX^e-XX^e siècles*, Saint-Denis de La Réunion, Presses Universitaires Indianocéaniques, 2020.

- LITS, Marc, « L'espace public : concept fondateur de la communication », *Hermès*, n°7, 2014, p. 77-81, <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-3-page-77.htm>
- LITS, Marc, et DESTERBECK, Joëlle, *Du récit au récit médiatique*, [2008], Louvain-la-Neuve, De Boeck, coll. « infocom », 2017.
- METZ, Christian, « Le signifiant imaginaire », *Communication*, n°23, 1975, p. 3-55.
- MOLINATTI, Grégoire, RAFIDINARIVO, Christiane, et IDELSON, Bernard (éds.), *Démocratisation de la démocratie. Mouvements sociaux, institutionnalisations citoyennes et mobilisations numériques*, Saint-Denis de La Réunion, Presses universitaires indianocéaniques, 2023.
- ODIN, Roger, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011.
- PERRON, Tangui, « Communisme et cinéma », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n°51, 1996, p. 152-155.
- RABEARIMANANA, Lucile, « Philibert Tsiranana et Michel Debré : mêmes convictions, mêmes combats », Yvan Combeau (éd.), *Michel Debré dans l'Histoire de l'île de La Réunion (1963-1988)*, Saint-André, Épica Éditions, 2015, p. 67-80.
- RIEFFEL, Rémy, *Sociologie des médias*, Paris, Ellipses, coll. « Infocom », 2002.
- SIMONIN, Jacky, « Pour une anthropologie politique à La Réunion », *Hermès*, n°32-33, *La France et les outre-mer. L'enjeu multiculturel*, 2002, p. 83-89.
- TÉCHER, Karine, et SERVIABLE, Mario, *Histoire de la presse à La Réunion*, Saint-Denis de La Réunion, A.R.S. Terres créoles, 1991.
- VOIROL, Olivier, « Présentation. Visibilité/Invisibilité », *Réseaux*, n°129-130, 2005, p. 9-36.
- WATIN, Michel, *Communications sociales et espace public. Univers Créole 1*, Paris, Anthropos Economica, 2001.
- WOLFF, Éliane, et WATIN, Michel (éds.), *La Réunion, une société en mutation*, Univers Créoles 7, Paris, Anthropos Economica, 2010.
- ZAIDMAN, Claude, « Ensemble et séparés », Présentation, Erving Goffman (éd.), *L'Arrangement des sexes*, [1977], traduction angl. H. Maury, Paris, La Dispute/Snédit, 2002, p. 9-37.

**Paul Zils (1915-1979) et le cinéma
documentaire comme support de la
conscience nationale en Inde et au Sri Lanka :
l'œuvre singulière d'un cinéaste allemand
dans l'océan Indien à l'ère post-indépendance
(1940-1975)**

Vilasnee TAMPOE-HAUTIN
Université de La Réunion¹

Dans le cadre de cet ouvrage dédié aux représentations populaires de l'océan Indien en contexte indépendant (années 1950-années 1970), on s'interrogera ici sur le genre documentaire et sa contribution à la structuration des cinémas dans deux pays de l'océan Indien, l'Inde et le Sri Lanka². En effet, l'histoire du cinéma témoigne de la présence de nombreux cinéastes documentaristes d'origine européenne qui ont œuvré dans les pays de l'océan Indien, durant la période de la décolonisation et des indépendances, entre 1930 et 1970. Quelle est la place de ces « metteurs en scène-visiteurs »³, d'origine italienne, espagnole ou allemande, auxquels la recherche scientifique porte un intérêt croissant ? Dans quelle mesure ces cinéastes ont-ils permis au septième art de devenir un terrain d'entente et de collaboration transculturelle dans des territoires de l'Empire britannique en voie de démantèlement ? Un éminent exemple du cinéma-voyageur est le documentaire, dont l'insertion dès les années 1930, au sein des sociétés coloniales britanniques, se produit à des moments clés de leur

¹ DOI : 10.61736/JCOS2895

² Cette réflexion s'inscrit dans les études de civilisation britannique et des pays anglophones de l'océan Indien dont je me réclame. Mes domaines de spécialités réunissent les études visuelles, matérielles et performatives, l'histoire coloniale britannique et les questions de société dans l'océan Indien. L'objectif ici est de démontrer les diverses collaborations culturelles européennes qui ont convergé pour donner naissance aux cinématographiques de l'Asie du sud. Ainsi à l'heure de la rédaction, cette réflexion constitue un *work in progress* ; elle vise à faire le point sur les multiples pistes qui s'ouvrent aux chercheurs en études visuelles qu'il convient d'approfondir.

³ Expression utilisée par certains critiques cinématographiques pour désigner des cinéastes originaires des pays en dehors de celui dans lequel il ou elle a exercé. Voir plus loin, les réflexions de la *Lightcube Film Society*.

histoire, notamment la lutte pour l'autonomie politique et la quête d'une identité nationale.

Dès le début du XX^e siècle, le cinéma connaît un succès immédiat auprès du public en Inde britannique, tout en s'impliquant dans les luttes politiques. Le cinéma devient un outil de propagande pour les Britanniques pour vanter la grandeur impériale, mais il est aussi instigateur des mouvements anticoloniaux, comme en témoignent les premières images animées, produites en juillet 1920, où figure le Mahatma lors de son soutien au mouvement *khilafat*⁴. Alors que les agitations indépendantistes indiennes se renforcent en 1922, le Mahatma apparaît de nouveau devant l'objectif d'animateurs d'images inconnus lorsqu'il prononce son discours public, à la veille de son arrestation par des autorités britanniques⁵. À ceci, on peut ajouter le développement fulgurant de l'industrie cinématographique en Inde et la popularité de l'image auprès des populations indiennes qui inquiètent les Britanniques, qui cherchent à reprendre le contrôle du cinéma par l'organisation d'une enquête (la *Indian Cinematograph Committee*)⁶ ou par la mise en place de lois assez maladroites défavorables aux producteurs indiens. Néanmoins, le pouvoir de l'image animée exercé sur le public indien offre également l'occasion à de nombreux cinéastes européens et indiens de se lancer dans le tournage de films documentaires ou de fiction, à thématiques socio-économiques pour mettre en lumière et dénoncer les injustices qui sévissaient dans le pays⁷. En ce qui concerne la colonie ceylanaise, entre 1945 et 1980, nombre de réalisateurs européens, comme Giulio Petroni, Frédérico Serra, Ralph Keene et enfin Paul Zils, ont tourné des documentaires sur l'île, portant à l'écran une diversité de

⁴ Campagne politique musulmane, inspirée de celle lancée en 1919 après la première guerre mondiale, mais qui fut assimilée au mouvement indépendantiste anti-colonial en Inde.

⁵ Bande d'actualités intitulée « Mahatma Gandhi speaking at a public meeting: Gandhi – now condemned to six years of imprisonment – The only cinema pictures ever taken of the notorious agitator ». First running pictures of Gandhi in India, *Mahatma Gandhi's involvement in khilafat movement*, 1920 (00 mn 55 sec/Anglais/Noir et Blanc) : http://www.gandhiserve.org/footage/fopemg_1920_1929.html; Mahatma Gandhi's involvement in khilafat movement, 1920 (00mn 29sec/anglais/noir et blanc) : <https://www.youtube.com/watch?v=IBfxns87u9E>

⁶ La commission a été ordonnée par le régime britannique en Inde en 1927, afin de mettre en place un cadre juridique pour le cinéma en Inde, dont la censure des images contenues dans les films américains, considérées comme immorales et source de corruption des populations indiennes.

⁷ C'est le cas de *Dharti Ke Lal / Les Enfants de la Terre* de K.A. Abbas, portant sur la famine qui frappe le Bengale en 1943, et de *Neecha Nagar / La Ville basse* (1946) de Chetan Anand, premier film indien reconnu internationalement après avoir été récompensé du grand prix au premier festival de films de Cannes en 1946 et de la Palme d'or.

sujets socio-économiques et culturels⁸. Plus tard, le cinéma anthropologique fut inspirateur d'un cinéma dit « indigène » en langue cinghalaise. On peut élargir cette liste de cinéastes et de chefs opérateurs étrangers à des cinéastes américains et évoquer ici Ellis R. Dungan, qui élit domicile en Inde du Sud, à Madras (aujourd'hui Chennai) dans les années 1930 et dont on redécouvre l'immense apport au cinéma naissant en langue tamoule⁹.

Si l'on ne peut aucunement dissocier la Grande-Bretagne du cinéma documentaire, tant son empreinte y est singulière et pionnière, je souhaite porter mon attention sur l'œuvre de Paul Zils (1915-1979). Ce cinéaste allemand a travaillé, entre 1940 et 1979, en Inde et au Sri Lanka, sur fond de décolonisation et d'indépendance de ces deux territoires de l'Océan Indien. Cette situation particulière conduit à s'interroger : les réalisations cinématographiques de Zils ont-elles permis au cinéma documentaire de prendre place au sein des pratiques culturelles populaires ?

Le parcours de Zils, passant du statut de prisonnier de guerre à celui de cinéaste, son attrait, voire sa passion, pour le bouddhisme, ainsi que son utilisation du cinéma comme support de la conscience nationale pour les populations locales en Inde et au Sri Lanka, seront au cœur de cette réflexion.

Recherche en cours

Deux points méritent néanmoins d'être signalés : d'une part, les recherches sur Paul Zils, tant en Inde qu'au Sri Lanka, n'en sont qu'à leurs débuts ; d'autre part, elles sont, avant tout, axées sur le séjour de ce dernier en Inde ainsi que sur ses travaux documentaires. On peut rappeler ici l'immense travail de l'historien indien, Amrit Gangar, l'auteur de *Paul Zils and the Indian Documentary*, publié en 2003¹⁰, puis l'ouvrage de Jeanpaul Goergen, *Chronik des deutschen Dokumentarfilms*¹¹ qui consacre deux pages à

⁸ Influencé par Vittorio De Sica et Roberto Rossellini, Giulio Petroni est le premier auteur d'une liste de courts-métrages sur Ceylan, dont *Air Ceylon's New Wings* (1949), *The Hill Capital* (1950). Ce dernier film revalorise la culture cinghalaise par sa présentation de la ville pittoresque et historique de Kandy, haut lieu du bouddhisme.

⁹ Né en 1909, Ellis Roderick Dungan est connu pour avoir contribué au cinéma indien, en particulier le cinéma tamoul entre 1936 et 1950. Il permit à plusieurs jeunes Indiens de faire une carrière dans le cinéma. On pense surtout à M.G. Ramachandran, future idole du cinéma tamoul, qui fit ses premiers pas devant la caméra de Dungan dans *Satbi Leelavathi* (1936). Plus tard, M.G.R est élu Premier ministre du Tamil Nadu.

¹⁰ Amrit Gangar, *Paul Zils and the Indian Documentary*, New Delhi, Max Mueller Bhavan/Goethe Institut, 2003.

¹¹ Jeanpaul Goergen, *Chronik des deutschen Dokumentarfilms* (1945-2005), Hamburg, AVINUS, 2021, p. 92-93 ; Mitu Varma, « Films in Search of a Movement », 1^{er} dé-

Zils, des sites web qui recensent ses œuvres cinématographiques, et celui de la *Film Heritage Foundation* qui propose des analyses critiques. Enfin, on trouve en ligne dans des journaux indiens de nombreux articles que la recherche ne peut contourner, étant donné la nouveauté du sujet. Pour ce qui est du Sri Lanka, la recherche que j'ai entreprise sur cet auteur, dans le cadre de ma spécialisation sur le cinéma au Sri Lanka, en est encore à l'état embryonnaire. Il faut souligner que, d'une manière générale, toute recherche *sur* et *au* Sri Lanka, quelle que soit la discipline, a été durement impactée par les longues périodes d'instabilité dont pâtit ce pays depuis les années 1950¹².

La problématique de la conservation cinématographique

Alors que se dessinent des perspectives intéressantes pour la recherche sur le documentaire colonial dans l'océan Indien, il faut ajouter que toute étude portant sur Paul Zils pose aussi avec acuité la question de la conservation du patrimoine cinématographique de l'océan Indien, puisqu'une partie des films de notre auteur a disparu avec le temps¹³.

Il convient de rappeler que les archives cinématographiques en Inde et au Sri Lanka ont été longtemps l'objet de difficultés de conservation en climat tropical, en raison du manque de ressources financières, de la négligence des autorités, des conflits socio-politiques, de l'apathie bureaucratique. On déplore également les préjugés et attitudes ambiguës à l'égard du cinéma, qui sévissaient au sein des autorités politiques dans les pays anciennement colonisés. En effet, le cinéma – invention des pays impérialistes – fut longtemps perçu comme un véhicule des cultures étrangères et une source de corruption. Fort heureusement, grâce aux actions d'institutions de conservation, telles que la Fédération Internationale des Archives filmiques (FIAF), basée à Bruxelles et la *Film Heritage Foundation*, dirigée par le Dr Shivendra Singh, à Pune, en Inde, beaucoup de progrès ont été

cembre, 1997 ; Richard Boyle, « Preserving the documentary heritage », *Sunday Times*, 13 juin, 2020, https://sundaytimes.lk/100613/Plus/plus_25.html ; https://www.filmportal.de/en/person/paul-zils_f302973c7bc4170be03053d50b374978 ; https://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Zils ; Indiancine.ma ; https://sstuffsimplified.blogspot.com/2020/08/indian-documentary-films-history.html#google_vignette

¹² Les émeutes de 1958, opposant des Ceylanais d'origines cinghalaise et tamoule, les insurrections marxistes d'étudiants des années 1970, la guerre ethnique qui a duré plus d'un quart de siècle, de 1983 à 2010, la crise économique en 2021, et plus récemment, la pandémie de Covid-19.

¹³ Il m'a été recommandé de consulter les archives de l'UNESCO qui conserveraient plusieurs films de Zils, une piste que j'envisage d'explorer.

réalisés ces dernières années¹⁴. Le cinéma occupe désormais toute la place qu'il mérite parmi les patrimoines à protéger, aux côtés des monuments, des édifices historiques, des lieux de culte ou des espaces naturels.

Les débuts du documentaire et des *film units* en Grande-Bretagne

Si l'œuvre de Paul Zils est au cœur de cette réflexion, elle s'inscrit, comme indiqué plus haut, dans une longue tradition documentaire enracinée en Grande-Bretagne, qu'il convient de mettre en exergue. Très tôt, en effet, le cinéma britannique a été étroitement associé au tournage des actualités cependant que le cinéma d'Hollywood restait fidèle à l'art de divertir, que le néo-réalisme en Italie présentait le quotidien dans sa réalité crue et que la Nouvelle Vague en France s'affranchissait des codes du passé¹⁵. C'est durant la période d'entre-deux-guerres que se développe le mouvement documentaire en Grande-Bretagne.

L'industrie du cinéma en Europe est en déclin depuis 1910, hormis l'Allemagne, conduisant les Britanniques à chercher des parrains autres que les producteurs américains qui monopolisent le secteur. L'État britannique s'y substituera, en recrutant de jeunes cinéastes-reporters pour filmer la réalité socio-économique et culturelle du pays. Dès les années 1920, des réalisateurs comme Robert Flaherty, John Grierson, Albert Cavalcanti et bien d'autres lui donnent ses lettres de noblesse par des chefs-d'œuvre du genre. *Nanook l'Esquimaux* (1922) et *Moana* (1926) de Flaherty, *Drifters* (1929) de Grierson, et plus tard, *Contact* (1932) de Paul Rotha en sont d'illustres exemples.

Le contexte politique, riche d'événements, inspire aussi le tournage d'actualités et l'enregistrement de la réalité environnante. L'invasion allemande de l'espace européen, les préparations militaires, les scènes de bataille, une Angleterre dévastée par une guerre alors qu'une autre se prépare, enfin, les grands travaux de reconstruction entrepris par les divers gouvernements britanniques confèrent au septième art une nouvelle fonction. Nul doute aussi que les avancées technologiques des années 1920 facilitèrent l'épanouissement du documentaire, en particulier, l'invention du son

¹⁴ Je remercie le Dr Shivendra Singh pour ses éclairages sur l'état des archives cinématographiques en Inde et pour le travail remarquable réalisé par le Film Heritage Foundation. Entretien de l'auteure avec le Dr Singh en 2022.

¹⁵ Patrick Russel, « Documentary Film Units and Film Sponsorship: from the GPO to Shell, Key Contributors to British Documentary », p. 2, site web du BFI : <http://www.screenonline.org.uk/film/id/964488/index.html>

et des caméras portatives, dont la célèbre Arriflex, fabriquée par la société allemande du même nom¹⁶.

Le documentaire vient ainsi contrecarrer la place excessive prise par Hollywood et sa domination du marché cinématographique européen. Fondé sur le réalisme, le documentaire apporte un cadre esthétique et des objectifs à l'opposé du grand spectacle, qui est, pour sa part, réalisé en studio, doté de scénarios perçus comme superficiels et éloignés des crises profondes que traverse l'Europe à la même période. Le succès des films documentaires subventionnés par l'État britannique indique, en vérité, l'alliance provisoire entre une élite politique progressiste et des cinéastes issus également de milieux privilégiés, mais à l'esprit réformateur. Un genre nouveau est né, s'adressant à un public averti. Dès les années de l'entre-deux-guerres, le gouvernement britannique s'en empare, certaines œuvres véhiculant toujours malgré tout, l'image d'une certaine suprématie occidentale¹⁷.

Il faut rappeler que les documentaristes anglais ont exercé le plus souvent au sein des *film units*, sorte de cellules cinématographiques intégrées aux grands ministères britanniques (postes et télécommunications, agriculture, éducation, logement, pêcheries...). Ainsi, le tout premier *film unit* anglais est fondé en 1928, rattaché à l'*Empire Marketing Board* (EMBFU), organisme chargé des échanges commerciaux avec les colonies. La nomination en 1929 de John Grierson à la direction de l'EMBFU amorce un mouvement qui ira croissant.

La conquête de l'espace colonial

Alors que le contexte est favorable en Grande-Bretagne pour le développement du documentaire, celui-ci s'exporte aussi dans les territoires de l'Empire britannique, dès les années 1930. Il est accompagné des *film units*, créés à l'image de ceux de la Grande-Bretagne. L'alliance entre documentaire, *film unit* et État trouvera ainsi un écho au sein de l'Empire britannique¹⁸, renforçant le lien entre la mère-patrie et les colonies par le

¹⁶ La société allemande a été créée en 1917 par les Frères August Arnold et Robert Richter. Basée à Munich, elle a conservé sa réputation historique et est aujourd'hui à la pointe de la technologie du cinéma.

¹⁷ Martin Stollery, *Alternative Empires: European Modernist Cinemas and Cultures of Imperialism*, Exeter, University of Exeter Press, 2000, p. 173-174.

¹⁸ L'historien du cinéma Peter Sutoris, nous rappelle que l'influence des *film units* britanniques dans la construction du mouvement documentaire en Inde s'est opérée dans trois domaines distincts : dans le contenu des films, dans la représentation de l'idée du développement et dans l'organisation administrative. <https://digital.lib.hkbu.edu.hk/documentary-film/sutoris.php>. Voir également l'article « The Documentary Film

partage du savoir-faire cinématographique, par des avancées génériques et technologiques et par l'adoption des pratiques institutionnelles du cinéma. Ainsi, au moment où le cinéma est en passe de devenir une gigantesque industrie de loisirs en Europe, les cinéastes britanniques portent à l'écran des sujets sociaux, économiques et culturels propres aux territoires soudés par la colonisation britannique¹⁹. L'exotisme deviendra donc un sujet de prédilection, comme en témoigne l'œuvre classique *Song of Ceylon* de Basil Wright, tournée à Ceylan en 1935, produite par John Grierson pour le compte du *Ceylon Tea Propaganda Board*²⁰. Dès l'indépendance de ces territoires, le documentaire participe à la structuration des cinémas nationaux et à la valorisation des cultures locales.

Paul Zils en Inde : *India's Struggle for Shipping* (1947) ou le début d'une nouvelle vie

Les activités de Paul Zils s'inscrivent précisément dans le cadre de la recherche d'une identité nationale pour l'Inde, nouvellement libérée du joug colonial, en 1947. Paul Zils intègre deux *film units*, d'abord en Inde, puis dans l'île voisine, Ceylan. Amrit Gangar retrace l'arrivée dans l'océan Indien de notre cinéaste-auteur et son parcours exceptionnel²¹. En 1939, devant la marée des événements en Allemagne et sa nazification croissante, Zils quitte l'*Universum Film AG* (UFA), pourtant devenue depuis sa

in India (1948-1975) » de Peter Sutoris, ainsi que son ouvrage *Visions of Development, Films Division of India and the Imagination of Progress, 1948-75*. Selon la spécialiste Camille Deprez, à partir de l'étude de 250 films abordant de nombreuses thématiques socio-économiques, l'auteur s'interroge sur l'évolution du cinéma documentaire et ses représentations, les continuités ainsi que les ruptures avec les notions coloniales.

¹⁹ Dans ce contexte tendu, la fuite de nombreux réalisateurs allemands vers les USA et vers l'Inde britannique a eu aussi des conséquences importantes sur les cinémas naissants des colonies : on peut rappeler ici la contribution singulière au cinéma indien de Franz Osten, Joseph Wirsching et Carl Von Sprei qui travaillèrent étroitement avec Himansu Rai et Devika Rani pour tourner des films indiens aujourd'hui classés parmi les chefs-d'œuvre de l'écran indien. On peut évoquer la construction par Rai et Rani de l'un des plus beaux studios de tournage des années 1940, les célèbres *Bombay Talkies Ltd*. Voir Amrit Gangar, *Franz Osten and the Bombay Talkies: A Journey from Munich to Malad*, Mumbai, Max Mueller Bhavan, 2001.

²⁰ Richard Boyle, « Basil Wright's *Song of Ceylon* », *Cinesith*, n°2, 2000, p. 5. Basil Wright, qui travailla pour John Grierson, fut l'auteur de nombreux documentaires reconnus, dont *The Country Comes to Town and O'er Hill and Dale* (1932), puis dans les Caraïbes, il révèle ses talents pour le tournage de films dans un décor tropical, *Windmill in Barbados* et *Cargo from Jamaica* réalisés en 1933 précéderont son chef-d'œuvre *Song of Ceylon* (1935).

²¹ Amrit Gangar, « Paul Zils », *METROMOD Archive*, 2021, <https://archive.metromod.net/viewer.p/69/2951/object/5138-12032767>

création en 1917 l'une des plus importantes institutions dédiées au cinéma de l'Allemagne. Zils se rend alors en Afrique et aux États-Unis où il travaille sous les ordres de Max Reinhard²². Puis, en 1940, alors que Zils tournait son film *Lambon* à Bali, production financée par la Paramount Pictures, le navire allemand sur lequel il voyageait est torpillé par la *Royal Indian Navy* (RIN). Ainsi, arrêté par les Britanniques, notre cinéaste arrive en Inde comme prisonnier de guerre et vit ses premières années derrière les barbelés d'un camp d'internement à Deolali, dans l'état de Mahārāshtra²³. Son entourage, constitué d'écrivains et de compositeurs, lui donne l'occasion d'organiser des rencontres culturelles²⁴. Cette période d'incarcération lui aurait été profitable pour observer la diversité des cultures en Inde, pour s'imprégner des modes et mœurs de ses habitants, lui donnant matière à réflexion pour ses futures réalisations cinématographiques²⁵.

Après sa libération en 1945, grâce à ses talents et capacités organisationnelles déployés durant son incarcération, Zils se voit offrir par le régime britannique une opportunité inespérée de rester dans le pays et d'exercer en tant que réalisateur²⁶. Il réussit ainsi à décrocher un contrat avec l'*Information Films of India* (IFI), pour tourner des films sur un pays en voie d'autonomie. Zils écrit :

Je me souviens très bien de ce jour de fin octobre 1945 où je suis arrivé pour la première fois à Bombay, avec un contrat signé par le gouvernement indo-britannique de l'époque, pour diriger l'unité externe de l'*Information Films of India*. J'ai réuni l'une des meilleures équipes de documentaristes en Inde, avec Aubrey Menon comme scénariste, Jean

²² Richard Boyle, « Preserving the Documentary Heritage », *op. cit.*

²³ Amrit Gangar, « Paul Zils », *op. cit.* Selon une autre source, signée de Suraj Prasad, Zils ainsi que d'autres compatriotes sont arrêtés par les Britanniques et incarcérés dans la jungle de Sumatra. Puis avec l'invasion japonaise de l'Indonésie, les prisonniers allemands sont déplacés et internés dans un camp dans le Bihar. Suraj Prasad, cité dans « Foreigners in Early Indian Cinema », Site du *Film Heritage Foundation*, 17 juin 2020, <https://www.facebook.com/filmheritagefoundation/photos/a.1395431170743816/2802164960070423/?type=>

²⁴ Parmi ces personnalités érudites figurent Alfred Würfel et Lama Anagarika Govinda. Amrit Gangar, « Paul Zils », *ibid.*

²⁵ Ainsi, il faut préciser ici que la chronologie des événements concernant notre auteur, depuis sa démission de l'UFA jusqu'à son arrivée en Inde puis sur les lieux de son incarcération, telle qu'elle est établie par les spécialistes, laisse apparaître des lacunes ou des informations contradictoires. En revanche, tous s'accordent à dire que Zils a bien été arrêté par les Britanniques et installé dans une région de l'Inde comme prisonnier de guerre.

²⁶ Zils réunit les prisonniers et organisa des représentations musicales et théâtrales, attirant ainsi le regard du régime britannique.

Bhavnagary comme collaborateur scientifique et Brian Eastdale, comme compositeur. Il y avait d'autres assistants intéressés et enthousiastes qui ont contribué considérablement à créer cet état d'esprit permettant de transformer une unité en une équipe.²⁷

En réalité, son implication dans la politique indépendantiste commence dès lors que l'IFI cesse ses activités. Sa fermeture est ordonnée en 1947 par le gouvernement par intérim dirigé par Jawaharlal Nehru, bientôt élu Premier ministre de l'Inde libre. L'intégration de Paul Zils dans le monde du cinéma documentaire coïncide favorablement avec la création en 1948 de la *Film Division of India* (FDI) par le gouvernement provisoire de Nehru. Selon Gangar, cette nouvelle institution, soutenue pleinement par l'État indien, deviendra l'une des plus importantes sources de documentaires dans le monde²⁸. Inspirée du modèle des *film units* britanniques et des méthodes et principes prodigués par John Grierson pour le traitement du documentaire, la FDI se chargera de mettre en valeur les grands travaux de construction d'une Inde démocratique et indépendante, exprimant ainsi la vision de Nehru pour son pays²⁹.

C'est bien *India's Struggle for National Shipping* (1947), l'une des premières réalisations signées de Zils, qui avait attiré le regard des autorités de l'Inde indépendante, et notamment celui du Premier ministre Jawaharlal Nehru³⁰. Le film explore l'idée que le régime colonial britannique avait entravé le plein développement de l'industrie indienne du

²⁷ Extrait traduit de l'anglais par l'auteure. « I distinctly remember that day in late October, 1945 when I arrived in Bombay first, with a contract signed by the then British Indian Government to head the external unit of their Information Films of India... I assembled one of the best Indian documentary units ever. There was Aubrey Menon, as the scriptwriter and Jean Bhavnagary as research worker and Brian Eastdale, the music composer. And there were some more keen and enthusiastic helpers who contributed considerably to that wonderful spirit which turns a unit into a team », cité dans « Foreigners in Early Indian Cinema », *Film Heritage Foundation*, <https://www.facebook.com/filmheritagefoundation/photos/a.1395431170743816/2802164960070423/?type=>

²⁸ Amrit Gangar, « Paul Zils », *op. cit.*

²⁹ L'influence de John Grierson dans le traitement de l'actualité dans les films produits par la FDI fait l'objet d'une étude éclairante signée de Camille Deprez, « The Films Division of India, 1948-1964: The Early Days and the Influence of the British Documentary Film Tradition », *Film History*, vol. 25, n°3, 2013, p. 149-173.

³⁰ Le film constitue un élément important du patrimoine cinématographique de l'Inde, car on y aperçoit plusieurs personnalités politiques, dont la jeune Indira Gandhi, son père, ainsi que Muhammed Ali Jinnah et Mahatma Gandhi. Comportant les seules images existantes de certaines des cérémonies de l'Indépendance, suite à la dissolution de l'IFI, l'œuvre de Zils fut financée par la *Scindia Steam Navigation Company*, fondée en 1919.

transport maritime, en dépit de son potentiel. Ainsi, ce documentaire phare arriva à un moment opportun pour Zils, lors de la passation de pouvoir entre la Grande-Bretagne et l'Inde et la volonté de cette dernière de s'affirmer sur le plan politique. C'est pourquoi Nehru ordonna la diffusion de ce film à travers l'Inde libérée³¹.

Zils est l'auteur reconnu d'une production importante de documentaires et de films de fiction sur l'Inde, tournés en plusieurs autres langues indiennes, dont l'hindi et l'anglais ; ils traitent des questions socio-économiques et politiques qui accablaient le pays tout en mettant en valeur la richesse, la diversité, mais aussi la complexité des cultures indiennes. Selon Surad Prasad,

Zils s'inscrit dans le récit du cinéma indien comme un personnage énigmatique, témoin de la transition de l'Inde d'une colonie britannique à un État souverain et, contrairement à beaucoup de ses contemporains, il a choisi de s'impliquer activement dans ses principaux événements, à la fois comme participant et observateur.³²

Paul Zils aborde des thématiques variées et à caractère socio-économique comme *General Motors in India* (1949), *New Life of a Displaced Person* (1956) et *Maa: The Story of an Unwed Mother* (1957). On peut aussi retenir le triptyque tourné pour le compte de l'UNESCO, *Mother/Child/Community*, puis *Kurvandi Road* (1949), diffusé par la télévision américaine. Ces films nous interpellent par la thématique de l'ouverture au monde extérieur des villages indiens qui, suite à la construction des routes, doivent faire face au modernisme³³. Trois longs-métrages sont également signés par Zils dont *Hindustan Hamara* (1950) à consonance patriotique, *Shabash* (1952), une comédie, et *Zalzala* (1952) adapté du roman de Rabindranath Tagore *Char Adhyay* (1934). Ce dernier film a réuni des noms célèbres de l'écran indien, comme Geeta Bali et Dev Anand. Aucun de ces films de fiction ne semble

³¹ Shikha Kumar, « A Struggle in Restoration: a forgotten documentary depicting the challenges of India's shipping industry under colonial rule brought back to life », *Indian Express*, 12 juin, 2014, <https://indianexpress.com/article/cities/mumbai/a-struggle-in-restoration>

³² Suraj Prasad, cité dans « Foreigners in Early Indian Cinema », site du Film Heritage Foundation, 17 juin 2020. « Zils registers in the narrative of Indian cinema as an enigmatic figure, who witnessed India transition from a British colony to an independent sovereign state and unlike many of his contemporaries, chose to actively engage with its chief events, both as a participant, and as an observer ». <https://www.facebook.com/filmheritagefoundation/photos/a.1395431170743816/2802164960070423/?type=>

³³ *On Kurvandi Road* (1949): Percy Winner, « Films in India show the Road Ahead », *UNESCO Courier*, vol. 3, n°5, 1^{er} juin 1950, p. 15, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000081464>

avoir survécu au passage du temps, sinon quelques chansons, attestant de la situation désastreuse du patrimoine cinématographique de l'Inde de cette période.

Alors que Zils participe à la réalisation de films pour le gouvernement indien, il assure aussi une formation cinématographique pour favoriser le développement du documentaire en Inde. Si une partie de son œuvre n'existe plus, c'est par la transmission aux Indiens du savoir et du savoir-faire cinématographiques que l'on se souviendra de Paul Zils.

En 1947, il fonde sa propre société de production, nommée d'abord *The Documentary Unit of India* (DUI), ensuite *Art Films of Asia*, qui lui permet d'accueillir des Indiens et de les former à l'art documentaire. La même année, l'opérateur P.V. Pathy s'y associe et découvre le monde du cinéma documentaire. Puis Fali Billimoria rejoint la société de Zils, d'abord comme opérateur, puis comme metteur en scène. Une soixantaine de co-productions sortent des murs de la DUI, dont *Textiles* co-dirigé par Zils et Billimoria pour la *Burmah Shell Film Unit*³⁴. Créant par la suite sa propre entreprise, Billimoria sera l'auteur de nombreux films récompensés à l'international. On pense à *A Village in Travancore* (1956) ou encore au premier documentaire indien nominé pour les Oscars, *The House That Ananda Built*, qu'il tourne en 1967, l'année de l'arrivée de Zils à Ceylan³⁵.

On s'accorde à attribuer au cinéaste allemand d'autres initiatives notables, dont la mise en place en 1949 de la *Short Film Guild* pour le tournage de courts-métrages. Cette structure visait par ailleurs à renforcer les collaborations entre la *Film Division of India* et des réalisateurs indiens indépendants qui percevaient dans la FDI, organe de l'État, une menace pour leurs propres entreprises. À ceci s'ajoute la création d'une coopérative du cinéma, réunissant pour la première fois des cinéastes et des comédiens, dont les membres, de grands noms de l'écran indien, sont rémunérés symboliquement, et les recettes récoltées divisées en parts égales³⁶. La vision élargie que Zils portait en Inde sur le monde du cinéma naissant le conduit aussi à devenir membre de la *Children's Film Society of India* (CFSI), l'un des projets phares de Nehru qui souhaitait développer un cinéma s'adressant aux enfants indiens. Ainsi, Zils s'associera aux objectifs fixés par le CFSI, à savoir la promotion de films pour enfants, la publication d'albums sur le

³⁴ Suraj Prasad, « Foreigners in Early Indian Cinema », *op. cit.*

³⁵ Suivant la voie tracée par Zils, Billimoria présente le portrait d'une famille de paysans dans le village de Nadpour, dans l'état d'Orissa, mettant en exergue la confrontation entre la ruralité et l'urbanisme, la migration des villageois vers les grandes villes, la transformation des mentalités, des modes et mœurs, conduisant à des conflits inter-générationnels entre père et fils.

³⁶ Amrit Gangar, « Paul Zils », *op. cit.*

cinéma destinés à la jeunesse de l'Inde, et l'organisation de concours et de festivals de cinéma³⁷. Ses convictions personnelles amènent Zils à soutenir le cinéma documentaire indépendant, d'où la création de l'*Indian Documentary Producers Association* (IDPA), dont il assure la présidence de 1957 à 1959³⁸. Enfin, l'organisation de festivals de films documentaires à Mumbai et à Delhi, la publication d'ouvrages sur la pratique documentaire, ainsi que la promotion d'une revue de cinéma, le *Indian Documentary* jusqu'en 1959 viennent compléter ce tableau³⁹.

Paul Zils, le bouddhisme et Ceylan

Après pratiquement deux décennies passées principalement en Inde, le périple de Zils le ramène dans son pays natal, recruté par la société Deutsch Condor Film GmbH en 1958-59. Il ne tarde toutefois pas à revenir dans l'Océan Indien, cette fois-ci à Ceylan. Mais il faut dire que Zils s'y était déjà rendu dans les années 1950, dans le but d'élargir ses champs d'intérêt, et surtout d'approfondir ses connaissances du bouddhisme, religion à laquelle il s'était converti⁴⁰. En 1963, il tourne un documentaire sur le sujet, *Buddhism in Ceylon*⁴¹, ignorant qu'il élirait domicile dans cette île dans un proche avenir.

En 1968, Paul Zils prend ses fonctions à Ceylan en tant que Conseiller auprès du *Government Film Unit* (GFU), institution semblable au *Film Division of India*, inspirée, sans surprise, du modèle britannique.

L'année 1968 est symbolique car elle marque le vingtième anniversaire de l'indépendance politique de Ceylan, ainsi que le vingtième anniversaire du cinéma en langue cinghalaise⁴². Nombre de cinéastes ceylanais menaient, depuis les années 1950, une lutte contre le film à grand spectacle et le mélodrame d'inspiration indienne. Anciens élèves du GFU, versés dans l'art documentaire, une nouvelle génération de cinéastes ceylanais ambitionne de créer un cinéma cinghalais alternatif pour mettre en valeur l'identité cinghalo-bouddhiste, puisant dans la grammaire du documentaire, un genre perçu comme plus adapté pour porter à l'écran la culture

³⁷ Cette société continue ses activités de nos jours.

³⁸ Amrit Gangar, « Paul Zils », *op. cit.*

³⁹ Suraj Prasad, « Foreigners in Early Indian Cinema », *op. cit.*

⁴⁰ P. Chatterjee, « Whither Indian documentaries? », *Hard News*, Delhi, <http://www.hardnewsmedia.com/2007/10/1593>

⁴¹ *Buddhism in Ceylon* (16 mm, couleurs, 21 minutes), produit par le Deutsche Condor Films, est visible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=tcixQX2mTI>

⁴² Les deux premiers films parlant cinghalais *Broken Promise* et *Asokamala* sont sortis en 1948.

de la majorité bouddhiste de l'île⁴³. Paul Zils, fort de ses propres convictions et de sa formation documentaire, accompagne pleinement ce mouvement culturel qui prend de l'ampleur l'année de son arrivée dans l'île.

Dès sa nomination au GFU en 1968, Paul Zils vise plusieurs objectifs dont la production de documentaires et la formation de cinéastes locaux, sous les ordres du gouvernement ceylanais. Il s'agit aussi pour Zils de redorer le blason du GFU, car les réalisations de cette institution étaient devenues médiocres, laissant entrevoir une « stagnation créative »⁴⁴. En effet dès les années 1960, le soutien officiel du documentaire avait cédé le pas à l'ingérence de politiciens dans sa gouvernance et à leur volonté d'utiliser l'institut pour la propagande. En 1965, la commission d'enquête, ordonnée par le gouvernement sur l'état de l'industrie du cinéma dans l'île, dont les dysfonctionnements au sein du Government Film Unit, dénonce la politisation croissante de cette institution : on y indique que les films produits par ses documentaristes sont médiocres et que les bandes d'actualités (*nensreels*) sont conçues pour mettre en valeur les personnalités politiques et leurs projets⁴⁵. La dégradation des relations entre l'État et les cinéastes documentaristes du GFU conduit plusieurs d'entre eux à quitter l'institution que Paul Zils aura pour mission de diriger et de lui redorer le blason. Enfin, la modernisation des équipements est l'autre cap qu'il se fixe. Si Zils ne disposait que d'un véhicule et d'une petite équipe consistant en un opérateur et deux techniciens, ses origines allemandes lui facilitèrent l'obtention d'aides financières : en vertu du *Ceylon-German Aid Agreement*, le gouvernement allemand lui accorda une subvention pour se procurer plusieurs autres véhicules équipés pour mettre en place un cinéma ambulancier afin de projeter ses reportages et ses films d'actualités dans les régions éloignées de l'île⁴⁶.

Sur le volet formation, qui importe pour la question de son implication dans les mouvements nationalistes cinghalais, il collabore avec des cinéastes locaux, d'origine cinghalaise pour conférer une autre teneur aux documentaires et films d'actualités, tombés à ses yeux au plus bas, car ils étaient encore fortement empreints du film à grand spectacle. Le cinéaste allemand préconise l'apprentissage des techniques et des méthodes de tournage plus rigoureuses, insistant sur les aspects esthétiques. Grâce à

⁴³ Vilasnee Tampoe-Hautin, *Cinéma et conflits ethnique au Sri Lanka : vers un cinéma cinghalais « indigène » (1928 à nos jours)*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 98-99.

⁴⁴ Richard Boyle, « Preserving the documentary heritage », *Sunday Times*, 13 juin 2020. https://sundaytimes.lk/100613/Plus/plus_25.html

⁴⁵ « Report of the Commission of Inquiry into the Film Industry in Ceylon », Sessional Papers II, Colombo, Government Publications Bureau, 1965, p. 74.

⁴⁶ « A New Look for Government Film Unit », *Ceylon Observer*, 3 février 1969.

Paul Zils, le GFU connaîtra ainsi un renouveau, avec un élargissement de son auditoire, s'éloignant des films portant sur la promotion des hauts fonctionnaires.

Dans un entretien accordé à la presse, Zils explique son approche du documentaire et identifie le film réaliste, agrémenté d'une mise en scène (le *feature documentary*) comme étant le genre le plus adapté pour le public ceylanais. Ce type de film pouvait selon lui, grâce aux éléments fictionnels, transmettre plus efficacement que le tournage brut d'actualités son message à un public malgré tout friand du divertissement offert par le grand spectacle⁴⁷.

Tout en assurant la formation des cinéastes locaux, Zils signe plusieurs films de qualité à Ceylan dont le tout premier est *Bhavana/Méditation* (1968). D'une durée de 30 minutes, ce documentaire se concentre sur la découverte de la religion bouddhiste par un médecin cinghalais et sa décision de devenir moine⁴⁸. Considéré comme l'un des meilleurs documentaires sur Ceylan, il fut présenté au Festival du Film International de Berlin en 1970⁴⁹ et figure parmi les premiers films à être diffusés à la télévision locale, introduite à Ceylan durant la même période. Ses autres documentaires, *Time and the Nation* (1970) qui aborde la notion du *postponing* (le report ou l'ajournement) et *Training for Progress* (1972) portant sur l'Institut Allemand de Formation, sont pourvus de mises en scène, plus proches en réalité des films de fiction. Zils adopte ainsi le cadre que proposaient les documentaristes fondateurs du mouvement qui faisaient une distinction entre le film purement informatif et le film qualifié de « documentaire », fondé sur le traitement artistique de l'actualité⁵⁰.

Surtout, Zils soutient l'idée que le cinéma peut servir de support de la conscience nationale parmi la population ceylanaise⁵¹, rejoignant la croisade menée par les cinéastes locaux pour combattre les effets néfastes du film commercial. Sa volonté d'utiliser le cinéma pour éveiller le nationalisme populaire s'explique sans doute par l'expérience acquise en Inde. De

⁴⁷ Interview de Zils avec la presse ceylanaise : « The Formula that Kills », *Daily News*, 31 mai 1975.

⁴⁸ Le *Government Film Unit* de Sri Lanka dispose d'une copie de ce film en version cinghalaise. Voir le Catalogue du GFU « Preserving the Documentary Heritage of Sri Lanka; films in the care of the Government Film Unit », Colombo, 2008, p. 29.

⁴⁹ « Ceylon film at Berlin Festival », *Daily News*, 18 juillet 1970.

⁵⁰ Les définitions du « documentaire » sont nombreuses, et parmi elles figure celle du « traitement créatif de l'actualité » (définition griersonienne), une reconstruction de la réalité qui amène le public vers une réflexion sur la société contemporaine, afin de transformer les valeurs sociales et améliorer les conditions socio-économiques, ou encore, un journalisme cinématographique qui élargit la connaissance du monde social et éducatif.

⁵¹ « A New Look for GFU », *op. cit.*

fait, Zils collabora avec une génération de cinéastes sri lankais, dont Lester James Peries, George Wickramasinghe, Pragnasoma Hettiarachchi, Erwin Dassanayake, Abeykoon Seneviratne, devenus architectes du cinéma « indigène » cinghalais, dont les œuvres ont été primées dans les festivals internationaux⁵².

Au cours de son séjour, en 1972 précisément, notre cinéaste est également témoin du passage de l'ancienne colonie, connue jusqu'alors sous le nom de Ceylan, au statut de République socialiste du Sri Lanka. La remise en question de son appartenance au Commonwealth britannique et la recherche de nouveaux partenaires politiques dont l'URSS, la Chine, la RDA viennent s'ajouter à cette nouvelle dynamique.

C'est aussi en 1972 qu'est fondée par l'État sri lankais la *National Film Corporation* (NFC), chargée de la gestion de l'industrie du cinéma. La concurrence entre la *National Film Corporation* et le GFU, pourtant réhabilité, ne permettra pas à ce dernier de consolider les nouvelles bases. L'institution, également soutenue par l'État, va se substituer au GFU avec pour objectif notamment de soutenir les mouvements nationalistes cinghalais qui favorisent l'intégration des Cinghalais au sein de l'industrie cinématographique, de mettre un terme au monopole du secteur du cinéma par des sociétés privées appartenant aux minorités tamoules et musulmanes du Sri Lanka, de freiner l'importation de films américains et indiens et enfin, de promouvoir un cinéma cinghalais porteur de la culture bouddhiste.

Pour autant, la *National Film Corporation* connut bien des obstacles durant la première décennie. Ainsi que l'explique D.B. Nihalsingha, cinéaste nommé à la direction de la NFC, les fondements du cinéma dans l'île étaient historiquement bien ancrés dans le secteur privé, arrimés aux réseaux internationaux, réunissant l'Inde, la Grande-Bretagne et les États-Unis⁵³. L'introduction du petit écran fut aussi un obstacle à la politique de la NFC, tout comme le retard économique des Cinghalais de foi bouddhiste, enracinés essentiellement dans une culture rurale, face aux autres communautés dont les sources de revenus provenaient du commerce, dont du *business* du cinéma.

C'est dans ce contexte tendu que Paul Zils quitte le GFU, remplacé dans ses fonctions par Tissa Abeysekera, également cinéaste et écrivain. Fort de son expérience dans les milieux artistiques indo-océaniques, soutenu par ses associés sri lankais, Zils devient résident expatrié et continue

⁵² Dans les années 1970, la deuxième génération de cinéastes comprenait Diongu B. Nihalsinghe, Tissa Abeysekera, Tissa Liyanasooriya, Ranjit Lal et Sugathapala Senarath Yapa.

⁵³ Diongu B. Nihalsingha, *Public Enterprise in Film Development: Success and Failure in Sri Lanka* Oxford, Trafford Publishing, 2006, p. 108-116.

d'exercer dans le pays jusqu'à son décès en 1979. Il tourne des documentaires désormais de façon indépendante, mais aussi pour le compte du gouvernement ceylanais comme en atteste *For a Better Tomorrow*, réalisé en 1975. Abeysekera, qui fut proche de Zils, a rappelé la qualité exceptionnelle du travail de celui-ci qui « introduisit une dramaturgie narrative et une certaine architecture dans les plans qui rompait avec le formalisme britannique et le réalisme dur des premiers Italiens »⁵⁴. Ainsi, l'ouverture offerte par Petroni, Keene et Zils était aussi inespérée qu'elle fut singulière et fondatrice pour les cinéastes sri lankais. Elle arrivait à point nommé pour proposer un genre cinématographique qui rompait avec des scénarios dits superficiels « à l'indienne »⁵⁵. Abeysekara qui par ailleurs fut nommé à la direction de la *National Film Corporation*, dans son rôle politique, a tenu à préciser néanmoins que « l'on n'était pas contre ce genre parce qu'il provenait d'Inde du Sud, mais parce que ce cinéma était totalement coupé de la réalité quotidienne de la population cinghalaise dont la culture est fondée sur le bouddhisme et des valeurs distinctes »⁵⁶.

Alors que Abeysekera désigne Zils comme son « gourou », Lester James Peries, autre ancien élève du *Government Film Unit*, cinéaste jouissant d'une reconnaissance internationale, réitère, lui aussi, sa dette envers les formateurs européens du GFU. À propos de Paul Zils, il dira :

Contrairement aux ramifications modernes du mouvement, à savoir le cinéma-vérité (des tranches de vie improvisées et spontanées) qui, si j'ose dire, ont leur propre vitalité, l'école classique du documentaire dépend bien plus d'une organisation minutieuse de ses films, du matériau et de la précision de son exécution. La beauté et la puissance des meilleurs documentaires de Paul Zils révèlent abondamment ces deux qualités.⁵⁷

⁵⁴ Traduit par l'auteure. « Paul brought in narrative dramaturgy and certain architecture in the shots that were in marked contrast not only with the staid British formalism but also with the harsh realism of the early Italians [...] He was my guru... », Amrit Gangar, *op. cit.*, cité par Aaron Burton, « Provenance in Personal Documentary: My Mother's Village », thèse de doctorat, University of New South Wales, octobre 2014.

⁵⁵ Ashley Ratnavibhushana, « Tissa Abeysekara on Song of Ceylon and the GFU », *Cinesith*, 1986, p. 7.

⁵⁶ Entretien de l'auteure avec Tissa Abeysekara, le 17 août 2008.

⁵⁷ Traduit par l'auteure. « Unlike the modern off-shoots of the movement, namely cinema vérité (the improvised off-the-cuff, candid slices of life) which I daresay has its own vitality, the classical school of documentary depends far more on thorough organization of its material and the precision of its execution. The beauty and power in Zils' best documentaries reveal these two qualities in abundant measure ». Amrit Gangar, cité dans « Provenance in Personal Documentary: My Mother's Village », thèse de doctorat d'Aaron Burton, *op. cit.*

Si Peries et Abeysekara sont aujourd'hui disparus, parmi les rares survivants et anciens associés de Zils figurent l'acteur Douglas Ranasinghe et le réalisateur M.D. Mahindapala. Intégrant le GFU en 1973, ce dernier reçut de Zils une formation dans l'art documentaire avant d'intégrer le cinéma commercial pour tourner des longs-métrages pour le grand public⁵⁸. De même, l'entretien accordé en juillet 2023 à l'auteure de cet article par Douglas Ranasinghe permit d'obtenir des informations de première main révélant la grande affection, l'admiration et le respect suscités par Paul Zils parmi ses associés sri lankais. L'acteur relata l'expérience du tournage sur le plateau de *Bhavana*, où il tint le rôle du médecin, et la déception de toute l'équipe lorsque le documentaire n'obtint pas de récompense à Berlin. Selon Ranasinghe, les intérêts de Zils allaient au-delà du cinéma documentaire et l'un des projets nourris par le cinéaste fut la création d'une école de théâtre et de danse pour les Sri Lankais, une volonté empêchée par sa disparition, Ranasinghe concluant que Zils fut « un grand homme »⁵⁹. Le comédien fit part aussi d'un autre rendez-vous manqué : à l'annonce de sa maladie et de son rapatriement en Allemagne en 1979, Zils avait réuni des documents importants qu'il souhaitait confier à Ranasinghe. Que ce dernier n'ait pu les récupérer est à regretter, mais constitue également une ouverture intéressante pour la recherche.

Néanmoins, dans le prolongement de l'œuvre de Zils, le gouvernement allemand intervient dans les années 1980 pour financer la restauration des archives de films cinghalais, dégradés au fil du temps. Puis en 1986, l'Allemagne propose un programme de formation et d'aide aux techniciens du GFU ainsi qu'un don d'équipement de qualité pour remplacer son matériel vétuste⁶⁰.

Conclusion

Ainsi, nos documentaristes européens ont relevé le défi de travailler dans des contextes extrêmement rudes, marqués par des troubles politiques et des crises économiques, auxquels s'ajoutent l'apathie bureaucratique, l'ingérence étatique et la concurrence imposée par la télévision et par la *National Film Corporation*.

Pourtant, en dépit de la grande sensibilité et des compétences de ces auteurs européens présents dans l'océan Indien, et de leur volonté de

⁵⁸ Ranga Chandrarathne, « M. D. Mahindapala: A creative visionary behind the camera », *Sunday Observer*, 20 mars 2011, <https://archives.sundayobserver.lk/2011/03/20/mon11.asp>

⁵⁹ Entretien avec Douglas Ranasinghe, juillet 2023.

⁶⁰ Lal Pallegamgoda, « GFU Today tomorrow », *op. cit.*, p. 7.

partager leur savoir cinématographique avec les locaux, ils sont parfois qualifiés de cinéastes étrangers et leurs travaux de films de visiteurs. De fait, certains spécialistes s'interrogent sur la validité des films produits par ces auteurs de passage qui ne sont pas, selon eux, suffisamment imprégnés des sujets qu'ils s'efforcent de mettre en image. De telles perspectives nous viennent des groupes et associations de critiques, de journalistes et des spécialistes du cinéma, notamment indiens. Ils posent la question suivante : un individu qui ne connaît pas un pays peut-il se voir confier la tâche d'en traduire les vérités fondamentales ? Ainsi germe l'idée d'une relecture de ces œuvres de cinéastes étrangers à l'aune d'une forme d'impérialisme culturel qu'ils véhiculent, ou émerge la tentation de les considérer comme relevant de la pure fantaisie⁶¹.

Pour nuancer ces propos, il faut préciser que dans l'ensemble, les spécialistes font l'éloge de la sensibilité et de la finesse avec lesquelles ces auteurs portent à l'écran des sujets « locaux », qui ne relèvent pourtant pas de leur culture d'origine. À l'instar de Franz Osten et Joseph Wirsching ou d'Ellis R. Dungan, qui travaillèrent en étroite collaboration avec les Indiens pour tourner des films devenus les classiques de nos écrans, Paul Zils assura également un transfert culturel, dans un échange certes inégal, car dominé par la culture et les représentations occidentales, mais fructueux malgré tout par les apports techniques et artistiques. Paul Zils a été transformé par ces terres où il a passé la plus grande partie de sa vie. En retour, il a apporté une manière de faire du cinéma que se sont appropriée les acteurs locaux. Il joua ainsi le rôle d'un ferment qui favorisa l'adoption de l'outil cinématographique et du documentaire par les cinéastes locaux qui produisent des œuvres fortes sur leurs sociétés. Grâce à son apport, des témoignages de qualité sont portés par des acteurs issus de ces sociétés elles-mêmes.

Paul Zils construisit son œuvre dans un contexte politique mondial pourtant complexe et hasardeux pour son pays natal, celui de la Deuxième Guerre mondiale alors que s'opérait en même temps le démantèlement du réseau des colonies britanniques. Il joua un rôle moteur dans ces territoires désormais indépendants, prenant part à leur recherche de moyens pour valoriser leur identité culturelle dite « nationale », venant compléter l'apport de l'Allemagne au cinéma indien.

La trajectoire parcourue dans l'océan Indien et l'influence de ce réalisateur allemand sont en définitive révélatrices de l'ambivalence et de la

⁶¹ « Une procession de masques » : quatre articles qui s'interrogent sur le rôle des metteurs en scène « étrangers » dans les réalisations : *Jag Mandir* de Werner Herzog (1991), *Shiraz* de Franz Osten (1928) et les films de Paul Zils dans la structuration des cinémas indiens. Voir Light House Film Society, <https://lightcube.in/>

complexité de la construction des identités. Le documentariste allemand reste important en dépit de la critique d'une relecture postcoloniale. Plutôt que de s'attacher à mettre en évidence les manques d'une lecture des mondes indien et sri lankais venue de l'extérieur, il me semble pertinent de souligner l'enrichissement mutuel qu'elle permet. Enfin, Zils apparaît aujourd'hui comme le dernier des cinématographes européens de l'ère post-indépendance en Asie du Sud, et il achève ainsi une liste composée des plus grands noms du cinéma documentaire colonial, qui furent certes de passage mais dont l'empreinte est demeurée indélébile.

Bibliographie

- BOYLE, Richard, « Basil Wright's *Song of Ceylon* », *Cinesith*, n°2, 2002, p. 4-11.
- BOYLE, Richard, « Introduction », *Preserving the Documentary Heritage of Sri Lanka: Films in the Care of the Government Film Unit Since Independence*, Colombo, GFU Publication, 2008.
- BURTON, Aaron, « Provenance in personal documentary: My Mother's Village », thèse de doctorat, University of New South Wales, Sydney, Octobre 2014.
- CHANDRARATHNE, Ranga, « M. D. Mahindapala: A creative visionary behind the camera », *Sunday Observer*, 20 mars 2011, <https://archives.sundayobserver.lk/2011/03/20/mon11.asp>
- DEPREZ, Camille, « The Films Division of India, 1948–1964: The Early Days and the Influence of the British Documentary Film Tradition », *Film History*, vol. 25, n°3, 2013, p. 149-173.
- GANGAR, Amrit, *Franz Osten and the Bombay Talkies: A Journey from Munich to Malad*, Mumbai, Prince of Wales Museum Annexe, 2001.
- GANGAR, Amrit, *Paul Zils and the Indian Documentary*, New Delhi, Max Mueller Bhavan/Goethe Institut, 2003.
- GOERGEN, Jeanpaul, *Chronik des deutschen Dokumentarfilms (1945-2005)*, Hamburg, AVINUS 2021, p. 92-93.
- NIHALSINGHA, Diongu, *Public Enterprise in Film Development: Success and Failure in Sri Lanka*, Oxford, Trafford Publishing, 2006.
- RATNAVIBHUSHANA, Ashley, « Tissa Abeysekara on *Song of Ceylon* and the GFU », *Cinesith*, 1986, p. 7.
- « Report of the Commission of Inquiry into the Film Industry in Ceylon », Sessional Papers II, 1965, Colombo, Government Publications Bureau, 1965.
- STOLLERY, Martin, *Alternative Empires: European Modernist Cinemas and Cultures of Imperialism*, Exeter, University of Exeter Press, 2000.
- SUTORIS, Peter, *Visions of Development, Films Division of India and the Imagination of Progress, 1948-75*, Londres, C Hurst & Co Publishers Ltd., 2016.
- TAMPOE-HAUTIN, Vilasnee, *Cinéma et conflits ethniques au Sri Lanka : vers un cinéma cinghalais « indigène » (1928 à nos jours)*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Articles de presse

- « A New Look for Government Film Unit », *Ceylon Observer*, 3 février 1969.
- BOYLE, Richard, « Preserving the Documentary Heritage », *Sunday Times*, 13 juin 2010, https://sundaytimes.lk/100613/Plus/plus_25.html
- « Ceylon film at Berlin Festival », *Daily News*, 18 juillet 1970.
- CHATTERJEE, P., « Whither Indian documentaries? », *Hard News*, Delhi, <http://www.hardnewsmedia.com/2007/10/1593>
- KUMAR, Shikha, « A Struggle in Restoration. A forgotten documentary depicting the challenges of India's shipping industry under colonial rule brought back to life », *Indian Express*, 12 juin 2014, <https://indianexpress.com/article/cities/mumbai/a-struggle-in-restoration>
- « The Formula that Kills », *Daily News*, 31 mai 1975.
- WINNER, Percy, « Films in India show the Road Ahead », *UNESCO Courier*, vol. III, n°5, 1 juin 1950, p. 15, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000081464>

Sites Web

- Film Heritage Foundation*, « Foreigners in Early Indian Cinema: Paul Zils », *Facebook*, <https://www.facebook.com/filmheritagefoundation/photos/a.1395431170743816/2802164960070423/?type=>
- « Films in Search of a Movement », *Indian Documentary Films – History*, 1^{er} décembre 1997, https://sstuffsimplified.blogspot.com/2020/08/indian-documentary-films-history.html#google_vignette
- GANGAR, Amrit, « Paul Zils », *METROMOD Archive*, 2021, <https://archive.metromod.net/viewer.p/69/2951/object/5138-12032767>
- Indiaincine.ma, https://sstuffsimplified.blogspot.com/2020/08/indian-documentary-films-history.html#google_vignette
- Light House Film Society*, « Une procession de masques », <https://lightcube.in/>
- « Paul Zils », *Film Portal*, https://www.filmportal.de/en/person/paul-zils_f302973c7bc4170be03053d50b374978
- « Paul Zils », *Wikipedia*, https://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Zils
- PRASAD, Suraj, « Foreigners in Early Indian Cinema », *Film Heritage Foundation*, 17 juin 2020, <https://www.facebook.com/filmheritagefoundation/photos/a.1395431170743816/2802164960070423/?type=>
- RUSSEL, Patrick, « Documentary Film Units and Film Sponsorship: from the GPO to Shell. Key Contributors to British Documentary », *BFI Screenonline*, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/964488/index.html>
- SUTORIS, Peter, Interview, « The Documentary Film in India (1948-1975) », *Cinematic Realism – Documentary Film Website*, <https://digital.lib.hkbu.edu.hk/documentary-film/sutoris.php>
- VARMA, Mitu, « Films in Search of a Movement », 1^{er} déc. 1997, *Himal Southasian*, <https://www.himalmag.com/cover/historical-perspective-films-in-search-of-a-movement>

Partie 3

**La voix du peuple :
Art, discours indépendantiste
et construction identitaire**

Expériences de théâtre populaire à La Réunion (Marc Kichenapanaïdou) et à la Martinique (l'IME et *Histoire de nègre*) dans les années 1970 : réappropriations réunionnaises et antillaises

Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO
Université de La Réunion¹

Une belle pièce, un beau théâtre, c'est vite dit. Mais comment faire ?
Ils nous ont volé notre histoire, notre terre, et même notre voix.²

Le théâtre, en tant qu'expérience totale et sensible, « participe activement soit à la conceptualisation, voire à la création de [la nation], soit à sa remise en question, sa déconstruction, sa dé-légitimation »³. Dans les espaces ultramarins de La Réunion et de la Martinique, comme dans de nombreuses autres zones confrontées à la brutalité coloniale, un théâtre d'*empowerment* insulaire a été mobilisé à la fin des années 1960 et au cœur de la décennie 1970. Il s'est développé au moment clé des grandes luttes anticoloniales et décoloniales⁴ post-départementales, et au moment des négociations politiques et symboliques qui les ont sous-tendues. Mais dans ces territoires devenus départements et non « nations », quelle a été sa fonction et quelles ont été les limites d'un théâtre « populaire », qui avait pour ambition de rendre sa conscience au peuple ?

La notion de « populaire » ne renvoie pas ici à l'idée de culture de masse ni de culture médiatique ou industrielle mais au prolétariat et aux formes de subalternité donnés comme constitutifs du « peuple » insulaire. C'est le cas aussi bien pour l'entreprise de théâtre amateur et didactique de Marc Kichenapanaïdou, qui a abouti à la création du « théâtre populaire

¹ DOI : 10.61736/ONJG7996

² Groupe théâtre de l'Institut martiniquais d'études, *Histoire de nègre*, ce propos est interne à la pièce et prend place dans son « Prologue », *Acoma*, n°3, fév. 1972, p. 76.

³ Jeffrey Hopes et Hélène Lecossois (dirs.), *Théâtre et nation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Le Spectaculaire », 2011, p. 16.

⁴ Nous entendons ici « anticolonial » comme volonté d'affranchissement politique et « décolonial » comme volonté de se libérer de l'assimilation, de l'aliénation et du mimétisme coloniaux.

réunionnais » en 1981 que, du côté martiniquais, pour la pièce collective du groupe de théâtre de l'Institut martiniquais d'études (IME) sous la direction d'Édouard Glissant *Histoire de nègre*. Jouée en 1971, parue dans la revue *Acoma* en 1972, elle est indissociable de l'article de Glissant « Théâtre, conscience du peuple » paru dans *Acoma* en 1971 et republié ensuite dans *Le Discours antillais* en 1981. Ce théâtre amateur résolument militant et engagé s'adresse à un « peuple » qu'il convient d'éveiller. Il se développe durant une période de féconde interaction entre l'esthétique et le politique.

Sur un plan esthétique, il s'inscrit de manière intuitive dans une pratique du théâtre populaire qui s'est développée dans toutes les zones coloniales et postcoloniales. Il ne relève toutefois pas de ce que Boal a nommé le théâtre de l'opprimé ni du « théâtre-forum » où c'est « le spectateur [qui] assume son rôle d'acteur principal et transforme l'action dramatique »⁵. Il oscille entre un théâtre ouvertement participatif et un théâtre brechtien dans lequel « le spectateur délègue ses pouvoirs au personnage pour que celui-ci joue à sa place » mais où il est incité à penser pour son propre compte. Ce théâtre a pour but de produire une « prise de conscience » et non une catharsis, contrairement au théâtre aristotélicien⁶. Quoi qu'il en soit, la volonté commune du collectif de l'IME⁷ qui a composé *Histoire de nègre* et de Kichenapanaïdou est, selon une mission omniprésente du théâtre populaire de ces décennies, de représenter les oppressions subies par « le peuple », en vue de son émancipation.

Sur un plan historique et politique en effet, ce théâtre prend corps dans un contexte bien particulier dans les départements d'outre-mer : la décennie 1970. Si une littérature farouchement anticoloniale s'était bien sûr exprimée, en particulier aux Antilles dès la première moitié du XX^e siècle avec le mouvement de la négritude, les conséquences du changement de statut des quatre vieilles colonies françaises et de leur départe-

⁵ Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, [1975], Paris, La Découverte, 1996, p. 19. Le théâtre-forum est l'un des modes du « théâtre de l'opprimé » qu'a théorisé Boal, faisant du théâtre un art fait par et pour le peuple et reposant donc sur l'improvisation, les interactions avec le public qui doit s'emparer de la parole.

⁶ *Ibid.*

⁷ C'est cette dimension collective de l'écriture et de la mise en scène – bien qu'orchestrée par Édouard Glissant – qui nous intéresse ici, plutôt que le théâtre de Glissant qui avait publié sous son nom propre la pièce « historique » centrée sur l'agonie de Toussaint Louverture *Monsieur Toussaint*, en 1961 – dont il reconnaît qu'elle « n'était pas taillée selon l'économie de la représentation théâtrale », avant de la reprendre en « version scénique » en 1978. Sur les deux versions de la pièce, voir Jacques Coursil, « *Monsieur Toussaint* d'Édouard Glissant : poétique de mise en scène », Samia Kassab-Charb et al. (dirs.), *Autour d'Édouard Glissant*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, <https://doi.org/10.4000/books.pub.47065>

mentalisation en 1946 ne se feront que lentement sentir, jusqu'au début des années 1980. C'est au point que l'éditorial du n°5 de la revue réunionnaise *Bardzour* se demande encore, en 1977 : « Serions-nous les derniers oubliés de la décolonisation politique, économique, linguistique ? »⁸. Aux Antilles comme à La Réunion, une puissante volonté décoloniale se traduit, dans les années 1960, par un activisme en réaction à la politique d'assimilation de la France et aux dérives d'un régime autoritaire. Glissant a ainsi été, dans la suite de l'ordonnance Debré, banni des Antilles et assigné à résidence en France jusqu'en 1965, après avoir signé en 1960 le *Manifeste des 121* soutenant le droit à l'insoumission en Algérie, et après avoir fondé avec Paul Nizer (pseudonyme d'Albert Béville), Marcel Manville et Cosnay Marie-Joseph le FAGA (*Front Antillo-Guyanais pour l'Autonomie*), aussitôt interdit. L'année où il fonde avec Marc Pulvar l'Institut martiniquais d'études (IME)⁹, 1967, est l'année de la répression sanglante d'une manifestation des ouvriers du bâtiment en Guadeloupe, dans laquelle les militants voient un écho au massacre perpétré à Paris lors de la manifestation algérienne du 17 octobre 1961¹⁰. La Réunion n'échappe pas aux violences sociales, politiques et policières, pas plus qu'à la répression du régime de Debré et à son ordonnance dont seront victimes de nombreux intellectuel.les et militant.es en raison de leurs prises de position contre la colonialité du pouvoir français. L'activisme militant est ainsi fortement sanctionné. Par ailleurs, dans les îles à sucre, « la décennie 70, dans le sillage de la crise économique mondiale, voit l'industrie sucrière s'effondrer »¹¹. Une grande partie de la main-d'œuvre agricole et de la population, encore tributaire du système de la plantation, se trouve encore plus précarisée et réduite au chômage¹². Une forte résistance se déploie alors au cœur de ces années, qui, outre par le militantisme syndical et politique, s'exprime aussi dans la mobilisation de ce que Glissant nomme un « arrière-pays » culturel longtemps interdit¹³ : la langue, les savoirs et les pratiques artistiques créoles. Ces dernières font l'enjeu d'une forte lutte entre politisation mili-

⁸ *Bardzour*, n°5, 1977, p. 1. Une version numérisée de la revue peut être vue sur <https://www.calameo.com/books/0062223729c8a0d6b06a9>

⁹ Voir le podcast de Loïc Céry sur le site de l'Institut du Tout-Monde (11 juin 2018), <http://www.edouardglissant.fr/centre.recherche.html> ; voir également Hugues Azérad et Loïc Céry (dirs.), *Les Cahiers du Tout-Monde*, numéro spécial « Les pédagogies d'Édouard Glissant », n°3, 2023.

¹⁰ Boris Chaffel, « Stase et turbulence : avec Édouard Glissant, un Autre autrement situé dans la Relation », <https://www.collectifdepantin.org/posts/stase-et-turbulence-avec-edouard-glissant-un-autre-autrement-situe-dans-la-relation>, 12 avril 2023.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 131.

tante et tentatives de les folkloriser pour mieux les dépolitiser, comme le montre Glissant¹⁴.

Durant cette période particulièrement intense, en lien avec l'idée que la littérature est une voie majeure d'émancipation, sont nées la production théâtrale de l'IME et la réflexion théâtrale de Glissant comme de Kichenapanaidou. Elles s'inscrivent dans ce processus qu'expose Axel Arthéron : « la communauté tend par le lieu théâtral à réaliser son existence collective en jouant le drame de sa cohésion »¹⁵. Cette production s'éteindra suite à l'accession de la gauche au pouvoir en France en 1981 et à la naissance de politiques culturelles et associatives massives qui juguleront beaucoup de voix discordantes en quête d'émancipation.

Malgré leurs profondes divergences idéologiques et esthétiques, la pièce *Histoire de nègre* et celles de Kichenapanaidou prennent donc place à ce moment politique et historique crucial des Outre-mer¹⁶. Elles s'appuient sur le même ressort et sur une même foi portée dans le « populaire » et le « peuple » : celui qui doit être représenté, celui pour qui on doit le représenter. Si ce théâtre ne relève pas réellement de l'*agit-prop*¹⁷, il vise une réflexion sur la nécessité d'un éveil de la « conscience du peuple » pour l'inciter à lutter contre son aliénation par le biais de la représentation – qu'elle soit théâtrale ou symbolisation d'un rapport au réel. En tant qu'art spéculaire et auto-réflexif¹⁸, le théâtre aiderait en effet à la connaissance de sa propre histoire et des dysfonctionnements de sa société.

Les deux démarches ne sont toutefois pas exemptes d'un certain nombre d'ambiguïtés que l'on retrouve dans le théâtre anticolonial et militant de la même période, et qui sont liées à la conception même de ce que sont le peuple et les représentations populaires. C'est ce qui en a fait les limites et en a sans doute programmé l'échec au moment même où elles s'élaboraient dans l'enthousiasme de nouvelles utopies sociales. De ces entreprises théâtrales amateurs et collectives, peu de traces et d'images ont

¹⁴ Édouard Glissant, « Théâtre, conscience du peuple », *Acoma*, n°2, juill. 1971 : « Un peuple qui se politise se défoklorise », p. 43.

¹⁵ Axel Arthéron, « Édouard Glissant et le théâtre ou l'aventure ambiguë », *Africultures*, vol. 1, n°87, 2012, p. 99.

¹⁶ À Maurice, dans les mêmes années, Dev Virahsawmy est lui aussi l'instigateur d'un théâtre populaire, mais à la différence des pièces ultramarines, son théâtre a une vocation nationale après l'indépendance de 1968, dont celle aussi de construire le créole comme langue nationale.

¹⁷ On pense ici aux actions du théâtre ouvrier du groupe Octobre dont, dans les années 1930 en France, les courtes pièces à visée marxiste et prolétarienne étaient jouées dans les usines, lors de réunions politiques ou de grèves.

¹⁸ Arthéron, *op. cit.*, p. 99.

subsisté¹⁹ bien qu'elles aient contribué à profondément transformer l'espace social et esthétique.

J'observerai donc ici la tentative de constitution simultanée de cette parole théâtrale à La Réunion et en Martinique et ses objectifs, tout en évoquant les ambiguïtés de la notion même de théâtre populaire que rappelle Patrice Pavis : « qu'est-ce que le peuple et, comme demandait Brecht, le peuple est-il encore populaire ? »²⁰.

Deux formes de « théâtre populaire », un même objectif : l'éveil de la conscience du peuple

Ces pièces semblent répondre en tout point à une idée du théâtre populaire engagé : un théâtre issu du peuple et pour le peuple. Elles satisfont le désir de voir ce peuple reprendre en charge son histoire méconnue, se réapproprier sa parole. Elles répondent de ce fait à une certaine idée que la doxa se fait « du » peuple, en particulier dans les mondes postcoloniaux : homogène, opprimé, muselé, que cela soit en raison de sa classe, de sa race ou de son genre.

Le théâtre de Kichenapanaïdou laisse entendre que peuple et populaire recouvrent le même sens et renvoient tous deux à une infériorisation de classe contre laquelle il faut s'élever. L'auteur a commencé par pratiquer très jeune une forme de théâtre de patronage, avant de se lancer rapidement dans un théâtre plus critique, rompant avec la tradition d'un théâtre populaire comique qui le précède et dans lequel il voit une volonté de maintenir le peuple sans conscience politique, démunie de toute faculté d'agir et de construire une parole collective. Dans ce théâtre comique populaire, le peuple réunionnais apparaissait en effet comme une masse inculte et bon enfant. Il était mis en scène dans des saynètes comme chez Georges Fourcade dans *Le coq d'Auguste* (s.d.) et *Zaffaires cocos* (1930), Claire Bosse dans *L'grenier d'pays Bourbon* (1951), ou dans les pièces musicales de Louis Jessu, célèbre depuis *Les Pèlerins de Saint-Leu* (1954), et dont la devise était « Rions, faisons rire. Amusons-nous, amusons la galerie »²¹. Loin de

¹⁹ On trouve le maloya du Père Lafosse sur youtube. *Histoire de nègre* a laissé peu de traces hormis sa version publiée dans *Acoma* dont les 5 numéros de 1971-1973 ont été réédités par les Presses universitaires de Perpignan en 2005. Avant d'être traduite en anglais et rejouée en 2015, et d'être reprise sous sa forme originale en Guadeloupe en 2022 (voir plus bas), la pièce avait été largement oubliée du grand public, mais ce n'est pas le cas de l'IME qui, en tant qu'institut et promoteur d'actions pédagogiques, a laissé de profondes traces dans la mémoire martiniquaise.

²⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 379.

²¹ Louis Jessu, *Le Théâtre populaire réunionnais*, tome 1, Sainte-Clotilde, ARS – Terres créoles, 2018, p. 10.

cette posture, Kichenapanaïdou aspire à une réforme sociale et politique. Il se définit comme syndicaliste et militant socialiste, héritier des engagements ouvriers de son père dans la SFIO²². Il est adepte d'un christianisme social aux antipodes d'un christianisme de collaboration avec le pouvoir. Par ailleurs longtemps enseignant en établissement technique et pratiquant l'animation culturelle ainsi que le théâtre scolaire, il a rapidement développé l'idée d'un théâtre engagé destiné à placer son public devant sa réalité sociale et face aux conséquences de l'oubli de son passé.

Il a écrit sa première pièce, *L'Ouvrier réunionnais*, en 1972 mais ne l'a mise en scène, sous forme remaniée par lui et par sa troupe, qu'en 1982. Ses quatre autres pièces sont écrites entre 1975 et 1977, sur une période très courte donc. Paradoxalement, le Théâtre populaire réunionnais est créé en 1981, lorsque l'auteur cesse d'écrire du théâtre : le populaire est officialisé au moment où il n'est plus produit, en somme, et alors que l'auteur entre dans un monde culturel légitimé, à la Direction des Affaires Culturelles.

L'auteur est passé d'une première pièce représentée, *L'Ivrogne* (1975), qui relève du théâtre scolaire et du genre spécifique du théâtre de prévention et d'action sanitaire et sociale²³, à un théâtre plus politique et bilingue. *L'Ivrogne* avait pour but de permettre à ses élèves du Collège d'enseignement technique de Saint-Louis de pratiquer le français et n'a pas été traduit en créole. Mais comme le constate l'auteur, « avec le public créole, le français ne “passe” pas très bien, théâtralement parlant »²⁴. De fait, *La Demande en mariage* (1977) ainsi que *L'Ouvrier Réunionnais* (1972-1982) ont été écrites en français et traduites en créole, alors que *Le Père Lafosse* (1977) et *L'Esclave* (1976) usent d'une alternance des deux langues.

Ses pièces sont réalistes voire naturalistes lorsqu'elles abordent des sujets sociaux comme *L'Ivrogne*, *La Demande en mariage*, *L'Ouvrier réunionnais*, ou historiques avec *Le Père Lafosse* et *L'Esclave* – qui sera reprise en 2008 sous le titre de *Moali l'esclave* – ces pièces historiques ayant plusieurs fois été jouées le 20 décembre (1976, 1977, 2008...), jour de commémoration de l'abolition de l'esclavage à La Réunion. L'ambition affichée est de produire, comme le montrent les sous-titres des éditions des Chemins de la liberté dans lesquelles elles sont publiées, des pièces *réunionnaises*. Est établi

²² Sur la vie et les engagements du père de l'auteur, voir Édith Wong Hee Kam, *Pierre le métis, (1909-1982) – Récit de vie*, Saint-Denis, Orphie, 2005.

²³ Martial Poirson, « “Un taon au flanc de la société” : le théâtre-forum en France aujourd'hui », dans « Théâtre populaire, actualité d'une utopie », *Études théâtrales*, n°40, 2007, p. 81 et seq.

²⁴ Fac-similé d'article de presse du 7 déc. 1977, « Marc... ou lé in travayer ! » (s.p., journal d'origine non référencé), dans *La Demande en mariage*, Saint-Denis, Les Chemins de la liberté, 1977.

ainsi un lien d'équivalence entre le « réunionnais » et le « populaire ». Les pièces veulent « combler le hiatus »²⁵, pallier des absences de représentation et de connaissances. Ainsi, à propos de sa pièce *L'Esclave*, Kichenapanaïdou précise-t-il la fonction qu'il assigne au théâtre :

Si je me suis intéressé à l'esclavage, c'est parce que j'ai moi-même éprouvé le besoin de connaître l'histoire de mon île. À travers mes responsabilités syndicales et mes engagements de chrétien, j'ai découvert qu'on ne pouvait pas comprendre La Réunion d'aujourd'hui sans connaître le terrain dans lequel elle s'est enracinée. Je constate d'ailleurs chez les jeunes la même soif de connaître le passé. L'école, la radio ou la télévision en parlent très peu. Il y a bien des livres, mais ils sont réservés à une élite. Seul le théâtre permet de faire voir à un public très large.²⁶

Sa conception du populaire repose sur un clivage du « très large public » avec le savant et l'élitiste ainsi que sur un clivage nettement établi entre l'oralité théâtrale et l'écriture du livre. Le théâtre veut aussi lutter contre une culture médiatique et scolaire assimilationniste. Il se fait le lieu où le peuple, qui n'a jamais été habitué à se voir ni à s'entendre, est appelé à exprimer sa volonté de révolte contre l'iniquité des pouvoirs.

Les pièces sont explicitement à thèse et visent à accompagner dans leur démarche d'agentivité les « petites gens » qui ont peur de s'opposer au pouvoir. Elles expriment un appel direct à l'action dans *L'Esclave*, à l'union dans *Le Père Lafosse*, au syndicalisme dans *L'Ouvrier réunionnais*. Si elles se structurent encore en actes et en scènes, elles déplacent dans le cadre réunionnais le mécanisme de l'historisation brechtienne : expliciter le système contemporain d'oppression, de misère et d'inégalités par le système passé.

On ne peut qu'être frappé par la conjonction de cette entreprise de conscientisation réunionnaise et la naissance, en Martinique, de l'Institut martiniquais d'études, fondé en 1967 par Glissant et Marc Pulvar. L'IME est un établissement d'enseignement privé ainsi qu'un centre de recherche. Il a pour but, comme l'écrit Romuald Fonkoua²⁷, d'inventer une « éducation créole » désaliénée et désaliénante, pour résister à un enseignement tout entier tourné vers l'assimilation à la France. Cette conception d'une « antillanisation de l'éducation »²⁸ et de l'action culturelle est globale. Elle

²⁵ Édouard Glissant, « Théâtre, conscience du peuple », *op. cit.*, p. 55. En italique dans le texte.

²⁶ Marc Kichenapanaïdou, *L'Esclave*, Sainte-Clotilde, Surya Éditions, 2009, p. 67.

²⁷ Romuald Fonkoua, « Instituer le savoir des Antilles aux îles : l'Institut martiniquais d'études et la revue *Acoma* », Danièle De Ruyter-Tognotti et Madeleine Van Strien-Chardonneau (dirs.), *Le Roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 103-120.

²⁸ Loïc Céry, <http://www.edouardglissant.fr/centre.recherche.html>

a constitué une entreprise pédagogique majeure en se faisant foyer d'action culturelle multiple²⁹ dans un objectif à la fois de réappropriation antillaise et d'ouverture aux autres cultures. L'IME est adossé à la revue *Acoma*, qui compte cinq numéros de 1971 à 1973. La revue est constituée d'articles des jeunes intellectuels de l'IME et voulait « doter la Martinique d'un foyer de réflexion scientifique »³⁰ portant sur la littérature, les sciences humaines et politiques, en rapport avec les luttes décoloniales de l'espace américain et panafricain³¹. Le numéro 1 s'ouvre d'ailleurs par un texte de James Forman, membre du Black Panther Party. Le théâtre fait partie des pratiques éducatives de l'IME dans un esprit proche de celui du TNP de Jean Vilar dans l'objectif d'ouvrir à tous une culture qui appartient à chacun et lui donne les moyens de déchiffrer le monde afin de s'y inscrire.

Créée dans ce but d'analyse de soi et d'ouverture au monde, la pièce *Histoire de nègre* a été jouée en 1971 dans le cadre du festival culturel de l'IME, et publiée dans *Acoma* en 1972. Il s'agit d'un montage collectif de textes et de références à des situations de résistance anticoloniale que chaque contributeur – tous enseignants créoles et/ou jeunes chercheurs de l'IME – a été invité à collecter dans l'histoire noire ou algérienne indépendantiste. Césaire, Senghor, Roumain, Kateb Yacine, Depestre, Metellus sont, parmi d'autres, mentionnés dans le paratexte comme « auteurs cités dans le texte » aux côtés des « combattants du monde noir »³². Il fallait « citer devant le public populaire martiniquais des auteurs que ce dernier n'a pas les moyens de fréquenter, et [...] chanter pour lui des héros qu'on offusque à ses yeux sous le voile de l'information dirigée »³³. Le collectif a ainsi repris un ensemble de citations : pour n'en citer que deux parmi de nombreuses autres, on peut noter la mention à « Femme nue, femme noire » de Senghor³⁴ ou au « Run, Nigger, run », chant étatsunien de 1851 repris en français : « Cours, nègre, cours ! »³⁵. Glissant a réorganisé ces textes pour les faire tenir ensemble en concevant une forme de dramaturgie qui les unit et évite un effet d'anthologie. L'avertissement précédant la pièce indique ainsi : « Le texte élaboré par le Groupe a été littéralement construit à partir des besoins d'expression en scène », ce qui a induit des « modifications apportées aux citations d'auteurs » en « fonction de cette

²⁹ *Ibid.* Cela impliquait un cinéclub, un club photo, la création de jazz, des expositions d'arts plastiques, des colloques et séminaires de littérature...

³⁰ Romuald Fonkoua, *op. cit.*

³¹ Takayuki Nakamura, « La revue *Acoma* ou l'ouverture collective aux mondes des Amériques », *Franco sphères*, vol. 11, n°1, 2022, p. 55-70.

³² *Histoire de nègre*, *op. cit.*, p. 72.

³³ *Ibid.*, p. 71.

³⁴ *Ibid.*, p. 83.

³⁵ *Ibid.*, p. 88.

nécessité »³⁶. Ces textes sont en effet articulés et refondus en une pièce dont le fil narratif directeur consiste à commenter l'histoire antillaise, le Nègre devenant comme chez Césaire le paradigme de l'opprimé. La pièce se structure en trois temps majeurs de l'histoire noire : « l'esclavage, les luttes de libération, le néo-colonialisme et ses tentatives de décervelage »³⁷ qui mettent tous en scène l'opposition frontale entre une volonté coloniale et oppressive d'un côté, et de l'autre, la résistance des colonisés. Chacun de ces temps donne lieu à des séquences qui visent à en montrer les ressemblances, mettant en scène des rôles allégoriques comme « Colon 1, 2 et 3 » – recouvrant aussi bien le navigateur, l'Afrique du Sud, la France, le maître d'école que le colon –, qui se heurtent à « Opprimé I et Opprimée II » – qui incarnent tant l'esclave, le Marron, Lumumba, que Nedjma... La pièce est ponctuée par le chœur (esclaves, manifestants, chanteurs, etc.) et traversée par un « Personnage mythique » qui assure le lien entre ces temporalités dont il démasque la continuité, montrant la perpétuation de l'esclavage dans les politiques néocoloniales ou le ségrégationnisme de l'apartheid³⁸. La pièce met ainsi en œuvre une disjonction temporelle que Glissant a théorisée sous le nom de « vision prophétique du passé »³⁹, soit la recherche des traces de l'histoire dans la mémoire populaire en mesure de la projeter dans le futur. Ce mode exploratoire veut inciter au combat en toute lucidité en articulant les luttes les unes aux autres : « c'est ainsi que Malcolm X et Lumumba se trouvent ici contemporains d'Aliker, tué en Martinique en 1934. D'autre part, une extension du projet vers toute communauté menacée a fait paraître naturelle l'intervention des personnages algériens de Kateb Yacine »⁴⁰.

Le recours au théâtre et l'objectif de reprise de soi à La Réunion et en Martinique se rejoignent dans ce qu'écrit Glissant : « qu'on ait amputé le Martiniquais de sa *représentation* n'en impose que plus ardemment l'ouverture d'un théâtre par où il se porterait à la rencontre de lui-même »⁴¹. Pour Kichenapanaïdou également, le « théâtre doit aussi être un éveil de la conscience réunionnaise. [...] du fait du colonialisme, de l'assimilation forcée, de l'acculturation, de l'uniformisation importée, nous avons à travers nos pièces lutté contre cela (*sic*) [...] Nous devons donner au public réunionnais une conscience collective [...] ancrée sur une identité culturelle

³⁶ *Ibid.*, p. 74.

³⁷ *Ibid.*, p. 71.

³⁸ *Ibid.*, p. 106.

³⁹ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁰ *Histoire de nègre*, *op. cit.*, p. 71.

⁴¹ Édouard Glissant, « Théâtre, conscience du peuple », *op. cit.*, p. 42.

spécifique »⁴². Toutefois, leur idéologie est radicalement différente, et il y a bien peu de points de comparaison littéraires possibles entre leurs pièces. Glissant, en effet, est habité par une puissante visée décoloniale. Il veut donner le savant et le poétique au peuple pour que celui-ci y trouve en écho son propre imaginaire réduit au silence et s'en empare. Kichenapanaïdou, en revanche, opte pour une réforme de la situation sociale par une agentivité syndicale et collective sous le couvert, le plus souvent, de la religion. Son objectif est d'abord de trouver une voix accordée au plus juste à celle du peuple pour lui proposer un chemin à suivre. Le langage qu'il utilise est celui du quotidien alors que le Groupe de l'IME croit dans les vertus performatives de la poésie.

Les pièces sont donc irréductiblement différentes. Glissant s'inscrit dans une internationale indépendantiste qui se manifeste à travers un recours à toute une formation discursive panafricaniste et à la convergence des luttes antipolicières, anticoloniales et anticapitalistes. On peut ici citer deux fragments de la pièce dans lesquels les didascalies sont essentielles :

(Lumière clignotant. Bruits de fusillade prolongée sur musique free jazz, ballet expressif du chœur des esclaves qui se réfugient à gauche de la scène. Opprimé I blessé tombe au milieu de la scène)

FOULE

La police a tiré

[...]

Proj. Image policier blanc face aux manifestants

[...]

(Opprimée II et le Chœur vont vers la gauche prendre des pancartes qu'ils brandissent)

Manifestant 1

Ils ont trop besoin de nous !

Manifestant 2

Appel à la grève !

Manifestant 3

Ordre de grève !

Manifestant 4

Stoppez les machines.

Manifestant 5

Parate las machinas.

[...]

(Défilé des manifestants devant la scène. Opprimée II annonce (« crie ») chaque pancarte : inscription en noir sur fond blanc)

⁴² Marc Kichenapanaïdou, *L'Ouvrier réunionnais*, Saint-Denis, UDIR, 1982, p. 152.

Free Angela Power to the people Peace
 Freedom for all Libertad
 Proj. image d'Angela Davis
 (Ils font face au public)⁴³

À l'inverse de cette frénésie multidirectionnelle des stichomythies, images, sons et déplacements physiques, Kichenapanaïdou privilégie un univers strictement réunionnais et expose de manière didactique l'aspiration du peuple à des conditions plus justes dans un cadre légal : « Nous voulons que le droit syndical soit reconnu dans l'usine, qu[e le patron] organise les élections des délégués du personnel, des délégués du Comité d'entreprise. S'il nous fait travailler des heures supplémentaires, qu'il nous les paie, comme le veut la loi »⁴⁴. La mise en scène, dont quelques photos nous laissent une trace, montre la foule des manifestants-acteurs brandissant des pancartes en français : « Libertés syndicales », « augmentez nos salaires » face au public qui se reconnaît dans ces revendications et se trouve moins bousculé que dans *Histoire de nègre*.

Malgré leurs différences, les deux troupes fonctionnent sur le même principe de l'amateurisme et du bénévolat d'acteurs issus majoritairement d'un milieu enseignant créole. Pour soutenir cet objectif d'aventure collective, l'avertissement précédant *Histoire de nègre* les nomme tous, qu'il s'agisse des « participants en scène » – terme préféré à « acteurs » ou « actrices » – des tambours, ou de l'équipe technique. Le nom de Glissant n'apparaît pas, n'étant matérialisé que par ses initiales E.G. au terme d'un court texte en italique, pour mieux laisser place au collectif. L'objectif n'est en effet pas de « perpétuer un texte »⁴⁵, démarche qui pourrait relever d'une entreprise de captation auctoriale, mais bien de restituer l'aventure d'un « texte qui était d'abord prétexte à entendre »⁴⁶ et qui constituait une expérience collective dont Juliette Éloi-Blézès ou Marlène Hospice, qui y contribuèrent, nous ont laissé quelques traces⁴⁷. Comme le montre Marlène Hospice pour l'IME, et on pourrait l'appliquer aussi au TPR, ces entreprises furent toutefois complexes. Les troupes sont partagées entre défiance à l'égard de tout circuit officiel et difficultés matérielles à résoudre pour remplir une mission qui « s'arque sur une volonté de culture popu-

⁴³ *Histoire de nègre*, op. cit., p. 89 et p. 95.

⁴⁴ Marc Kichenapanaïdou, *L'Ouvrier réunionnais*, op. cit., p. 61, version en créole p. 127.

⁴⁵ *Histoire de nègre*, op. cit., p. 71-72.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁷ Suzy Cater, « “Histoire de nègre” ou le début d'une “aventure théâtrale” avec Édouard Glissant et l'Institut Martiniquais d'Études : Entretien avec Juliette Éloi-Blézès », *Non-velles Études Francophones*, vol. 30, n°2, 2015, p. 42-56 ; Marlène Hospice, « Sur un spectacle », *Acoma*, n°3, fév. 1972, p. 113-117.

laire »⁴⁸. Elles pratiquent le théâtre sur leur temps libre et ne bénéficient d'aucun soutien financier, créant de manière artisanale décors, costumes et mise en scène. Kichenapanaïdou alterne les représentations dans des salles de MJC et des espaces ouverts. L'IME, qui a beaucoup moins joué, l'a fait strictement dans des espaces publics, au prix de certains échecs⁴⁹.

Ce théâtre veut laisser une part à l'improvisation. Dans les deux cas, hybridité des formes, adresses directes au public, intervention du créole et d'incises musicales, invitent à briser le quatrième mur. Le maloya joue ainsi un rôle important chez le Réunionnais : on en compte dans *Le Père Lafosse* (II, 1), dans *L'Ouvrier réunionnais* (III, 1), deux dans *L'Esclave* (I, 2 ; V, 5). *Histoire de nègre* est scandée par les tambours pouvant imiter les claquements de fouet⁵⁰ ou plus généralement ponctuant l'action ou accompagnant les chants en créole, dont celui de « la découverte de l'eau » en référence à *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain⁵¹. À la différence de Kichenapanaïdou, chez qui le public intervient spontanément durant les maloyas mais n'y est pas explicitement invité par le texte, l'IME sollicite directement sa participation dans le prologue et la conclusion d'*Histoire de nègre*. La pièce s'ouvre et se termine sur des demandes de dialogue : « Si vous n'êtes pas d'accord alors, criez, tapez. / Nous discuterons la chose entre nous »⁵² ; « A présen gadé-i. / èce-i acé fô ? / èce-i acé vayan ? / èce-i acé solid? »⁵³. Les premiers mots du spectacle renforcent cette impression d'égalité entre les spectateurs et les comédiens : « Celui qui est sur la scène et qui joue la pièce / N'est pas plus savant que celui qui est dans l'assistance. / La pièce, nous la ferons ensemble, nous ne la jouerons pas »⁵⁴. Malgré ces appels directs, la mise en action des pièces est fort différente : pour éviter toute folklorisation du populaire, Glissant mise sur la distanciation, le rejet du pathos, ce qui est parfois mal passé auprès du public⁵⁵, alors que Kichenapanaïdou joue des ressorts du drame voire du mélodrame qui lui ont assuré un franc succès.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁹ *Ibid.* Voir aussi ce qu'en confie avec beaucoup d'humour Juliette Éloi-Blézès à Suzy Cater, *op. cit.*

⁵⁰ *Histoire de nègre*, *op. cit.*, p. 81.

⁵¹ *Ibid.*, p. 111.

⁵² *Ibid.*, p. 76.

⁵³ *Ibid.*, p. 112.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 75-76.

⁵⁵ Henry Psyché rappelle toutefois à Emily Sahakian qu'il arriva que les spectateurs prennent le contrôle du spectacle lorsqu'ils reconnaissent des personnes qui leur étaient familières dans les photographies diffusées par Raymond Sarbady. Emily Sahakian, « Édouard Glissant's Decolonial Theatre Practice: *Histoire de nègre* (*Tale of Black Histories*) », *L'Esprit créateur*, vol. 62, n°2, 2022, p. 19.

Quelle qu'en soit leur pratique, les deux auteurs manifestent une foi entière dans un théâtre populaire, amateur, auquel ils confèrent le même but : éveiller la conscience du peuple – on notera l'usage répété du singulier – en échappant autant à l'aliénation qu'à la folklorisation⁵⁶. Un théâtre réellement populaire « où la collectivité réellement se pense, se critique et se fait »⁵⁷ est alors un « théâtre du désordre, animé selon l'ordre, naissant et dévoilable, de notre communauté »⁵⁸. Le choix du terme de communauté que Glissant substitue ici à celui de peuple est intéressant, car il démasque les ambiguïtés de ce théâtre. Il particularise un segment du peuple auquel se destinent tout particulièrement les pièces. De ce fait, il invite à se demander ce qu'est ce peuple dont il est question, et ce que peut être un peuple sans nation.

Les ambiguïtés du peuple et du populaire

Le fondement de ce théâtre repose sur un processus de constitution d'un « peuple créole », qui ne peut se reconquérir qu'une fois qu'il aura compris qu'il relève d'un « peuple nègre » chez Glissant, ou d'un « peuple réunionnais » chez Kichenapanaïdou. Ce peuple est non seulement celui qui est mis en scène mais aussi celui auquel la pièce s'adresse, selon un principe d'homologie entre le représenté et le destinataire. La couleur et la classe en sont les marqueurs, dans une sorte d'évidence qui voudrait en faire des armes de combat, mais qui pourtant tend à les essentialiser et à limiter le potentiel décolonial de ces représentations.

La redondance de stéréotypes les empêche en partie d'échapper à l'aliénation, particulièrement chez Kichenapanaïdou. L'auteur opte pour une structure binaire systématique⁵⁹ exposant le conflit entre « petits Créoles » et « gros blancs ». « Le peuple » réunionnais, dont le singulier évidemment alerte, désigne exclusivement ceux qui sont dominés dans tous les champs de la vie sociale, affective et psychologique. Ce peuple « vit dans l'ombre avec ses servitudes, comme oublié du reste du monde »⁶⁰. Le misérabilisme de la représentation se veut appel à la résistance, toutefois la foi chrétienne de l'auteur trouble les manifestations d'émancipation que ses pièces mettent en scène. Le maloya du Père Lafosse, s'il insiste sur la possibilité d'une agentivité créole « Nou osi, nou

⁵⁶ Édouard Glissant, « Théâtre, conscience du peuple », *op. cit.*, p. 52.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁹ Le manichéisme en est un peu amoindri par le fait que dans un camp comme dans l'autre on trouve systématiquement de « bons maîtres » et de « mauvais subalternes ».

⁶⁰ Jean-Baptiste Payet, dans Marc Kichenapanaïdou, *L'Ouvrier réunionnais*, *op. cit.*, p. 5.

lé kapab », prend pour refrain une adresse au prêtre, seul à même de sauver le peuple : « Pèr Lafos nout sel lespoir [...] Pèr Lafos, i fo èd anou »⁶¹. Le peuple est conduit par des guides providentiels, laissant entendre qu'il n'a pas les moyens de mener le combat par lui-même et doit s'en remettre aux décisions prises pour lui. Les résistances, comme le marronnage et le syndicalisme, se font à l'instigation de prêtres qui, même s'ils sont présentés comme dissidents, n'en portent pas moins l'ambiguïté d'une religion qui fut l'adjuvante de l'esclavage et de la colonie. De ce fait, comme dans la poésie de l'ancien évêque de La Réunion, Gilbert Aubry, et dans sa pensée de la « créolie », la perspective eschatologique de Kichenapanaïdou reporte la concrétisation des luttes dans un « lendemain meilleur »⁶².

L'ombre portée de l'autorité religieuse rend les textes lourdement didactiques, injonctifs, proposant par une morale les modalités d'une action à conduire. La résistance n'a finalement guère d'issue qu'une normativité sociale : le mariage, l'espoir d'un avenir moins sombre. En somme, c'est un peuple qui demande, plus qu'il n'arrache. Qui plus est, si les injonctions au peuple sont univoques et directement exposées, les textes n'assignent de responsabilités historiques qu'à une catégorie très générique de maîtres, patrons, gros-blancs, qui sont « hors-peuple ». Certaines attaques se font très allusives, en particulier contre le régime de Debré que l'on devine dans *L'Ouvrier réunionnais* ou dans *Le Père Lafosse*. L'enfermement dans une situation strictement réunionnaise, s'il répond à un besoin du public, a pour revers d'empêcher d'aller plus avant dans l'interprétation des causes de la situation réunionnaise présente. Maria Clara Pellegrini résume sévèrement ces limites de l'œuvre en évoquant « un monde de révolution modérée », « une fausse rhétorique des fins heureuses », une « morale jésuite qui ne laisse [...] ni vainqueur ni vaincu ». Elle évoque ainsi la « faiblesse idéologique de l'œuvre puisque le dramaturge semble avoir asservi l'image, pourtant forte et importante, de la lutte civile au conformisme d'une opération didactique »⁶³.

Un évident paternalisme ressort de ces textes, or selon Glissant, « un art vraiment populaire, ce n'est donc pas ici un art qui seulement dé-

⁶¹ Marc Kichenapanaïdou, *Le Père Lafosse*, Saint-Denis, Les Chemins de la liberté, 1977, p. 18.

⁶² Jean-Baptiste Payet, *op. cit.*, p. 5.

⁶³ Nous traduisons : « mondo della rivoluzione moderata », « falsa retorica del lieto fine », « una morale gesuitica che non lascia [...] né vincitori né vinti » [...] « debolezza ideologica dacché il drammaturgo sembra aver asservito l'immagine, comunque forte e importante, della lotta civile al conformismo di un'operazione didascalica ». Maria Clara Pellegrini, « Fractures Dramatiques dalla scena al testo : fondazione dello spazio teatrale. Storia del teatro dell'Oceano Indiano. Madagascar, Maurice, Réunion », thèse de doctorat, Université de Bologne, 2004-2005, p. 405.

nonce la réalité (n'importe quel paternalisme peut s'y exercer) mais un art capable par son insertion de changer le réel : de contribuer à la reprise historique »⁶⁴. Si Kichenapanaïdou ne parvient pas à cette « reprise », Glissant échappe-t-il vraiment à tout paternalisme lorsqu'il use d'un théâtre expérimental en vue de guider le peuple en déléguant la parole aux héros de la cause noire, aux dépens d'une voix populaire encore largement absente de sa pièce ?

Ainsi, si ce théâtre appelle à éveiller et à incarner la conscience du peuple, c'est donc que ce peuple reste postulé comme encore sans conscience. Nous sommes bien dans un postulat, que le recours systématique au singulier démasque : un peuple réinventé par les auteurs. À partir d'un tout autre écrivain, puisqu'il s'agit de Michelet, Franck Laurent soulève avec ironie un trait commun à bien des littératures et des écrivains : « À force de sentir le peuple, de vouloir être la voix des sans-voix, il est bien possible que, au moins sur la question théâtrale, [il] ait refusé de l'entendre, et lui ait substitué un peuple conforme à son propre idéal populaire »⁶⁵. Le « peuple » a-t-il envie et besoin de cette utopie d'une éducation populaire et de cette dialectique de l'éveil ? Un succès « populaire » a été au rendez-vous des pièces de Kichenapanaïdou, plus qu'à celle de l'IME⁶⁶. Les fac-similés d'articles de presse qui accompagnent les éditions des pièces du Réunionnais mentionnent plusieurs centaines de spectateurs à chacune des représentations. C'est donc bien qu'une rencontre s'est produite, même si l'on ne peut en connaître les motivations et si les données manquent pour établir une sociologie des publics. Mais lorsque l'auteur crée officiellement le Théâtre Populaire Réunionnais, lui aussi en référence au TNP de Jean Vilar, il cesse d'écrire du théâtre et son public est parti vers d'autres horizons, en particulier vers les pièces caustiques et ouvertement participatives du Théâtre Vollard.

« Le peuple » et le populaire ne sont pas des données simplifiables. Le peuple, ce sont d'abord des sujets hétérogènes et différenciés, qui reçoivent et subissent en même temps qu'ils modifient les représentations

⁶⁴ Édouard Glissant, « Théâtre, conscience du peuple », *op. cit.*, p. 57.

⁶⁵ Franck Laurent, « Quelle scène pour une nation vraiment républicaine ? Michelet et le théâtre autour de 1848 », *Théâtre et nation, op. cit.*, p. 35.

⁶⁶ L'IME a encore joué pour le festival de 1972 *Le Chant du fanteche lusitanien* de Peter Weiss et *Ventres pleins, ventres creux* de Daniel Boukman pour le festival de 1973. Il a proposé un montage similaire, *West Indies*, au CARIFESTA en Jamaïque en 1976. Glissant ne mena pas à terme *Parabole d'un moulin de Martinique* et n'écrivit guère d'autres pièces hormis *Monsieur Toussaint* (1961, version scénique 1978), voir Arthéron, *op. cit.*

que les cultures populaires font d'eux, écrit Jan Baetens⁶⁷. Les « cultures populaires sont dotées d'un système de valeur et façonnent leur propre univers de sens »⁶⁸, ce qui les rend imprévisibles et irréductibles aux schématismes que ne peuvent éviter de produire ceux qui parlent du peuple et pour lui.

C'est à partir de cette activité de production de sens différenciés qu'il conviendrait en effet de revoir la notion du populaire, afin de rendre compte de la complexité de l'expérience créole, caractérisée par la coexistence et la co-élaboration d'expressions artistiques et culturelles. Dans les situations de créolisation, le monde socioculturel, artistique et sacré est d'une pluralité et d'une mobilité qui rendent difficilement identifiables le légitime et l'illégitime, le populaire et le savant, et qui ne peuvent se résumer au clivage blanc/noir, dominant/dominé autour duquel s'est élaborée cette forme particulière de théâtre populaire. Comment construire un peuple et son *empowerment* par le biais de productions populaires, comme le souhaitent les auteurs, si celles-ci neutralisent la complexité de la créolisation en se concentrant sur des oppositions binaires et parfois caricaturales ? Qui plus est, les voix ultramarines se réélaborent sans cesse dans une combinaison changeante entre volonté d'émancipation décoloniale, volonté de s'inscrire dans une francité redéfinie, volonté de reconnaissance du pluralisme culturel et identitaire créole. Les formes de résistance qu'elles mettent en jeu ne sont donc pas réductibles à celles que ce théâtre imagine.

Évidemment, depuis le recul temporel et analytique qui est le nôtre, il est aisé de renvoyer ces productions et réflexions théâtrales à des simplifications naïves. Mais l'IME comme le TPR souffrent, en même temps qu'ils peuvent s'enorgueillir, d'avoir été des étapes transitoires⁶⁹ dans une

⁶⁷ Jan Baetens, « La culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des *cultural studies* », *Hermès*, vol. 2, n°42, 2005, p. 71.

⁶⁸ Dominique Pasquier, « La "culture populaire" à l'épreuve des débats sociologiques », *Hermès*, vol. 2, n°42, 2005, p. 62.

⁶⁹ On ne peut en mesurer réellement l'impact, car peu de documents portent sur leur réception. Pour *Histoire de nègre*, on ne peut guère que se référer aux témoignages de Marlène Hospice, Juliette Éloi-Blézès, Henri Psyché ou Federica Matta (<https://soundcloud.com/institutdutoutmonde/une-histoire-de-lime>). Aux pièces de Kichenapanaidou ont été ajoutés des extraits de la presse locale faisant état du succès des représentations, des « centaines » de spectateurs qu'elles ont rassemblés, mais il est difficile voire impossible d'établir clairement une sociologie de ces publics et ce qu'ils ont retiré de ces pièces – à la différence de ce que l'on sait du grand succès que connut la troupe réunionnaise du Théâtre Vollard qui opta pour un théâtre festif et participatif (partage de repas par exemple) au service d'un propos lui aussi politique et engagé et qui revendique 465 000 spectateurs en 1965 représentations (voir <https://www.vollard.com/>).

dialectique plus large d'une décolonisation toujours à continuer et d'une émancipation ultramarine toujours à faire.

Malgré ses limites, ce théâtre populaire a en effet fait entrer par effraction dans la parole publique de la Martinique et de La Réunion des voix qui étaient inouïes, la pratique d'une musique et d'instruments populaires associés à des images dévaluées ou menaçantes comme le maloya réunionnais ou le gwoka et le bélé antillais. Il a posé une réflexion sur la langue créole et le plurilinguisme qui n'était pas encore familière. Kichenapanaïdou a ainsi compris précocement la nécessité de traduire et faire jouer ses pièces en créole ou dans une alternance des deux langues qu'utilisent tant les « gros blancs » que les subalternisés. Glissant et l'IME font un choix tout autre et radicalement polémique en refusant d'associer systématiquement créole, culture populaire, langue du peuple et des revendications. Selon Glissant, dans une période dans laquelle son statut était encore précaire, le créole risquait d'être instrumentalisé et folklorisé. Le français est majoritaire dans la pièce, considérant que ce qui l'emporte, c'est la compréhension intuitive des structures d'oppression évoquées grâce à la puissance incantatoire de la poésie⁷⁰.

De cet activisme ultramarin, qu'est-il resté une fois que les langues et les voix de ce théâtre se sont dissipées ? Assurément, la prise de conscience que chaque vie compte. Cela s'est exprimé dans les œuvres de fiction mais sans doute plus encore dans les essais et entretiens⁷¹ de Glissant. De son côté, Kichenapanaïdou a continué à militer en se consacrant, dans le cadre du G.R.A.T.H.E.R (Groupe de Recherches sur l'Archéologie et l'Histoire de la Terre Réunionnaise) à recueillir et transcrire des récits de vie de personnes âgées. Délaissant la posture du pédagogue qu'il endossait dans son théâtre, il choisit celle de l'archiviste. Ces récits de vie continuent de souligner le rôle de la parole, d'un écrit indissociable de l'oral, et de poursuivre le travail de reconnaissance de l'histoire et des savoirs créoles. Son souci, jusqu'à son décès en 2013, a été de rendre compte de toutes les voix qui ont fait et qui font La Réunion, sans considération du majeur et

⁷⁰ Juliette Eloi-Blézès évoque les discussions soulevées par ce choix linguistique : « Il y a un pêcheur qui nous a dit en créole : "on n'a pas compris tous les grands mots que vous avez utilisés, mais on a vraiment compris la situation, parce que nous la vivons cette situation." [...] Notre projet, précisément, c'était de mettre les gens du peuple en contact avec les textes, avec de grands textes, des textes originaux. [...] On voulait bien sûr qu'il y ait des textes créoles, mais on voulait aussi dire Césaire dans le texte. Or Césaire n'écrit pas en créole. Depestre n'a pas écrit en créole », Suzy Cater, *op. cit.*, p. 52.

⁷¹ Sur le rôle de l'entretien et de la forme dialoguée comme trace de la parole théâtrale, voir Arthéron, *op. cit.*

du mineur ni de la légitimation des supports, dans la volonté de tout archiver et de tout restituer de l'île⁷².

Des pièces elles-mêmes, il n'est longtemps pas resté grand-chose, en particulier pour ce qui concerne Kichenapanaïdou. N'est plus guère connue que la pièce *L'Esclave*, à nouveau mise en scène sous le titre de *Moali l'esclave* en 2008, pour les commémorations du 20 décembre. Pour ce qui est d'*Histoire de nègre*, elle connaît une deuxième vie avec sa traduction en anglais et la mise en scène d'Emily Sahakian en 2015 aux États-Unis⁷³. Il est intéressant de s'arrêter un instant sur la nouvelle mise en scène, placée sous la triple catégorie « théâtre, musique, conte », qui en a été donnée en Guadeloupe en 2022 par la compagnie Siyaj avec cette accroche troublante : « voici la première production professionnelle d'*Histoire de nègre* d'Édouard Glissant »⁷⁴. Le directeur de la compagnie y supprime à la fois la dimension populaire et collective de la pièce. Il l'attribue entièrement à Glissant et, ironiquement, à l'immense capital culturel et savant dont il jouit. Réhabilitation d'une utopie théâtrale ou bien mort définitive de cette expérience des années 70 ?

La foi dans le spectacle, l'euphorie d'actions culturelles communes à La Réunion et à la Martinique à travers le TPR et l'IME, se mettent, comme le font à la même époque bien d'autres entreprises de théâtre populaire, au service d'un « peuple » opprimé par l'histoire servile et coloniale. Les pièces de Kichenapanaïdou tout comme *Histoire de nègre* ont sans doute pâti de leur représentation du peuple, conçu comme dominé dans sa classe et sa couleur et nécessitant la médiation de héros anticoloniaux

⁷² C'est aussi ce que manifestait, dans la publication de ses pièces, un paratexte pléthorique fait de mots d'amis, de poèmes, de fiches informatives sur les instruments de musique, l'esclavage, de dessins, de faits divers, comptes rendus de spectacles, articles de dictionnaire, photographies, fac-similés d'articles de journaux...

⁷³ Emily Sahakian, « Édouard Glissant's Decolonial Theatre Practice », *op. cit.* Sahakian rappelle qu'avec son co-traducteur Andrew Daily, elle fut frappée par la dimension contemporaine de la pièce qui fait écho aux violences policières actuelles et à une question noire qui ne se résout pas. Elle s'est intéressée à la dimension d'expérience collective de la pièce et écrit : « The project represents a way of doing history differently and creatively—through theatre. As decolonial history, *Histoire de nègre* enacts profound challenges to what Linda Tuhiwai Smith identifies as the “interconnected ideas” that make up Western notions of history, particularly that history is one large chronology that can be told in a coherent narrative », p. 23. Nous renvoyons à son article qui résume l'ensemble de sa démarche, tant pour ce qui est de la traduction, de l'adaptation que de la mise en scène. Elle évoque aussi son rôle de passeuse avec la compagnie guadeloupéenne Siyaj dans le cadre de sa propre reprise de la pièce en 2022. On peut aussi renvoyer à la discussion en ligne <https://howlround.com/happenings/edouard-glissants-tale-black-histories-histoire-de-negre>

⁷⁴ <https://www.lartchipel.com/evenement/hdn-histoire-de-negre-dedouard-glissant/>

ou de guides providentiels pour l'inciter à s'émanciper. Dans l'esprit des créateurs, assimilés malgré eux à une pensée légitimiste de l'art savant, le peuple se trouve donc encore assoupi, en attente de voix qui l'éveillent. C'est là sans doute sa limite, constitutive des idéaux des années 70 qui n'ont pas encore conceptualisé la complexité des mécanismes de la créolisation dans le cadre de départements d'outre-mer, ni les formes de résistances subalternes créoles qui n'ont jamais cessé de s'exprimer dans d'autres registres de la création et de la parole. Malgré ces tâtonnements, ces pièces ont constitué des actes symboliques forts dans le cadre d'une volonté de réappropriations et de différenciations créoles au sein de l'État-nation français. Elles ont permis la production d'une voix dissidente au sein d'une culture et d'une langue majoritaires. À l'inverse d'un populaire qui engagerait à la folklorisation et à la neutralisation du politique, elles ont permis une réévaluation de la notion de mineur et de majeur, de parole et d'édification d'une histoire collective. Elles ont proposé enfin une image qui restait absente et fait entendre la langue et la parole de peuples qui n'étaient pas représentés, et peinaient encore à l'être, des décennies après la départementalisation. Si le « peuple » y recouvre une image encore limitative, les expériences d'*Histoire de nègre* et des pièces de Kichenapanaidou endossent bien une dimension populaire, si l'on suit la définition de Badiou pour qui l'adjectif populaire « vise à politiser le substantif, à lui conférer une aura qui combine la rupture avec l'oppression et la lumière d'une nouvelle vie collective »⁷⁵.

Bibliographie

- ARTHÉRON, Axel, « Édouard Glissant et le théâtre ou l'aventure ambiguë », *Afrique-cultures*, vol. 1, n°87, 2012, p. 94-108.
- AZÉRAD, Hugues, et CÉRY, Loïc, *Les Cahiers du Tout-Monde*, numéro spécial « Les pédagogies d'Édouard Glissant », n°3, 2023.
- BADIOU, Alain, « Vingt-quatre notes sur les usages du mot "peuple" », Alain Badiou *et al.* (dirs.), *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique, 2013, p. 9-21.
- BAETENS, Jan, « La culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des *cultural studies* », *Hermès*, vol. 2, n°42, 2005, p. 70-77.
- BOAL, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, [1975], Paris, La Découverte, 1996.
- CATER, Suzy, « "Histoire de nègre" ou le début d'une "aventure théâtrale" avec Édouard Glissant et l'Institut Martiniquais d'Études : Entretien avec

⁷⁵ Alain Badiou, « Vingt-quatre notes sur les usages du mot "peuple" », Alain Badiou *et al.* (dirs.), *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique, 2013, p. 10.

- Juliette Éloi-Blézès », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 30, n°2, 2015, p. 42-56.
- CÉRY, Loïc, Institut du Tout-Monde, *Centre International d'Études. Édouard Glissant*, 11 juin 2018, <http://www.edouardglissant.fr/centre.recherche.html>
- CHAFFEL, Boris, « Stase et turbulence : avec Édouard Glissant, un Autre autrement situé dans la Relation », <https://www.collectifdepantin.org/posts/stase-et-turbulence-avec-edouard-glissant-un-autre-autrement-situe-dans-la-relation>, 12 avril 2023.
- COURSIL, Jacques, « Monsieur Toussaint d'Édouard Glissant : poétique de mise en scène », Samia Kassab-Charb *et al.* (dirs.), *Autour d'Édouard Glissant*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, <https://doi.org/10.4000/books.pub.47065>
- FONKOUA, Romuald, « Instituer le savoir des Antilles aux îles : l'Institut martiniquais d'études et la revue *Acoma* », Danièle De Ruyter-Tognotti et Madeleine Van Strien-Chardonneau (dirs.), *Le Roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 103-120.
- GLISSANT, Édouard, « Théâtre, conscience du peuple », *Acoma*, n°2, juill. 1971, p. 41-59.
- GLISSANT, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- Groupe théâtre de l'Institut martiniquais d'études, « Histoire de nègre », *Acoma*, n°3, fév. 1972, p. 71-112.
- HOPES, Jeffrey, et LECOSSOIS, Hélène (dirs.), *Théâtre et nation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Le Spectaculaire », 2011.
- HOSPICE, Marlène, « Sur un spectacle », *Acoma*, n°3, fév. 1972, p. 113-117.
- KICHENAPANAÏDOU, Marc, *L'Ivrogne*, Saint-Denis, Les Chemins de la liberté, 1975.
- KICHENAPANAÏDOU, Marc, *Le Père Lafosse*, Saint-Denis, Les Chemins de la liberté, 1977.
- KICHENAPANAÏDOU, Marc, *La Demande en mariage*, Saint-Denis, Les Chemins de la liberté, 1977.
- KICHENAPANAÏDOU, Marc, *L'Ouvrier réunionnais*, Saint-Denis, UDIR, 1982.
- KICHENAPANAÏDOU, Marc, *L'Esclave*, Sainte-Clotilde, Surya Éditions, 2009.
- LAURENT, Franck, « Quelle scène pour une nation vraiment républicaine ? Michelet et le théâtre autour de 1848 », Jeffrey Hopes et Hélène Lecossois (dirs.), *Théâtre et nation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Le Spectaculaire », 2011, p. 25-37.
- NAKAMURA, Takayuki, « La revue *Acoma* ou l'ouverture collective aux mondes des Amériques », *Francosphères*, vol. 11, n°1, 2022, p. 55-70.
- PASQUIER, Dominique, « La "culture populaire" à l'épreuve des débats sociologiques », *Hermès*, vol. 2, n°42, 2005, p. 60-69.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004.
- PELLEGRINI, Maria Clara, « Fractures Dramatiques dalla scena al testo : fondazione dello spazio teatrale. Storia del teatro dell'Oceano Indiano. Madagascar, Maurice, Réunion », thèse de doctorat, Université de Bologne, 2004-2005.

POIRSON, Martial, « “Un taon au flanc de la société” : le théâtre-forum en France aujourd’hui », *Études théâtrales*, « Théâtre populaire, actualité d’une utopie », n°40, 2007, p. 75-91.

SAHAKIAN, Emily, « Édouard Glissant’s Decolonial Theatre Practice : *Histoire de nègre* (*Tale of Black Histories*) », *L’Esprit créateur*, vol. 62, n°2, 2022, p. 15-31.

Chanson populaire et discours politique dans trois régimes socialistes à l'ère des Indépendances africaines : Tanzanie, Guinée et Mali

Issa KANTÉ
Université de La Réunion¹

Si l'engagement des leaders politiques et syndicaux a été déterminant dans les luttes de décolonisation en Afrique, les artistes et la culture, en l'occurrence la chanson populaire, ont également joué un rôle notable. On peut citer l'exemple emblématique de la chanteuse sud-africaine Miriam Makeba dont l'engagement contre l'apartheid dans son pays et le soutien aux mouvements panafricanistes et antiracistes lui ont valu plusieurs années d'exil, notamment en Guinée-Conakry auprès de Sékou Touré². À l'ère des indépendances sur le continent et dans l'océan Indien³, les autorités politiques ont utilisé la musique comme outil d'affirmation et de construction de l'identité nationale. Bien que sa dimension politique et idéologique ne soit pas un phénomène limité au continent africain, la musique y détient néanmoins un rôle historique central grâce à son omniprésence dans plusieurs domaines des sociétés traditionnelles africaines⁴. Prenant appui sur les nombreux travaux⁵ s'intéressant aux interconnexions

¹ DOI : 10.61736/HFGF5699

² Amzat Boukari-Yabara, *Africa unite! Une histoire du panafricanisme*, Paris, La Découverte, 2017.

³ Voir Mireille Rakotomalala, « Pratique musicale à Madagascar », Yu-Sion Live et Jean-François Hamon (dirs.), *Diversité et spécificités des musiques traditionnelles de l'océan Indien*, Paris, L'Harmattan, coll. « Kabaro », vol. 2, 2004, p. 67-81 ; Besignor François, « Madagascar, musiques foisonnantes », *Hommes & migrations*, n°1302, 2013, p. 176-179.

⁴ Kwabena Fosu-Mensah, Lucy Duran et Chris Stapleton, « On Music in Contemporary West Africa », *African Affairs*, vol. 86, n°343, 1987, p. 227-240 ; Anaïs Pourrouquet, « La production du patrimoine musical malien », Olivier Givre et Madina Regnault (dirs.), *Patrimonialisations croisées : Jeux d'échelles et enjeux de développement*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 99-114.

⁵ Voir par exemple Kelly Askew, « As Plato Duly Warned: Music, Politics, and Social Change in Coastal East Africa », *Anthropological Quarterly*, vol. 76, n°4, 2003, p. 609-

entre la musique et le discours politique, ce chapitre propose une analyse linguistique des paroles des chansons populaires des premières décennies des indépendances (années 1960 à 1970) en Tanzanie, en Guinée et au Mali, respectivement sous le leadership de Julius Nyerere, Sékou Touré et Modibo Keita. Dans ces trois nations en construction, libérées de la tutelle coloniale britannique pour l'une en Afrique orientale, et de la colonisation française en Afrique occidentale pour les deux autres, ces leaders politiques ont opté pour un « socialisme africain » relativement similaire⁶. Pour fédérer leur peuple autour d'un projet de décolonisation, la chanson populaire et la tradition orale (poétique swahilie en Afrique orientale et griotique/*jeliya* mandingue en Afrique de l'Ouest) ont servi de base à la communication et à la propagande politiques. Sous des formes improvisées et institutionnalisées, ces éléments de cultures locales, entre autres, ont servi de catalyseurs et d'instruments politiques et éducatifs⁷.

Adoptant une perspective d'analyse du discours⁸ et de linguistique cognitive⁹, cette étude cherche à comprendre les interconnexions entre les chansons faisant l'éloge des présidents et leur politique de décolonisation post-indépendances. La section suivante présente brièvement les trois lea-

37 ; Graeme Counsel, « Popular Music and Politics in Sékou Touré's Guinea », *Australasian Review of African Studies*, vol. 26, n°1, 2004, p. 26-42 ; Kwabena Fosu-Mensah, Lucy Duran et Chris Stapleton, « On Music in Contemporary West Africa », *African Affairs*, *op. cit.* ; Birgit Englert, « Popular Music and Politics in Africa – Some Introductory Reflections », *Stichproben, Vienna Journal of African Studies*, n°14, 2008, p. 1-15 ; Frank Gunderson, *Sukuma Labor Songs from Western Tanzania: We Never Sleep We Dream of Farming*, Leiden et Boston, Brill University Press, 2010 ; Maria Suriano, « From dansi to bongo flava: popular music and politics in Tanzania, 1955-2005 », James Ogude, Grace A. Musila et Dina Ligaga (eds), *Rethinking Eastern African Literary and Intellectual Landscapes*, Trenton, NJ, Africa World Press, 2011, p. 295-313 ; Ryan Thomas Skinner, « Cultural politics in the post-colony: music, nationalism and statism in Mali 1964-75 », *Journal of the International African Institute*, vol. 82, n°2, 2012, p. 511-534 ; Marie-Aude Fouéré, « Commémorer Julius Nyerere, célébrer John Magufuli : Chanter la louange politique en Tanzanie », *Mambo*, vol. 16, n°11, 2019, <https://mambo.hypotheses.org/1843>

⁶ Françoise Blum *et al.* (dirs.), *Socialismes en Afrique*, Paris, Éditions de la MSH, 2021.

⁷ Amandina Lihamba, « Politics and theatre in Tanzania after the Arusha Declaration, 1967-1984 », PhD thesis, University of Leeds, 1985 ; Jordi Colomer, « La musique en République de Guinée: rôle et enjeux dans la construction d'un territoire », *Géographie et cultures*, n°55, 2005, p. 24-40 ; Ryan Thomas Skinner, « Cultural politics in the post-colony: music, nationalism and statism in Mali 1964-75 », *op. cit.*

⁸ Teun Van Dijk, « Multidisciplinary CDA: a plea for diversity », Ruth Wodak et Michael Meyer (eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, Londres, Sage, 2001, p. 95-120.

⁹ George Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press, 1980 ; Paul Chilton, *Analysing Political Discourse: Theory and Practice*, Londres, Routledge, 2004.

ders politiques afin d'expliciter leurs points communs dans l'engagement anticolonial et panafricaniste, ainsi que leurs différences dans la façon de gouverner. La deuxième section rappelle le rôle qu'a joué la chanson dans les trois régimes, tandis que la troisième examine les stratégies discursives et l'expressivité, souvent imagée, des chansons à la gloire des personnalités politiques. Dans cette partie, nous analyserons le choix des figures de discours, telles que la conceptualisation métaphorique, l'allégorie et l'hyperbole, employées comme outils de communication plus directe sur le plan cognitif et culturel. Nous questionnerons également les implications idéologiques et religieuses inhérentes aux paroles et choix lexicaux, ainsi que leur fonction de « propagande » politique. Ce concept est utilisé ici dans son acception large prônée par Lasswell¹⁰, qui le définit comme « la gestion des attitudes collectives par la manipulation de symboles significatifs »¹¹.

Trois régimes politiques proches, mais différents

Avant de procéder à l'analyse comparative des chansons, notons que les trois leaders ont en commun le panafricanisme et le socialisme.

L'engagement panafricaniste

Instituteur¹² et leader politique anticolonial, Julius Kambarage Nyerere (1922-1999) a été président du Tanganyika de 1962 à 1964, puis de la Tanzanie de 1964 à 1985. Il a été l'un des leaders majeurs du mouvement panafricaniste des années 1950 à 1970 et fait naturellement partie des fondateurs de l'Organisation de l'unité africaine (OUA) en 1963. Il a apporté un soutien décisif aux mouvements de lutte contre la colonisation portugaise en Angola et au Mozambique notamment, mais aussi contre le régime d'apartheid en Afrique du Sud et son influence en Namibie. Il a accueilli en Tanzanie les leaders de plusieurs mouvements de libération, parmi lesquels l'ANC (*African National Congress*), le FRELIMO (*Frente de Libertação de Moçambique*), la SWAPO (*South West Africa People's Organization*, Namibie), et le MPLA (*Movimento Popular de Libertação de Angola*)¹³. En

¹⁰ Harold Lasswell, « The Theory of Political Propaganda », *American Political Science Review*, vol. 21, n°3, 1927, p. 627-631.

¹¹ « Propaganda is the management of collective attitudes by the manipulation of significant symbols », *ibid.*, p. 627.

¹² D'où son surnom *Mwalimu* en swahili, terme issu de l'arabe.

¹³ Cf. Eric Burton, « Socialisms Between Cooperation and Competition: Ideology, Aid and Cold War Politics in Tanzania's Relations with East Germany », Françoise Blum *et al.* (dirs.), *Socialismes en Afrique*, *op. cit.*, p. 613-642.

1962, il remettra un passeport tanzanien à la chanteuse sud-africaine Miriam Makeba suite à l'interdiction de séjour dans son pays d'origine qui lui avait été imposée par le régime d'apartheid¹⁴. En outre, Nyerere s'est fortement opposé au pouvoir des colons suprématistes blancs au Zimbabwe, ex-Rhodésie du Sud.

Syndicaliste et leader politique anticolonial, Ahmed Sékou Touré (1922-1984) a été président de la Guinée de 1958 à 1984. Il a joué un rôle déterminant dans l'accession de la Guinée-Conakry à l'indépendance, et a motivé plusieurs leaders africains à la fin des années 1950. Tout comme Nyerere, Touré a apporté son soutien à de nombreux mouvements de libération nationale, notamment le Parti Africain pour l'Indépendance de la Guinée(-Bissau) et du Cap-Vert (P.A.I.G.C), dont le leader, Amílcar Cabral, et ses compagnons de lutte s'exileront à Conakry dans les années 1960, où Cabral sera assassiné en janvier 1973 par la Police politique portugaise¹⁵. Sékou Touré a accueilli d'autres exilés politiques, tels que le Camerounais Félix Roland Moumié¹⁶ et sa famille (après leur exil au Soudan et en Égypte), ainsi que Miriam Makeba et son époux, Stokely Carmichael, militant pour les droits civiques, qui adoptera le prénom et le nom très symboliques de Kwame Touré/*Ture*, hommage à *Kwame* Nkrumah et Sékou *Touré*. Très proches, les deux contribueront à la création de l'OUA, après avoir initié en novembre 1958 l'Union Ghana-Guinée, qui deviendra en 1961 l'Union des États africains, regroupant le Ghana, la Guinée et le Mali, avant sa dissolution peu de temps après¹⁷. Lorsqu'en février 1966, Nkrumah a été renversé par un coup d'État militaire au Ghana, Touré l'accueille en Guinée et le nomme, à titre honorifique, vice-président de la Guinée¹⁸.

Tout comme Nyerere et Touré, Modibo Keita fait partie des « pères fondateurs » de l'OUA, et a été le premier président du Mali de 1960 à 1968. Dans la perspective des indépendances, cet instituteur et leader politique anticolonial milite d'abord pour la création d'une fédération des territoires de l'Afrique occidentale française, qu'il considérerait comme une nécessité pour construire de véritables nations indépendantes, pouvant servir

¹⁴ Amzat Boukari-Yabara, *Africa unite! Une histoire du panafricanisme*, op. cit., p. 288.

¹⁵ *Ibid.*, p. 241-243 ; voir aussi Elikia M'Bokolo, « Guinée-Bissau : il y a cinquante ans, l'assassinat d'Amílcar Cabral », *Jeune Afrique*, janvier 2023.

¹⁶ Félix Moumié, président de l'UPC (Union des Populations du Cameroun), a été assassiné (empoisonné) en octobre 1960 lors d'un voyage en Suisse par un agent du Service de documentation extérieure et de contre-espionnage français, SDECE. Voir Pierre Houpert, « Ce jour-là : le 3 novembre 1960, l'indépendantiste camerounais Félix Moumié meurt empoisonné », *Jeune Afrique*, novembre 2023.

¹⁷ Kwame Nkrumah, *Africa Must Unite*, New York, Frederick A. Praeger, 1963, p. 142.

¹⁸ Amzat Boukari-Yabara, *Africa Unite! Une histoire du panafricanisme*, op. cit.

de base à une unité africaine plus globale. Face à l'opposition de l'Ivoirien Félix Houphouët-Boigny, Modibo Keita et Léopold Sédar Senghor formeront la Fédération du Mali composée du Sénégal et du Soudan français (l'actuel Mali). Elle éclatera assez vite en août-septembre 1960 en raison de désaccords personnels, de pressions extérieures (notamment de la Côte d'Ivoire et de la France) et des divergences stratégiques et idéologiques entre les leaders sénégalais et soudanais¹⁹.

En matière d'engagement panafricaniste, les approches politiques et idéologiques des trois leaders étaient assez proches. Préférant une unification graduelle de l'Afrique, Julius Nyerere préconise des fédérations régionales comme une première étape vers une union plus globale, notamment pour ne pas effrayer les mouvements nationalistes locaux. Il proposera, en vain, une fédération de l'Afrique orientale qui devait regrouper le Kenya, l'Ouganda, le Tanganyika, et Zanzibar²⁰. Modibo Keita, et dans une moindre mesure Sékou Touré, partageaient une vision similaire, estimant que l'unité africaine pouvait commencer par des fédérations de communautés culturelles et linguistiques issues de la colonisation, par exemple l'Afrique occidentale française (AOF) et l'Afrique équatoriale française (AEF). Comme l'observe Buhendwa²¹, suite à l'échec d'une véritable unité africaine à l'ère des indépendances, l'idéal panafricaniste cèdera le terrain à un autre, celui du « socialisme africain ».

L'idéologie du « socialisme africain »

Dans un contexte mondial de guerre froide, pour se libérer du colonialisme et bâtir leurs nations, plusieurs leaders politiques sur le continent et dans l'océan Indien (Madagascar et les Comores par exemple) s'opposent au système capitaliste et impérialiste, et optent pour un « socialisme africain » présenté comme une voie adaptée aux réalités africaines²². Blum *et al.* estiment que dans les premières années des indépendances, « l'expérience commune de la colonisation a pu créer l'illusion d'une forme d'homogénéité au sein des sociétés africaines »²³. De nombreux leaders ont mis en avant un modèle de « socialisme d'origine africaine », et ont défendu l'idée que les formes d'organisations sociales et économiques de cette idéo-

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 230 ; Mirhim Eluga Essy Buhendwa, « UHURU, UJAMAA AZIMIO, MWONGOZO : Contribution à l'analyse de la pensée politique de Julius Kambarage Nyerere », thèse de doctorat, Université de Rennes, Faculté des Sciences Juridiques Études Politiques, 1993, p. 177-182.

²¹ *Ibid.*, p. 182.

²² *Ibid.*, p. 151-199.

²³ Françoise Blum *et al.* (dirs.), *Socialismes en Afrique, op. cit.*, p. 15.

logie correspondraient au caractère collectiviste, communaliste ou mutualiste des sociétés traditionnelles et du monde rural africains²⁴. En Tanzanie, Nyerere théorise l'*Ujamaa* dès 1962 et l'inscrit dans sa Déclaration d'Arusha²⁵. Il en fait la base de son programme de développement national qui vise à bâtir une nation socialiste et égalitaire basée sur l'agriculture coopérative, la collectivisation des terres agricoles et la mise en place des campagnes d'alphabétisation de masse. Un autre aspect important de sa politique socialiste est la nécessité pour la Tanzanie de devenir économiquement autosuffisante (*ujitegemea* en swahili et en anglais *self-reliance*)²⁶. Pour y parvenir, J. Nyerere identifie trois éléments fondamentaux, qu'il qualifie d'humiliations ou d'ennemies de l'être humain : la pauvreté, la maladie/santé et l'éducation/ignorance, contre lesquelles il faut mener la guerre.

Proche de la vision de Nyerere, mais moins élaborée, l'idéologie socialiste de Modibo Keita postule que l'État postcolonial doit retrouver l'organisation précoloniale traditionnelle africaine. Ainsi, le choix du socialisme s'explique par sa conviction que l'organisation sociale de la société malienne précoloniale est profondément communautaire, ce qui justifie selon lui l'existence possible d'un « socialisme africain », que Roy analyse comme le « socialisme des ancêtres »²⁷. Dans cette perspective, la revalorisation et la réappropriation des traditions et du folklore national constituent une nécessité pour la construction d'une véritable identité africaine/malienne. Quant à Sékou Touré, il prône plutôt une idéologie révolutionnaire et anti-impérialiste²⁸. Il met néanmoins en avant la construction d'une « société socialiste » qui, selon lui, passe non seulement par la transformation radicale des structures économiques, sociales et culturelles, mais aussi par le changement à marche forcée des comportements et des mentalités. Si les trois leaders se rejoignent dans la lutte anticoloniale, dans le combat panafricaniste et dans une certaine mesure adoptent des options politiques proches, ils se distinguent nettement quant à leur mode de gouvernance.

²⁴ Mirhim Eluga Essy Buhendwa, « UHURU, UJAMAA AZIMIO, MWONGOZO », *op. cit.*

²⁵ Julius Nyerere, *The Arusha Declaration and TANU's Policy on Socialism and Self-Reliance*, Dar es-Salaam, TANU, 1967.

²⁶ Marie-Aude Fouéré, « Commémorer Julius Nyerere, célébrer John Magufuli : Chanter la louange politique en Tanzanie », *op. cit.*, et Eric Burton, « Socialisms Between Cooperation and Competition: Ideology, Aid and Cold War Politics in Tanzania's relations with East Germany », *op. cit.*

²⁷ Alexis Roy, « Une paysannerie prédisposée au socialisme ? Le "socialisme des ancêtres" à l'épreuve de la politique agricole de Modibo Keita au Mali », Françoise Blum *et al.* (dirs.), *Socialismes en Afrique*, *op. cit.*, p. 279-300.

²⁸ Françoise Blum *et al.* (dirs.), *ibid.*, p. 12.

Tempéraments et leaderships différents

Dès le début, à l'école et dans le mouvement syndical, Sékou Touré avait un caractère très marqué. Lewin, ancien ambassadeur de France en Guinée, note que son dossier scolaire en 1936 comportait l'appréciation suivante : « Élève intelligent, assidu, ponctuel, mais un danger pour l'autorité » ; il sera renvoyé de l'école coloniale en 1938 pour « insubordination »²⁹. Plus tard, à la tête de la Guinée son régime sera très autoritaire et répressif. Le point de départ est le « non » au référendum du 28 septembre 1958 au sujet de la Communauté française proposée aux colonies françaises en Afrique et à Madagascar par le Général de Gaulle. Le 2 octobre 1958, la Guinée devint le premier territoire francophone d'Afrique à arracher son indépendance. Ainsi, les conditions de cette rupture immédiate et brutale avec l'État français et les tentatives de déstabilisation réelles ou supposées de son régime ont rendu Sékou Touré encore plus radical. Il mettra progressivement en place un régime tyrannique jusqu'à sa mort en mars 1984³⁰.

Modibo Keïta, qui est resté moins longtemps au pouvoir que Touré et Nyerere, finit lui aussi par radicaliser progressivement son régime. Son tempérament plus ou moins conciliant du début laisse place à un durcissement de son pouvoir suite à l'éclatement de l'éphémère Fédération du Mali évoqué ci-dessus. En rupture avec ses voisins, l'Ivoirien Félix Houphouët-Boigny et le Sénégalais Léopold Sédar Senghor, Modibo Keïta estime aussi que le gouvernement français avait tout autant contribué à l'éclatement de la Fédération. Il rompt politiquement avec la France et dans un contexte de guerre froide, tout en se proclamant « non-aligné », il se rapproche du camp de l'Est. Dans un second temps, suite aux difficultés économiques et à la guerre des clans, on assistera à une seconde phase de durcissement de son régime, plus répressive face à ses opposants³¹. Le

²⁹ André Lewin, *Ahmed Sékou Touré (1922-1984) : Président de la Guinée de 1958 à 1984*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 31, p. 38.

³⁰ Ibrahima Baba Kaké, *Sékou Touré : le héros et le tyran*, Paris, Éditions Jeune Afrique, 1984 ; Lewin André, *Diallo Telli : le tragique destin d'un grand Africain*, Paris, Éditions Jeune Afrique, 1990 ; Alpha Ousmane Barry, « Poésie militante, éloge rhétorique en Guinée de 1958 à 1984 », Alpha Ousmane Barry (dir.), *Discours d'Afrique : Tome 1 : Pour une rhétorique des identités postcoloniales d'Afrique subsaharienne*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2009, p. 169-194.

³¹ Les opposants politiques Fily Dabo Sissoko, Hamadoun Dicko et Kassoum Touré sont arrêtés. Ils seront jugés et condamnés par un tribunal populaire et mourront dans des circonstances pour le moins controversées en 1964. <https://modibo-keita.site/problemes-et-radicalisation/>. Certains journalistes évoquent des assassinats politiques. Voir <https://www.maliweb.net/histoire-politique/crise-economique-et-politique-de-juillet-1962-comment-fily-dabo-sissoko-a-ete-arrete-et-2936222>

19 novembre 1968, Keita est renversé par un coup d'État mené par des officiers de l'armée malienne. Il passera le reste de sa vie en prison où il décèdera en mai 1977 dans des conditions encore obscures³².

Parmi les trois leaders, Nyerere est celui qui est doté d'un tempérament plus conciliant, malgré son franc-parler face au colonisateur et à ses pairs. Dans sa thèse consacrée à « la pensée politique de Julius Kambarage Nyerere », Buhendwa le qualifie « d'autocritique autant qu'altérocritique »³³. On peut estimer que l'accession moins mouvementée à l'indépendance du Tanganyika ainsi que la réussite de la fédération avec Zanzibar donnant naissance à la Tanzanie³⁴ sont à la fois des signes d'une gouvernance politique par le dialogue et le compromis. Par exemple, quand la chanteuse et femme politique Bibi Titi Mohamed a été accusée de complot contre son régime et emprisonnée au début des années 1970, il lui accordera la grâce présidentielle en 1972³⁵. Ce tempérament tolérant et son ouverture d'esprit expliquent sans doute la stabilité et la longévité de son régime jusqu'à ce qu'il cède volontairement la présidence en 1985. En matière d'engagement panafricaniste et de politique socialiste, les trois leaders utilisent la musique populaire comme outil de décolonisation et construction de l'identité nationale.

Liens entre musique, chanson populaire et politique

Fouéré³⁶ explique que la Tanzanie a une longue histoire d'usage politique de la musique et de la chanson, non seulement pour célébrer le pouvoir en place, mais également pour le critiquer et rappeler aux dirigeants leurs responsabilités. Tout en jouant son rôle de divertissement et de rassemblement populaire, la chanson sert de moyen d'unification et de politisation des populations. Suriano³⁷ observe qu'au milieu des années 1950, la chanson et d'autres formes de cultures populaires ont été largement utilisées pour atteindre deux objectifs : dénoncer l'occupation coloniale et rendre populaires les leaders politiques locaux, notamment de la

³² <https://modibo-keita.site/la-mort-de-modibo-keita/>

³³ Mirhim Eluga Essy Buhendwa, « UHURU, UJAMAA AZIMIO, MWONGOZO », *op. cit.*, p. 289.

³⁴ Réduction et fusion des deux noms, puis ajout du suffixe -ie/ia : 'Tan-Zan-ie' / 'Tan-Zan-ia'.

³⁵ Chambi Chachage et Jacqueline Mgunia, « Bibi Titi Mohamed », *Oxford Research Encyclopedia of African History*, Oxford, Oxford University Press, 2020.

³⁶ Marie-Aude Fouéré, « Commémorer Julius Nyerere, célébrer John Magufuli : Chanter la louange politique en Tanzanie », *op. cit.*, p. 4.

³⁷ Maria Suriano, « From dansi to bongo flava: popular music and politics in Tanzania, 1955-2005 », *op. cit.*, p. 297-300.

TANU (*Tanganyika African National Union*). Citant plusieurs sources, elle explique qu'avant l'indépendance, les chansons politiques et anticoloniales étaient essentiellement à l'initiative des artistes eux-mêmes, mais une fois l'indépendance acquise, le parti au pouvoir s'est servi des musiciens et paroliers pour soutenir et propager la vision et l'agenda politique du parti-état. Le ministère de la Culture et de la Jeunesse avait comme objectif affiché d'utiliser les arts pour instruire et sensibiliser politiquement la population. Askew³⁸ remarque qu'en Tanzanie, ce n'est pas une coïncidence si la première femme membre de la TANU, Bibi Titi Mohamed, était la chanteuse principale d'un groupe de danse traditionnelle de femmes (*ngoma*) à Dar es-Salaam. Geiger³⁹ montre qu'elle a considérablement augmenté le nombre d'adhérentes de la TANU à hauteur de 5 000 femmes en quelques mois en 1955.

Dans plusieurs pays de l'Afrique de l'Ouest, la chanson et le pouvoir sont historiquement liés. En Guinée et au Mali, la pratique sociale du *jeliya*, une ancienne tradition orale constituée de chants de louange, de l'art de la généalogie orale et de musiques instrumentales, joue un rôle fondamental dans la transmission de l'histoire et des traditions orales⁴⁰. Naturellement, les gouvernements de Sékou Touré et de Modibo Keita se sont fortement appuyés sur ce système millénaire, dont ils connaissaient la puissance symbolique et réelle, pour mettre en place leur politique culturelle de réappropriation du patrimoine et du folklore traditionnels. Pour revigorer et moderniser la musique guinéenne, Sékou Touré a initié la création d'un réseau de plusieurs orchestres : le Syli Orchestre national dès 1959, les Amazones de Guinée (Orchestre féminin de la Gendarmerie nationale), le Ballet national Djoliba, etc. En 1967, il crée le label Syliphone – une régie d'État – et proclame la révolution culturelle en 1968, le Bembeya Jazz et l'orchestre régional sont nationalisés. Dès 1959, il avait

³⁸ Kelly Askew, « As Plato Duly Warned: Music, Politics, and Social Change in Coastal East Africa », *op. cit.*, p. 628.

³⁹ Susan Geiger, « Women in Nationalist Struggle: TANU Activists in Dar es Salaam », *The International Journal of African Historical Studies*, vol. 20, n°1, 1987, p. 1-26.

⁴⁰ Kwabena Fosu-Mensah, Lucy Duran et Chris Stapleton, « On Music in Contemporary West Africa », *African Affairs*, *op. cit.* ; Graeme Counsel, « Popular Music and Politics in Sékou Touré's Guinea », *op. cit.* ; Jordi Colomer, « La musique en République de Guinée: rôle et enjeux dans la construction d'un territoire », *op. cit.* ; Céline Pauthier, « La musique guinéenne, vecteur du patrimoine national (des années 1950 à 1984) », Daouda Gary-Tounkara et Didier Nativel (dirs.), *L'Afrique des savoirs au sud du Sahara (XVI^e-XXI^e siècles) : acteurs, supports, pratiques*, Paris, Karthala, 2012, p. 129-154 ; Ryan Thomas Skinner, « Cultural politics in the post-colony: music, nationalism and statism in Mali 1964-75 », *op. cit.*

interdit la musique occidentale, notamment française, à la radio⁴¹. Au Mali, Modibo Keïta procédera de la même manière en créant des orchestres nationaux tels que l'Ensemble instrumental, l'Orchestre moderne, le Ballet national, le Groupe dramatique (Kotèba National).

Analyse des chansons

Le corpus

Les chansons tanzaniennes sont tirées de l'ouvrage de Gunderson⁴², compilées et traduites en anglais⁴³ par lui-même ou reprises des travaux de Songoyi⁴⁴. D'autres chansons tanzaniennes auraient pu être incluses⁴⁵, telles que celles de Mbaraka Mwinshehe⁴⁶ (1944-1979) et son groupe Morogoro Jazz Band, mais faute d'accès immédiat à des transcriptions et traductions, nous n'avons pas pu les exploiter ici. Les chansons guinéennes sont majoritairement tirées de la compilation des « Chants révolutionnaires guinéens » de Djibril Tamsir Niane et Diely Mamoudou Kandé dans un article publié dans *Présence africaine* en 1960. Comme le note Niane dans son introduction, dans leur majorité, ces chants viennent spontanément de la masse : « c'est la voix du peuple entier ; chacun y ajoute un mot, un vers ou une intonation nouvelle », tandis que d'autres sont l'œuvre de compositeurs-griots⁴⁷. Enfin, les chansons maliennes, composées en langues bambara et malinké, ont été traduites par l'auteur de ce chapitre. Comparées aux précédentes sous-parties du corpus, celles à la gloire de Modibo Keïta sont beaucoup moins nombreuses – son régime ayant été écourté par le coup d'État militaire de novembre 1968. Les chansons retenues dans les trois pays sont « populaires » du fait de leur provenance de la masse,

⁴¹ Graeme Counsel, « Popular Music and Politics in Sékou Touré's Guinea », *op. cit.* ; Jordi Colomer, « La musique en République de Guinée : rôle et enjeux dans la construction d'un territoire », *op. cit.*

⁴² Frank Gunderson, *Sukuma Labor Songs from Western Tanzania: We Never Sleep We Dream of Farming*, *op. cit.* Il est professeur de musicologie à la *Florida State University*. Les chansons proviennent des paysans Sukuma – groupe ethnique du nord-ouest de la Tanzanie, au sud du lac Victoria.

⁴³ Les extraits analysés ici sont traduits en français par l'auteur du présent chapitre d'ouvrage.

⁴⁴ Elias Manandi Songoyi, « The Artist and the State in Tanzania », Mémoire de Master, University of Dar es-Salaam, 1990. Il est professeur de littérature à l'Université de Dodoma, en Tanzanie.

⁴⁵ Suggérées par Marie-Aude Fouéré, Anthropologue à l'EHESS, que nous remercions.

⁴⁶ Auteur-compositeur, chanteur et guitariste du groupe Morogoro Jazz Band.

⁴⁷ Djibril Tamsir Niane et Diely Mamoudou Kandé, « Chants révolutionnaires guinéens », *Présence africaine*, vol. 29, n°1, 1960, p. 89.

« du peuple entier »⁴⁸ et de leur ouverture à la compréhension du plus grand nombre⁴⁹. Malgré le nombre limité d'extraits de chansons présentés ci-dessous en raison du manque d'espace, ils permettront d'illustrer les interconnexions entre les chants d'éloge à la gloire des présidents et la communication politique, tout en montrant les implications idéologiques et religieuses véhiculées par les paroles. Rappelons que l'analyse de discours qui suit porte exclusivement sur les paroles des chansons – l'aspect musical, qui est certes fondamental, n'est pas pris en compte dans la présente étude.

L'objectif et l'approche méthodologique

Les sections suivantes cherchent à identifier les invariants discursifs communs aux chansons populaires des années d'indépendances dans les trois pays. Elles examinent aussi les différences en termes de stratégies discursives et de contenus idéologiques de légitimation du pouvoir, lequel s'érige en contre-modèle de l'ancien pouvoir colonial. L'analyse porte sur les interconnexions entre les objectifs et enjeux légitimes d'émancipation culturelle et d'unité nationale d'une part, et de l'autre sur l'utilisation des paroles des chants populaires comme outils de propagande et de pérennisation d'un système politique. Bien que les chansons analysées emploient des stratégies discursives ainsi que des références symboliques et religieuses semblables, le ton, l'expressivité⁵⁰ des paroles et les choix conceptuels diffèrent à bien des égards. La notion « d'expressivité » est employée ici dans une acception large, définie comme un positionnement énonciatif ostensible qui « se greffe sur la diversité des saillances figurales pour en densifier le sens, en relation avec leur entourage discursif »⁵¹. Dans les trois régimes, les artistes exploitent abondamment l'expressivité des figures de discours, dont deux d'entre elles retiendront particulièrement notre attention : la métaphore et l'hyperbole. La *métaphore*, fondée sur l'analogie, consiste en la projection d'un domaine conceptuel sur un autre avec la construction d'une ou de plusieurs analogies, tandis que *l'hyperbole*, qui est une

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Pour une réflexion détaillée sur les notions de « culture et musique populaires » dans le contexte africain, voir Birgit Englert, « Popular Music and Politics in Africa – Some Introductory Reflections », *op. cit.*

⁵⁰ « Est expressif ce qui manifeste un sentiment intérieur, qui le fait advenir à la surface sensible de la conscience et qui dit quelque chose de la subjectivité du locuteur : l'expressivité est le nom de ce potentiel ». Éric Bordas, « La notion d'expressivité. Présentation », *Langages*, vol. 228, n°4, 2022, p. 8.

⁵¹ Marc Bonhomme, « De l'expressivité des figures du discours », *Langages*, vol. 228, n°4, 2022, p. 84.

figure d'intensification, joue sur les effets d'exagération rhétorique et constitue la désignation exagérée d'une réalité⁵².

Éloge et glorification du chef

Extrait #1 : *Kalibu, tulibo (Welcome, we are here)*, Kalikali Mbagule, 1970⁵³
(nous traduisons en français)

<i>Lord God</i>	Seigneur Dieu
<i>Thank you for creating Nyerere for us</i>	Merci d'avoir créé Nyerere pour nous
<i>You created us a savior</i>	Vous nous avez créé un sauveur
<i>He has saved us</i>	Il nous a sauvés
<i>All of us in Tanzania</i>	Nous tous en Tanzanie
<i>Are giving thanks</i>	Disons merci

L'artiste met à profit son talent de chanteur traditionnel sukuma pour faire l'éloge du leadership de Nyerere. Kalikali proclame littéralement que Dieu a créé Nyerere – la métaphore conceptuelle : NYERERE EST UN DON DIVIN⁵⁴. Il cherche à lui construire la figure d'un guide providentiel en le décrivant comme un homme envoyé par Dieu pour sauver la nation tanzanienne. Il s'agit ici d'une conceptualisation métaphorique qui permet la projection d'un domaine sémantique (le domaine *source*), la mission divine d'un messager, sur un autre, le domaine *cible*, la mission politique. On peut y voir une analogie implicite entre le Christ (Sauveur) et Nyerere (Sauveur).

Extrait #2 : *Indépendance*, JRDA, années 1950-60⁵⁵

Sékou Touré
Ô don Divin à la Guinée
Salut à toi, sois béni
Ô toi, bienfaiteur de la Guinée
Apôtre de la bonne cause

⁵² Jean-Jacques Robrieux, « Les principales figures du discours », Jean-Jacques Robrieux (dir.), *Rhétorique et argumentation*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 49-168.

⁵³ Frank Gunderson, *Sukuma Labor Songs from Western Tanzania: We Never Sleep We Dream of Farming*, *op. cit.*, p. 365.

⁵⁴ En analyse de linguistique cognitive, les métaphores et métonymies conceptuelles sous-jacentes aux énoncés sont généralement désignées par de petites majuscules. L'idée est qu'il s'agit du niveau le plus fondamental de la conceptualisation ; on a affaire à des relations entre concepts, et non pas à des relations entre unités sémantiques.

⁵⁵ Djibril Tamsir Niane et Diely Mamoudou Kandé, « Chants révolutionnaires guinéens », *op. cit.*, p. 95-97.

Ô l'enfant prodige
 ALLAH
 Nous te rendons hommage
 Pour le bien que tu nous as fait

De façon similaire, mais plus expressive grâce au lexique et à la répétition (*Ô don divin, Ô toi, bienfaiteur, Ô l'enfant prodige*), cette chanson populaire reprise par la Jeunesse du Rassemblement démocratique africain (JRDA) fait référence à un « envoyé de Dieu » en la personne de Sékou Touré, qui est qualifié de *don Divin à la Guinée, d'Apôtre de la bonne cause*. L'extrait s'appuie sur le procédé d'intensification hyperbolique et sur l'accumulation lexicale : *don divin, bienfaiteur, Apôtre, enfant prodige*, etc. Le point commun entre les extraits 1 et 2, c'est d'assigner un aspect divin à la figure du leader, à son message, donc à ses actes. On fait appel à des conceptualisations métaphoriques (LE LEADER POLITIQUE COMME MESSAGER D'ALLAH) et hyperboliques avec des emprunts au domaine religieux (*don Divin, Apôtre*). Par ailleurs, les chansons s'appuient sur d'autres formes de conceptualisations recourant à la puissance des phénomènes naturels ou célestes comme dans les extraits suivants.

Extrait #3 : *Azimio Iya Arusha* (La Déclaration d'Arusha), Kalikali Mbagule, 1967⁵⁶ (nous traduisons en français)

<i>A resilient tree is never broken by the wind</i>	Un arbre résilient n'est jamais brisé par le vent
<i>We are the trees</i>	Nous sommes les arbres
<i>Nyerere is our wind</i>	Nyerere est notre vent
<i>Wherever the wind turns</i>	Où que le vent tourne
<i>We shall only follow</i>	Nous ne ferons que suivre

De façon métaphorique, Nyerere devient le « vent » et le peuple tanzanien des « arbres ». Dans l'extrait, Kalikali Mbagule fait une projection conceptuelle des éléments de la nature et de leurs relations sur les hommes et leurs actions. À travers l'expression allégorique et le parallélisme, le chanteur cherche à créer une relation harmonieuse et équilibrée, voire de complicité, entre deux éléments de la nature (le vent et les arbres). Nyerere est le vent et les arbres, qui symbolisent le peuple tanzanien, doivent obéir à sa force sans toutefois se briser. Pour que la relation d'obéissance ne soit pas perçue comme une coercition, l'artiste prend soin de l'exprimer positivement, et en fait une preuve de résilience du peuple tanzanien : cet « arbre résilient ».

⁵⁶ Frank Gunderson, *Sukuma Labor Songs from Western Tanzania*, op. cit., p. 356.

Sur le même principe, pour faire l'éloge de Modibo Keïta, l'extrait suivant assimile l'indépendance du Mali, et dans une certaine mesure celui qui l'a obtenue, à un phénomène à la fois naturel (la pluie) et socio-économique (la pluie de semence), facilement compréhensible et surtout symboliquement puissant.

Extrait #4 : *Dani sanji* (La pluie de semence), Koni Koumaré, années 1960 (nous traduisons)

Ô peuple
L'avènement (de la république) du Mali est devenu une pluie de (première) semence.
La pluie de semence ne tombe pas pour une seule personne.
Eh, mobilisez-vous pour notre Mali.
La pluie de semence ne tombe pas pour une seule personne.
[...]
Ô peuple, bénis Modibo Keïta
Modibo a brisé nos chaînes d'esclavage.

Qualifiant l'indépendance du Mali de *dani sanji* (la pluie de première semence), la chanteuse attribue implicitement à Modibo Keïta des pouvoirs surhumains. Par le biais du refrain, il est présenté comme celui qui a obtenu l'indépendance du pays, donc qui a fait tomber sur la nation une « pluie féconde pour les semences ». Dans l'imaginaire populaire d'un peuple composé à l'époque essentiellement d'agriculteurs, d'éleveurs et de pêcheurs, la référence à *dani sanji* active une représentation mentale particulièrement puissante et agréable pour l'auditoire.

Extrait #5 : *Sily/Syli* (l'éléphant), la JRDA de KINDIA, années 1950-1960⁵⁷

Dès que monte la lune
Le ciel s'éclaire
Dès que monte le soleil
Les nues se dissipent
Pitié, pour les comploteurs
Tu n'as cure des complots, Sily
Le lion ne t'inquiète point, dans la brousse
Tu ne cherches querelle à personne
Tu ne dis que la vérité

⁵⁷ Djibril Tamsir Niane et Diely Mamoudou Kandé, « Chants révolutionnaires guinéens », *op. cit.*, p. 90-91.

L'utilisation de la métaphore filée (ou continuée)⁵⁸ autour des éléments célestes illustre bien l'idéologie de glorification du chef. Cette chanson relève de l'intention hyperbolique dans un lyrisme qui assimile littéralement le leader suprême à *la lune qui monte et éclaire le ciel*, ou au *soleil qui dissipe les nuages*. Tout comme dans l'extrait #3, nous remarquons à nouveau la force de la construction parallèle grâce à l'effet de symétrie entre la lune et le soleil d'un côté, et l'apparition de la lumière de l'autre. Il s'agit d'établir un parallèle entre Sékou Touré, qui guide le peuple et les astres qui éclairent l'univers. En outre, cette chanson bascule dans le champ du discours épideictique⁵⁹ combinant l'éloge de Sékou Touré (appelé *le lion*) et le blâme des opposants, qualifiés de « comploteurs ». Le titre de la chanson, *Syli* (l'éléphant), est emblématique puisqu'il s'agit de la traduction en langue soussou du patronyme d'origine soninké – *Touré* qui signifie l'éléphant dans cette langue. C'est également l'emblème du Parti démocratique de Guinée de Sékou Touré.

En poursuivant sur le thème de l'indépendance, les extraits ci-dessous établissent, à travers la métaphore, une symétrie entre la *colonisation* et *l'esclavage*.

Extrait #6 : *Akulumba* (« Il est reconnaissant »), Kuliga ng'wana Gamaya⁶⁰ (nous traduisons en français)

<i>He is grateful</i>	Il est généreux
<i>He is a Shashi, Nyerere</i>	C'est un Shashi ⁶¹ , Nyerere
<i>He has untied the bracelet</i>	Il a dénoué les chaînes
<i>That had tied the hands</i>	Qui avaient attaché les mains

Extrait #7 : *Modibo Keita*, Koni Koumaré, années 1960 (nous traduisons)

Le grand homme, ton Mali est agréable
 Aucun roi n'est éternel
 Modibo Keita, ta gestion du Mali est agréable
 Modibo, tu nous as délivrés des chaînes, tu nous as délivrés des chaînes de
 l'esclavage

⁵⁸ La métaphore filée est une « métaphore qui s'étend à un ensemble plus ou moins long d'une ou plusieurs phrases en utilisant plusieurs signifiants reliés en un réseau sémantiquement cohérent », Jean-Jacques Robrieux, « Les principales figures du discours », *Rhétorique et argumentation*, op. cit., p. 64.

⁵⁹ Alpha Ousmane Barry, « Poésie militante, éloge rhétorique en Guinée de 1958 à 1984 », op. cit.

⁶⁰ Frank Gunderson, *Sukuma Labor Songs from Western Tanzania: We Never Sleep We Dream of Farming*, op. cit., p. 346-47.

⁶¹ Groupe ethnique en Tanzanie.

Ces deux extraits assimilent l'indépendance à la rupture des chaînes de l'esclavage, renvoyant ainsi à l'image métaphorique des « chaînes de la colonisation ». Nyerere et Keïta sont salués pour avoir brisé ces chaînes. Dans le contexte des indépendances africaines, la chanson populaire et le discours politique⁶² utilisent de façon récurrente ces types de conceptualisation métaphorique. L'image des chaînes (autour du cou ou des mains) est non seulement marquante, mais elle rend également plus facile la représentation mentale de ce qu'est la colonisation et de ce qu'implique sa fin. Comme le montrent les études cognitives⁶³, dans le langage, nos expériences quotidiennes et nos imaginaires sont souvent représentés de manière métaphorique ou métonymique. La stratégie discursive consiste à établir un parallèle entre un domaine d'expérience *source* (point de départ) facilement assimilable par l'esprit humain, avec un domaine *cible* qui demande plus d'efforts de compréhension. L'objectif de ce processus cognitif est de faire comprendre un concept plus ou moins abstrait ou vague (*l'indépendance*) par le biais d'un autre plus concret, plus familier pour l'auditoire (*la rupture de chaînes*). Une analogie est donc établie entre la colonisation et l'esclavage, deux modes de domination, certes asservissants, mais qui ne reposent pas complètement sur les mêmes principes de coercition et d'exploitation de l'être humain. Néanmoins, comme l'explique Tiquet, le travail forcé colonial « a été légitimé par les coloniaux au nom de l'abolition de l'esclavage »⁶⁴. On peut se demander si la chanson populaire africaine s'empare de l'histoire de l'esclavage, l'inscrit entre ses lignes comme une forme de reconnaissance et de réappropriation⁶⁵. Outre le parallèle entre la colonisation et l'esclavage dans les chansons, on retrouve souvent la métaphore conceptuelle de la COLONISATION COMME UN ÉTAT D'ENDORMISSEMENT et L'INDÉPENDANCE COMME LE RÉVEIL des colonisés – une référence similaire dans le discours politique est attribuée à Jomo Kenyatta : « Quand les missionnaires sont venus, les Africains avaient la terre et les missionnaires avaient la Bible. Ils nous ont appris à prier avec

⁶² On peut rappeler ici la fameuse phrase de Sékou Touré prononcée en septembre 1958 lors du voyage du général de Gaulle à Conakry pour défendre le projet de la communauté franco-africaine : « Nous préférons la pauvreté dans la liberté à la richesse dans l'esclavage ».

⁶³ George Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors we live by*, *op. cit.* et Paul Chilton, *Analysing Political Discourse: Theory and Practice*, *op. cit.*

⁶⁴ Romain Tiquet, « Comment l'abolition de l'esclavage a légitimé le travail forcé colonial en Afrique de l'Ouest », *The Conversation*, novembre 2019.

⁶⁵ Nous remercions Véronique Bonnet pour ses suggestions et sa relecture de ce chapitre.

nos yeux fermés. Quand nous les avons ouverts, ils avaient nos terres et nous avions leur Bible »⁶⁶.

Notons enfin que d'autres thèmes récurrents (*la nation et la patrie, le travail, l'éducation, la trahison, la révolution, la corruption*, entre autres) font souvent l'objet de conceptualisations métaphoriques, allégoriques et hyperboliques dans les chansons, mais ne pourront être analysés ici par manque d'espace.

L'utilisation des figures de discours rend plus accessibles à l'esprit humain les références symboliques avec un effet discursif plus percutant et convaincant. C'est le cas dans les références au divin dans l'extrait #1, « Seigneur Dieu / Vous avez créé un sauveur », l'extrait #2, « Ô don Divin à la Guinée », et aux éléments de la nature dans l'extrait #3, « Nous sommes les arbres / Nyerere est notre vent ». Sur le plan communicationnel et de la propagande politique, ces expressions figurales ont deux objectifs : activer dans l'esprit du peuple de multiples modèles de représentation cognitive du message, et tenter de convaincre l'auditoire de la nécessité naturelle et religieuse de suivre les leaders politiques et de leur obéir. La propagande a une fonction idéologique tellement puissante qu'elle finit par présenter le président comme le référentiel suprême.

En comparant les chansons à la gloire des trois régimes, on remarque que celles dédiées à Sékou Touré, même si elles utilisent des conceptualisations métaphoriques similaires aux autres, se caractérisent par une expressivité hyperbolique particulièrement marquée – faisant du leader *la lune, le soleil, la lumière*, etc. Bien qu'il y ait une saillance figurale assez importante dans les autres chansons (extraits #3 sur Nyerere, et #4 sur Keita), l'intensité des mots et leur combinaison avec des figures de discours sont encore plus élaborées et plus frappantes dans les chansons à la gloire de Touré, notamment *Indépendance* (extrait #2), et surtout, l'extrait #5, *Syli* (l'éléphant). Si l'on questionne les liens idéologiques entre la propagande politique et la chanson populaire, on peut conclure qu'elles ont certes existé dans les trois régimes, mais c'est celui de Touré qui a établi la liaison de façon plus évidente⁶⁷. Son régime a organisé, promu et financé des productions musicales pour en faire un instrument efficace de sa « ré-

⁶⁶ <https://citations.ouest-france.fr/citation-jomo-kenyatta/quand-missionnaires-sont-venus-nous-71293.html>, « When the missionaries arrived, the Africans had the land and the missionaries had the Bible. They taught us how to pray with our eyes closed. When we opened them, they had the land and we had the Bible ». <https://www.theatlantic.com/international/archive/2018/03/young-missionaries/551585/>

⁶⁷ Jordi Colomer, « La musique en République de Guinée: rôle et enjeux dans la construction d'un territoire », *op. cit.* ; Florent Mazzoleni, « Les musiques des indépendances africaines », *Africultures*, vol. 83, n°1, 2011, p. 30-36 ; Elara Bertho, « Médias, propagande, nationalismes », *Cahiers de littérature orale*, 2015, p. 77-78.

volution culturelle » et de la mobilisation constante du peuple. La nationalisation des orchestres ainsi que l'organisation de la Quinzaine artistique nationale de Guinée y ont fortement contribué. Le cas guinéen reste donc la forme la plus avancée d'imbrication entre la politique officielle de l'État et les productions musicales. On peut estimer que la durée assez brève du régime de Keïta au Mali et le mode de gouvernance assez conciliant de Nyerere en Tanzanie expliquent en partie la différence d'intensité et d'ampleur entre ces deux pays et la Guinée. Sous le régime de Touré, la création du studio « La voix de la Révolution » et du label d'État, la régie Syliphone, consacre la prise en main de ce puissant instrument culturel que sont la musique et le chant populaires. Le chant « Regard sur le passé », produit par le Bembeya Jazz National en 1968, symbolise particulièrement la propagande officielle du régime. Il s'agit d'une très longue ode à la gloire de Samory Touré, un grand chef de guerre et résistant à la colonisation française en Afrique de l'Ouest. Mais le but ultime est surtout d'établir un parallèle de filiation et d'actes héroïques entre le Résistant Samory Touré et le Révolutionnaire Sékou Touré. Louer l'Almamy Samory, en malinké et en français, c'est louer, implicitement ou explicitement, Ahmed Sékou, c'est ce que fait « Regard sur le passé », alliant tradition musicale mandingue et modernité. Dans une moindre mesure, au Mali, Keïta suivra l'exemple guinéen en organisant la Semaine nationale de la jeunesse, en créant des orchestres nationaux⁶⁸ et en envoyant des musiciens se former à Cuba⁶⁹. En Tanzanie, le soutien de l'État aux artistes grâce au ministère de la Culture constitue non seulement une volonté de valoriser la culture nationale, mais vise également à s'appuyer sur la chanson populaire pour relayer le message politique, notamment grâce à des groupes tels que le Morogoro Jazz Band et le NUTA Jazz Band (créé par le Syndicat national des Travailleurs de Tanzanie). La Uhuru Torch Race et le Youth Drama Festival⁷⁰ rappellent dans une moindre mesure les grandes manifestations culturelles de la Guinée et du Mali. Notons qu'au-delà de ces grands événements nationaux, la musique et la chanson populaires ont également servi d'outils de divertissement et de mobilisation politique du peuple. Par exemple, à travers des groupes dits « d'animation culturelle », plusieurs régimes en Afrique⁷¹ à partir des années 1960 ont organisé et financé des

⁶⁸ Anaïs Pourrouquet, « La production du patrimoine musical malien », *op. cit.*

⁶⁹ Ryan Thomas Skinner, « Cultural politics in the post-colony: music, nationalism and statism in Mali 1964-75 », *op. cit.*

⁷⁰ Amandina Lihamba, *Politics and theatre in Tanzania after the Arusha Declaration, 1967-1984*, *op. cit.*

⁷¹ On peut citer les cas du Gabon d'Omar Bongo (Alice Aterianus-Owanga, « Butt shakers' versus national ballet: dancing national identity during the one-party rule in Gabon (1968-1990) », *Critical African Studies*, vol. 11, n°1, p. 31-47, 2019), du Malawi

groupes de musiques, chants et danses. Sous l'impulsion du parti unique, leur but ultime, comme le montrent plusieurs études⁷², était plutôt de faire l'éloge du président, de la Première dame et des autres leaders politiques.

Conclusion

Cette étude a tenté de montrer à quel point la chanson constitue un instrument de communication et de propagande politique. Dans les trois pays, chaque régime a su s'appuyer, certes à des degrés différents, sur le répertoire culturel et traditionnel de son peuple pour réaliser plusieurs objectifs. La musique constitue sans doute l'un des éléments fondamentaux de l'émancipation culturelle, mais elle a aussi permis aux artistes de glorifier et de contribuer à la légitimation des leaders politiques. À cet égard, de façon consciente ou inconsciente, les artistes ont tendance à privilégier les conceptualisations figurées pour obtenir une meilleure compréhension de leur message et une plus grande adhésion. On comprend mieux pourquoi Nyerere est *source de lumière*, puis devient le *vent*, et son peuple des *arbres*, pendant que Touré est à la fois *un don divin*, un *lion*, la *lune*, le *soleil*, là où Keïta incarne *la pluie des premières semences*, et par conséquent source de vie et de bonheur pour son peuple de paysans, d'éleveurs et de pêcheurs.

Enfin, pour faire écho aux enjeux (géo)politiques actuels en Afrique, nous pouvons conclure que la chanson populaire continue à jouer à la fois sa fonction de mobilisation du peuple et de glorification idéologique des pouvoirs politiques. Les artistes utilisent les mêmes stratégies discursives et conceptualisations figurées, notamment l'analogie de la filiation entre le leader politique qu'on glorifie et les figures historiques emblématiques ancrées aussi bien dans la conscience que dans l'inconscient collectifs. Citons un exemple récent (novembre 2022), celui du clip vidéo⁷³ de Gaston Abé, surnommé « le Général Valséro », rappeur engagé et acti-

sous Kamuzu Banda (John Lwanda, « The History of Popular Music in Malawi, 1891 to 2007: A Preliminary Communication », *The Society of Malawi Journal*, vol. 61, n°1, 2008, p. 26-40), du Zaïre, actuel RDC, de Mobutu Sese Seko (Bob W. White, *Rumba Rules: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham, Duke University Press, 2008) et du Togo sous Gnassingbé Eyadema (Comi Toulabor, *Le Togo sous Eyadéma*, Paris, Karthala Éditions, 1986).

⁷² Bob W. White, *Rumba Rules: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, *op. cit.* ; Lisa Gilman, « Purchasing Praise: Women, Dancing, and Patronage in Malawi Party Politics », *Africa Today*, vol. 48, n°4, 2001, p. 43-64 ; Alice Aterianus-Owanga, « Butt shakers' versus national ballet: dancing national identity during the one-party rule in Gabon (1968-1990) », *op. cit.*

⁷³ Vidéo: <https://www.youtube.com/watch?v=noxt9daCGSM>

viste politique camerounais, contraint à l'exil en Italie⁷⁴. Il exploite la force du discours figuré dans une chanson dont le titre est « Assimi Goïta », Président de la Transition, Chef de l'État du Mali. Tout comme les chansons des années 1960, le Colonel Goïta est glorifié en référence aux figures emblématiques africaines, il devient :

Fils de Soundjata, Soundjata Keïta ! Assimi Goïta
 Fils de Samory, Samory Touré ! Assimi Goïta
 Fils de Sankara, Thomas Sankara ! Assimi Goïta
 Fils de Mandela, Nelson Mandela ! Assimi Goïta

Le rappeur poursuit et s'adresse au « frère » Assimi Goïta en ces termes :

T'es le marteau de Thor, frère ! T'es le marteau de Thor ! Assimi Goïta
 T'as l'Afrique qui te porte, frère ! T'as l'Afrique qui te porte ! Assimi Goïta

La construction discursive s'appuie sur l'anaphore rhétorique (*fils de... et qui a dit NON...*), tout en combinant métaphore et hyperbole (*le marteau de Thor*). On note également une conceptualisation métonymique répétée de *l'Afrique qui porte* le Colonel Goïta, qui est salué pour avoir dit NON.

Qui a dit NON à la Françafrique ? Assimi
 Qui a dit NON aux Nations Unies ? Assimi
 Qui a dit NON aux dollars d'Amérique ? Assimi

La gestuelle et les symboles (le drapeau malien, la main sur le cœur, le poing levé) sont aussi engagés que les paroles. Pour conclure sur cet exemple, nous pouvons souligner que l'analyse des chansons politiques en Afrique est un domaine qui mérite davantage d'études, synchroniques et diachroniques, pour élargir la compréhension des dynamiques sociopolitiques internes au continent.

Bibliographie

ASKEW, Kelly, « As Plato Duly Warned: Music, Politics, and Social Change in Coastal East Africa », *Anthropological Quarterly*, vol. 76, n°4, 2003, p. 609-37.

⁷⁴ Franck Foute, « Valsero : “Être fils de président ne suffit pas pour le devenir” », *Jeune Afrique*, avril 2023.

- ATERIANUS-OWANGA, Alice, « Butt shakers' versus national ballet: dancing national identity during the one-party rule in Gabon (1968–1990) », *Critical African Studies*, vol. 11, n°1, 2019, p. 31-47.
- BARRY, Alpha Ousmane, « Poésie militante, éloge rhétorique en Guinée de 1958 à 1984 », Alpha Ousmane Barry (dir.), *Discours d'Afrique. Tome 1 : Pour une rhétorique des identités postcoloniales d'Afrique subsaharienne*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2009, p. 169-194.
- BENSIGNOR, François, « Madagascar, musiques foisonnantes », *Hommes & migrations*, n°1302, 2013, p. 176-179.
- BERTHO, Elara, « Médias, propagande, nationalismes », *Cahiers de littérature orale*, 2015, p. 77-78.
- BLUM, Françoise *et al.* (dir.), *Socialismes en Afrique*, Paris, Éditions de la MSH, 2021.
- BONHOMME, Marc, « De l'expressivité des figures du discours », *Langages*, vol. 228, n°4, 2022, p. 73-86.
- BORDAS, Éric, « La notion d'expressivité. Présentation », *Langages*, vol. 228, n°4, 2022, p. 7-24.
- BOUKARI-YABARA, Amzat, *Africa unite! Une histoire du panafricanisme*, Paris, La Découverte, 2017.
- BUHENDWA, Mirhim Eluga Essy, « UHURU, UJAMAA AZIMIO, MWONGOZO : Contribution à l'analyse de la pensée politique de Julius Kambarage Nyerere », thèse de doctorat, Université de Rennes, Faculté des Sciences Juridiques Études Politiques, 1993.
- BURTON, Eric, « Socialisms Between Cooperation and Competition: Ideology, Aid and Cold War Politics in Tanzania's relations with East Germany », Françoise Blum *et al.* (dir.), *Socialismes en Afrique*, Paris, Éditions de la MSH, 2021, p. 613-642.
- CHACHAGE, Chambi et MGUMIA, Jacqueline, « Bibi Titi Mohamed », *Oxford Research Encyclopedia of African History*, Oxford, Oxford University Press, 2020, <https://oxfordre.com/africanhistory/view/10.1093/acrefore/9780190277734.001.0001/acrefore-9780190277734-e-473>
- CHILTON, Paul, *Analysing Political Discourse: Theory and Practice*, London, Routledge, 2004.
- COLOMER, Jordi, « La musique en République de Guinée : rôle et enjeux dans la construction d'un territoire », *Géographie et cultures*, n°55, 2005, p. 24-40.
- COUNSEL, Graeme, « Popular Music and Politics in Sékou Touré's Guinea », *Australasian Review of African Studies*, vol. 26, n°1, 2004, p. 26-42.
- ENGLERT, Birgit, « Popular Music and Politics in Africa – Some Introductory Reflections », *Stichproben, Vienna Journal of African Studies*, n°14, 2008, p. 1-15.
- FOSU-MENSAH, Kwabena, DURAN, Lucy, et STAPLETON, Chris, « On Music in Contemporary West Africa », *African Affairs*, vol. 86, n°343, 1987, p. 227-240.
- FOUÉRÉ, Marie-Aude, « Commémorer Julius Nyerere, célébrer John Magufuli : Chanter la louange politique en Tanzanie », *Mambo*, vol. 16, n°11, 2019, <https://mambo.hypotheses.org/1843>

- FOUÉRÉ, Marie-Aude, « Sur les traces matérielles du socialisme en Tanzanie : vestiges et mémoires dans un ancien village *Ujamaa* », Françoise Blum *et al.* (dir.), *Socialismes en Afrique*, Paris, Éditions de la MSH, 2021, p. 385-409.
- FOUTE, Franck, « Valsero : “Être fils de président ne suffit pas pour le devenir” », *Jeune Afrique*, avril 2023, <https://www.jeuneafrique.com/1436763/politique/valsero-etre-fils-de-president-ne-suffit-pas-pour-le-devenir/>
- GEIGER, Susan, « Women in Nationalist Struggle: TANU Activists in Dar es-Salaam », *The International Journal of African Historical Studies*, vol. 20, n°1, 1987, p. 1-26.
- GILMAN, Lisa, « Purchasing Praise: Women, Dancing, and Patronage in Malawi Party Politics », *Africa Today*, vol. 48, n°4, 2001, p. 43-64.
- GUNDERSON, Frank, *Sukuma Labor Songs from Western Tanzania: We Never Sleep We Dream of Farming*, Leiden/Boston, Brill University Press, 2010.
- HOUPERT, Pierre, « Ce jour-là : le 3 novembre 1960, l'indépendantiste camerounais Félix Moumié meurt empoisonné », *Jeune Afrique*, novembre 2023, <https://www.jeuneafrique.com/369376/politique/jour-3-novembre-1960-lindependantiste-camerounais-felix-moumie-meurt-empoisonne/>
- KAKÉ, Ibrahima Baba, *Sékou Touré : le héros et le tyran*, Paris, Éditions Jeune Afrique, 1984.
- LAKOFF, George, et JOHNSON, Mark, *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- LASSWELL, Harold, « The theory of political propaganda », *American Political Science Review*, vol. 21, n°3, 1927, p. 627-631.
- LEWIN, André, *Abmed Sékou Touré (1922-1984) : Président de la Guinée de 1958 à 1984*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- LEWIN, André, *Diallo Telli : le tragique destin d'un grand Africain*, Paris, Éditions Jeune Afrique, 1990.
- LIHAMBIA, Amandina, « Politics and theatre in Tanzania after the Arusha Declaration, 1967-1984 », PhD thesis, University of Leeds, 1985.
- LWANDA, John, « The History of Popular Music in Malawi, 1891 to 2007: A Preliminary Communication », *The Society of Malawi Journal*, vol. 61, n°1, 2008, p. 26-40.
- M'BOKOLO, Elikia, « Guinée-Bissau : il y a cinquante ans, l'assassinat d'Amílcar Cabral », *Jeune Afrique*, janvier 2023, <https://www.jeuneafrique.com/mag/526934/politique/guinee-bissau-il-y-a-quarante-cinq-ans-lassassinat-damilcar-cabral/>
- MAZZOLENI, Florent, « Les musiques des indépendances africaines », *Africultures*, vol. 83, n°1, 2011, p. 30-36.
- NIANE, Djibril Tamsir, et KANDÉ, Diely Mamoudou, « Chants révolutionnaires guinéens », *Présence africaine*, vol. 29, n°1, 1960, p. 89-103.
- NKRUMAH, Kwame, *Africa Must Unite*, New York, Frederick A. Praeger, 1963.
- NYERERE, Julius, *The Arusha Declaration and TANU's Policy on Socialism and Self-Reliance*, Dar es-Salaam, TANU, 1967.

- PAUTHIER, Céline, « La musique guinéenne, vecteur du patrimoine national (des années 1950 à 1984) », Daouda Gary-Toukara et Didier Nativel (dirs.), *L'Afrique des savoirs au sud du Sahara (XVI^e-XXI^e siècles) : acteurs, supports, pratiques*, Paris, Karthala, 2012, p. 129-154.
- POURROUQUET, Anaïs, « La production du patrimoine musical malien », Olivier Givre et Madina Regnault (dir.), *Patrimonialisations croisées : Jeux d'échelles et enjeux de développement*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 99-114.
- RAKOTOMALALA, Mireille, « Pratique musicale à Madagascar », Yu-Sion Live et Jean-François Hamon (dirs.), *Diversité et spécificités des musiques traditionnelles de l'océan Indien*, Paris, L'Harmattan, coll. « Kabaro », vol. 2, 2004, p. 67-81.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques, « Les principales figures du discours », Jean-Jacques Robrieux (dir.), *Rhétorique et argumentation*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 49-168.
- ROY, Alexis, « Une paysannerie prédisposée au socialisme ? Le “socialisme des ancêtres” à l'épreuve de la politique agricole de Modibo Keita au Mali », Françoise Blum et al. (dir.), *Socialismes en Afrique*, Paris, Éditions de la MSH, 2021, p. 279-300.
- SKINNER, Ryan Thomas, « Cultural politics in the post-colony: music, nationalism and statism in Mali 1964-75 », *Journal of the International African Institute*, vol. 84, n°4, 2012, p. 511-534.
- SONGOYI, Elias Manandi, « The Artist and the State in Tanzania », Mémoire de Master, University of Dar es-Salaam, 1990.
- SURIANO, Maria, « From dansi to bongo flava: popular music and politics in Tanzania, 1955-2005 », James Ogude, Grace A. Musila et Dina Ligaga (eds.), *Rethinking Eastern African Literary and Intellectual Landscapes*, Trenton, NJ, Africa World Press, 2011, p. 295-313.
- TIQUET, Romain, « Comment l'abolition de l'esclavage a légitimé le travail forcé colonial en Afrique de l'Ouest », *The Conversation*, novembre 2019, <https://theconversation.com/comment-labolition-de-lesclavage-a-legitime-le-travail-force-colonial-en-afrique-de-louest-126091>
- TOULABOR, Comi, *Le Togo sous Eyadéma*, Paris, Karthala Éditions, 1986.
- VAN DIJK, Teun, « Multidisciplinary CDA: a plea for diversity », Ruth Wodak et Michael Meyer (eds.), *Methods of Critical Discourse Analysis*, Londres, Sage, 2001, p. 95-120.
- WHITE, Bob W., *Rumba Rules: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*, Durham, Duke University Press, 2008.

Chanson et art : un mode d'expression idéologique pour l'Association des Stagiaires et Étudiants Comoriens (ASEC) en France de 1970 à 1985

Badroutine ABDOU NOUHOU
Université de La Réunion¹

À Djaoudane et Nouraya

Le début des années 1960 voit l'arrivée en France d'un grand nombre de stagiaires et étudiants comoriens, qui se regroupent dans l'Association des Stagiaires et Étudiants Originaires des Comores en France (ASEOCF) créée en 1966. L'association s'est constituée en prenant comme modèle la FEANF, Fédération des Étudiants d'Afrique Noire en France, créée depuis les années 1950 par les étudiants africains et ceux des départements d'outre-mer de la Martinique et de la Guadeloupe². C'est au cours du quatrième congrès tenu à Bordeaux en 1969 que l'ASEOCF change d'appellation et devient l'Association des Stagiaires et Étudiants Comoriens (ASEC). Ainsi, l'activité de l'ASEC est orientée vers la lutte politique. Cette génération développait ses activités culturelles au sein des différentes sections réparties en onze groupes : Aix-Marseille, Bordeaux, Dijon, Lille, Lyon, Montpellier, Nantes, Orléans, Paris, Poitiers et Toulouse³.

À partir de 1970, l'association lance ses mots d'ordre anticolonialistes, anti-néocolonialistes et anti-impérialistes qui deviennent sa base idéologique. L'orientation marxiste-léniniste s'explique par l'assimilation des ouvrages de Marx, Engels, Lénine et Staline. *Le Manifeste du parti communiste* de Karl Marx et les *Principes élémentaires de la philosophie* de Georges Politzer deviennent les usuels des bons militants. Dès 1972, la vague révolutionnaire de l'ASEC atteint l'archipel des Comores dans le but de conquérir le pouvoir. Ainsi a germé dans le pays l'arbre de la Révolution Nationale Démocratique et Populaire des Comores (RNDP). Jusqu'à 1976,

¹ DOI : 10.61736/KFOR6291

² Ahmed Ouledi, *L'Association des stagiaires et étudiants des Comores (ASEC) : Rêves et illusions d'une génération*, Moroni, KomEDIT, 2012, p. 40.

³ Entretien du 20 octobre 2017 avec Ahmed Wadaane Mahamoud, Paris.

L'ASEC s'est servie du « travail-vacances »⁴ pour répandre et implanter ses idées révolutionnaires dans les différentes régions des Comores. L'ASEC intègre alors les associations dites *Msomo wa nyumeni* ou « Culture nouvelle »⁵ (une renaissance culturelle en rupture avec le passé colonial et féodal), avec lesquelles elle entretenait des relations depuis longtemps. Le mouvement de la Culture nouvelle sera à l'avant-garde pour la vulgarisation des idéaux révolutionnaires et patriotiques au sein de la population. Ainsi, les associations de scouts, les équipes sportives et les orchestres sont gagnés par les idées révolutionnaires. À cet effet, les activités culturelles, musicales et artistiques (production de disques, théâtre, etc.) sont conçues pour être des outils de propagande sous les auspices des idéologies marxiste-léniniste, maoïste et anticolonialiste. C'est ainsi que les activités culturelles et artistiques de l'ASEC renvoient au peuple en tant qu'acteur prin-

⁴ Le « travail-vacances » est l'ensemble des activités et des tâches confiées aux militants de l'ASEC qui partent en vacances aux Comores. Ils sont tenus d'informer la direction de l'organisation de leur départ afin que celle-ci puisse leur affecter une tâche précise à exécuter sur place. Cela va de la simple prise de contact avec les militants de l'intérieur au travail d'enquête ou de diffusion du journal de l'association, en passant par des cours de mise à niveau.

⁵ Le *Msomo wa nyumeni* ou « Culture nouvelle » est créé suite au soulèvement lycéen de janvier 1968 aux Comores. Après la prise de l'indépendance le 6 juillet 1975, des associations culturelles commencent à s'organiser autour de ce mouvement. Elles avaient comme objectif de ressusciter, de revaloriser et de faire connaître l'identité culturelle de l'archipel des Comores à travers des manifestations telles que des danses traditionnelles, des pièces de théâtre, des expositions sur l'artisanat. Ces associations, formées en grande partie par les jeunes scolarisés, estimaient que durant la colonisation, l'identité culturelle et l'histoire des Comores étaient restées méconnues. Ainsi, l'écho qu'avaient pris les idées du *Msomo wa nyumeni* avait poussé les jeunes lycéens militant pour la Culture nouvelle à créer leurs propres associations culturelles respectives dans leurs localités. Plusieurs associations ont vu le jour dans plusieurs villes à l'instar de l'Union Fraternelle d'Art des Comores (UFAC) de Moroni, le mouvement culturel Ukintsi-Uwo « Patriotisme pur » de Mbeni, l'Association de rénovation culturelle (ARC) de Mitsamihuli, Mitsudje, Fumbuni, Kwambani. Ce fut la même chose dans les îles d'Anjouan et Mohéli. De jeunes militants produisaient des tableaux d'inspiration maoïste en se basant sur les deux magazines chinois, *La Chine nouvelle* et *La Chine en construction*, ce qui a poussé le régime d'Ali Soilihi à réagir en essayant de mater le *Msomo wa nyumeni*. Le mouvement renaît après la chute du pouvoir d'Ali Soilihi en 1978. Cette renaissance de la « Culture nouvelle » est l'initiative de la jeunesse scolarisée de l'ASEC qui s'opposait au pouvoir d'Ali Soilihi. Le mouvement gagne en qualité et en nombre quand un premier contingent des militants de l'ASEC rentre au pays au retour au pouvoir d'Ahmed Abdallah en 1978. Des séances d'inculcation idéologique étaient clandestinement organisées par les membres de l'ASEC. La fusion de l'ASEC et de l'Association culturelle *Msomo wa nyumeni* donne naissance au Mouvement Communiste Marxiste-Léniniste Comorien (MCMLC) qui s'exprimait sous le nom de « La voix du Peuple », devenu le terreau de la lutte révolutionnaire contre le pouvoir en place.

cial⁶. Elles sont conçues comme une culture populaire de masse et de propagande politique pour incarner une forme de culture commune, tout en vulgarisant l'idéologie marxiste dans l'archipel des Comores.

Cependant, la tentative de sédition des militaires comoriens du 8 mars 1985 contre les mercenaires qui encadraient la Garde Présidentielle (GP) d'Ahmed Abdallah a été assimilée à un coup d'État supervisé par le Front Démocratique. Les mercenaires ont saisi cette occasion pour emprisonner plusieurs cadres du FD, notamment leur chef Moustapha Said Cheikh, et démanteler l'ensemble du mouvement révolutionnaire comorien.

Dans cet article nous nous interrogeons sur les relations entre la culture populaire et l'expression politique de la jeunesse militante et révolutionnaire de l'ASEC. Aussi nous posons-nous la question : pourquoi et comment a-t-elle utilisé, instrumentalisé le théâtre populaire, la chanson et l'art visuel pour propager ses idées révolutionnaires et idéologiques ? Cela permettra de comprendre la manière dont la culture populaire construit l'identité socio-politique et les représentations collectives.

Les activités culturelles de l'ASEC au nom de la masse populaire

Le 3 août 1975, un coup d'État est mené aux Comores par Ali Soilihi qui renverse le pouvoir d'Ahmed Abdallah. L'ASEC a dénoncé et condamné dans son journal *Usoni* (« En avant ») ce coup d'État qu'elle considérait comme une remise en cause de l'unité nationale⁷, qui, d'emblée, allait éloigner de plus en plus Mayotte de ses îles sœurs et favoriser son intégration dans le giron français⁸. Ce contexte a poussé l'ASEC à renforcer l'endoctrinement de ses militants dans la lutte contre le régime révolutionnaire et l'impérialisme. Dans un article intitulé « Ripostons aux attaques des fascistes », l'ASEC se disait prête à mener la résistance face

⁶ Selon la définition de Bennetta Jules-Rosette, la culture populaire, de masse, est devenue une forme d'art produite et consommée par le peuple. L'épithète « populaire » renvoie ici au peuple en tant qu'acteur principal de ces productions culturelles. Voir : Bennetta Jules-Rosette et Martin Denis-Constant, « Cultures populaires, identités et politique », *Les Cahiers du CERI*, n°17, 1997, p. 1-46.

⁷ « 2^e anniversaire de la forfaiture du 3 août », *Usoni* (En avant), n°2, 1977, p. 2.

⁸ L'archipel des Comores est composé de quatre îles : la Grande Comore, Anjouan, Mayotte et Mohéli (en comorien : Ngazidja, Ndzuani, Maore et Mwali). Depuis 1975, l'île de Mayotte fait l'objet d'un contentieux entre les Comores et la France, après la consultation d'autodétermination à l'issue de laquelle Mayotte est demeurée sous administration française.

aux velléités du pouvoir « pseudo-révolutionnaire », car selon les étudiants comoriens, Ali Soilihi n'était pas un marxiste-léniniste⁹.

Ainsi, les militants sont encouragés à intégrer les masses et à persuader le plus de personnes d'adhérer à l'association. Le Comité exécutif fait passer le mot d'ordre selon lequel l'ASEC n'est la propriété privée de personne et que tout scolaire, stagiaire et étudiant comorien a le droit de prendre part aux activités du mouvement. Mais ces activités, qu'elles soient syndicales, culturelles ou sportives, sont orientées et convergent vers la lutte politique¹⁰. En France, les fins de semaine sont consacrées par les militantes et les militants aux visites des compatriotes et travailleurs ou étudiants, en priorité ceux logés dans les cités universitaires et dans les quartiers défavorisés.

Pour mieux conquérir les masses populaires, l'ASEC politise ses activités culturelles. Plusieurs chansons patriotiques sont composées pour soutenir la lutte révolutionnaire. Cette situation correspond bien à ce que Bennetta Jules-Rosette décrit ici :

Constituant un terrain d'affrontement idéologique et politique, la culture populaire est, dans ce système de circulation, en rapport avec le pouvoir. De ce fait, elle peut être politisée, mais jamais automatiquement ; jamais non plus dans un sens déterminé, qu'il soit celui de l'obtention de la soumission ou au contraire de la protestation et de la révolte¹¹.

Le sport est aussi considéré comme un moyen privilégié recommandé pour s'intégrer aux masses. C'est ainsi que les gymnases et les stades des campus universitaires sont systématiquement investis par les militants toutes les fins de semaine. Certains s'initient au volley-ball et d'autres au base-ball ou au football. L'ASEC organise chaque année, les 14 et 15 août, en pleine fête de la Pentecôte, des activités culturelles et sportives qui regroupent toutes ses sections¹².

Les activités musicales sont encouragées. À partir de 1976, l'ASEC développe des activités culturelles intenses (chants, chorales et danses folkloriques) pour dénoncer Ali Soilihi qui a pris le pouvoir par un coup d'État le 3 août 1975 et qui a été renversé par un autre coup d'État le 13 mai 1978. À partir de cette année 1978, les activités culturelles de l'ASEC prennent une grande ampleur aboutissant à l'enregistrement de son premier disque de 33 tours contenant douze chansons. Les militants possédant des talents artistiques sont mobilisés et regroupés pour concevoir,

⁹ « Ripostons aux attaques des fascistes », *Usoni*, n°2, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰ Ahmed Ouledi, *op. cit.*, p. 81.

¹¹ Bennetta Jules-Rosette, *op. cit.*, p. 39.

¹² Ahmed Ouledi, *op. cit.*, p. 82.

produire et diffuser des œuvres musicales révolutionnaires. L'association sélectionne les chansons qui sont, par la suite, enregistrées et diffusées en France et aux Comores¹³. Il s'agit de chansons et arts populaires créés par « une masse humaine sans aucune érudition »¹⁴ puisque le mouvement révolutionnaire de l'ASEC est contre le carriérisme et le parcours de longues études. Ainsi, deux disques à la gloire de la lutte du peuple comorien et des peuples opprimés du monde ont été produits et popularisés. En 1982, l'ASEC a enregistré son deuxième disque de 45 tours. Des techniciens, payés par l'ASEC, se chargeaient de l'enregistrement de ces disques dans des salles louées, étant donné que l'association n'avait pas véritablement les moyens de financer des enregistrements en studio. Ces compositions musicales véhiculant les théories révolutionnaires sont relayées également aux Comores par les jeunes révolutionnaires du *Msomo wa nyumeni*, la « Culture nouvelle ». En effet, les Associations dites de la « Culture nouvelle » sont l'avant-garde de la popularisation des idéaux révolutionnaires et patriotiques au sein de la population. Ses membres les plus engagés vont régulièrement grossir les rangs du parti politique du Front Démocratique (FD) créé par des anciens membres de l'ASEC en 1982.

Les chansons patriotiques et révolutionnaires de l'ASEC

Les chansons politiques de l'ASEC, que nous présentons ici ont été recueillies dans des archives privées en Grande Comore en 2014. Notre travail consistait à les dater, à les transcrire et à les traduire, à connaître leurs compositeurs ainsi que les moyens utilisés pour l'enregistrement de leurs deux disques musicaux. Nous avons pu collecter 22 chansons dont nous analyserons ici quelques extraits¹⁵ évoquant l'idéologie du mouvement. Nos recherches des compositeurs et interprètes de l'ASEC ont été très difficiles. Selon Ahmed Wadaane Mahmoud¹⁶, « on ne cherchait pas à connaître les compositeurs des chansons de l'ASEC, même si on connaissait leur identité et leur section d'appartenance. L'ASEC privilégiait "la sa-

¹³ Entretien du 20 octobre 2017 avec Ahmed Wadaane Mahmoud, Paris.

¹⁴ Antonin Liatard, « Les danses populaires et leurs représentations : l'exemple du livre et de l'album de fête du XIX^e siècle », *Recherches en danse*, n°9, 2020, p. 2, <http://journals.openedition.org/danse/3422>, DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.3422>

¹⁵ L'ensemble des chansons patriotiques et révolutionnaires de l'ASEC est présenté et analysé dans notre thèse de doctorat d'histoire, « Chansons de luttes politiques et de propagande aux Comores. Entre patriotisme et identité culturelle », Université de La Réunion, 2023.

¹⁶ Ahmed Wadaane Mahmoud est l'un des compositeurs et chanteurs de l'ASEC. Il a composé cinq chansons patriotiques durant cette époque.

gesse collective” au détriment de “l’individualisme” qu’elle combattait »¹⁷. Par ailleurs, en se servant de « l’arme culturelle », l’ASEC combattit les gouvernements successifs de 1975 à 1978 (Ali Soilihi) et de 1978 à 1989 (Ahmed Abdallah). Parmi les thématiques soulevées par les compositeurs, figure la nécessité d’organiser les travailleurs, les ouvriers et les paysans avec le monde intellectuel. Cette idée a conduit à la naissance de l’expression « Révolution Nationale Démocratique et Populaire » (RNDP).



Illustration 1 : Jeunes militants de l’ASEC de la Section d’Aix-en-Provence, 1985.

*Source : Ina.fr*¹⁸

On peut lire, à travers ces chansons politiques, le militantisme des jeunes de l’ASEC prenant position sur les différentes étapes de la révolution au Cambodge (devenu Kampuchéa démocratique), sur les différents mouvements de libération nationale en Amérique latine, au Guatemala et au Nicaragua, entre autres. Ils vont s’inspirer du Prolétariat international en basant leurs idéaux sur les théories de Karl Marx, Lénine et Staline. Ils

¹⁷ Entretien du 20 octobre 2017 avec Ahmed Wadaane Mahmoud, Paris.

¹⁸ Cette illustration est un arrêt sur image (00:00:11) d’une vidéo publiée sur le site Ina.fr en 1985. Elle montre des jeunes militants de l’ASEC en train de répéter, dans un amphithéâtre de l’Université d’Aix-en-Provence. Les danses traditionnelles ainsi exécutées sont accompagnées de chants patriotiques et révolutionnaires. On peut voir sur cette photo, entre autres, Ahmed Wadaane Mahamoud et une jeune femme devant les microphones chantant la fin de l’Apartheid en Afrique du Sud et exigeant la libération de Mandela.

tissent également des liens avec des mouvements de gauche en France pour essayer de comprendre les évolutions au sein du mouvement communiste international¹⁹. Les thématiques abordées dans ces chansons s'inscrivent dans une prise de position liée aux concepts du mouvement communiste, aux thèses véhiculées par la République populaire de Chine sous Mao Zedong, et celles de l'Albanie sous Enver Hoxha, dont la popularité était grande dans le monde des années 1960, 1970 et 1980.

On trouve également dans ces chansons les thèmes de la revendication de Mayotte, la défense de l'indépendance nationale, la nécessité de défendre l'unité et l'intégrité territoriale, comme le souligne la chanson patriotique suivante, intitulée « Hidza shidu ngashiradawo » (« Une obscurité totale se répand »). Cette chanson patriotique est interprétée par des voix féminines de la section de Paris. Elle dénonce la pauvreté à laquelle était confronté le nouvel État comorien pour qui l'indépendance était synonyme de belle vie et d'amélioration des conditions de vie difficiles vécues durant la période coloniale. Selon l'auteur, le problème de ce sous-développement est lié à la monopolisation de la terre et des richesses par le bourgeois (*bepare*) et l'impérialiste (*mbeberu*) au détriment de la masse des travailleurs comoriens.

Hidza shidu ngashiradawo	L'obscurité totale se répand
Ho djumwa entsi nazaliwa	Sur mon pays de naissance
Hidza shidu ngashi eneyao	L'obscurité totale se répand
Wanantsi wendji wandziwa	Beaucoup de citoyens en souffrent
Ze ndzaya ngizo pvapvo na pvapvo	La famine frappe partout
Yema bwade yazidi hurema	Les maladies augmentent
Utsahalivu uzidi hwenea	La pauvreté se généralise
Hakika maesha madziro ngao	En vérité, la vie est très rude
Ziumia wo umma mafanya hazi	Elle accable la communauté des travailleurs
Umati nguo mbiguni	Le peuple demeure enchaîné
Ngapvo unyonyadji ushagavu	La corruption provoque de l'affolement
Mbeberu na bepore ngwao shari	Colons et bourgeois deviennent nos ennemis

Toutefois, le compositeur de cette chanson montre, dans la deuxième strophe, que l'évolution de la lutte mettra fin à ce système bourgeois et que la révolution triomphera en faisant allusion à la couleur « rouge » :

¹⁹ *Ibid.*

<i>Zinu nyora nyi nkudu ngazi walao</i>	Les étoiles rouges brillent
<i>Wandrwabazi ngwa nyogobao</i>	Les travailleurs se redressent
<i>Kweli ngoshao urabube</i>	Le jour se lève et s'éclaircit
<i>Ngazidja, Ndzuwani, Mmwalu, Maore</i>	En Grande Comore, à Anjouan, à Mohéli et à Mayotte
<i>Zama za uhuru na wewu</i>	Pour le temps de la liberté et de la lumière

Cette chanson évoque aussi les critiques et oppositions de l'ASEC contre l'action politique révolutionnaire d'Ali Soilihi (1975-1978) puisqu'elle considérait le putsch comme allant à l'encontre des acquis de la lutte du peuple comorien ayant abouti à la déclaration unilatérale de l'indépendance du 6 juillet 1975. Les jeunes étudiants de l'ASEC qualifiaient Ali Soilihi de « socialo-fasciste » et classaient son idéologie dans le « socialisme utopique de Proudhon » et le « socialisme réactionnaire de Senghor ». L'ASEC distingue alors deux types de socialisme :

le socialisme scientifique de Marx, Engels, Lénine, Staline et Mao, puis les autres socialismes qui vont du socialisme utopique de Proudhon au socialisme réactionnaire de Senghor et Ali Soilihi. En fait, les pires ennemis de la classe ouvrière et du socialisme scientifique arborent le drapeau du socialisme pour duper les peuples et combattre le progrès social. Le socialisme fasciste d'Ali Swalihi (Ali Soilihi) est de ce type-là.²⁰

<i>Releve fikira za nyumeni</i>	Assimilons les idées nouvelles
<i>Ngazi pvirao pvo ntsi djuu</i>	Qui circulent dans notre pays
<i>Marx, Engels, Lénine, Staline na Mao</i>	Venant de Marx, Engels, Lénine, Staline et Mao
<i>Ngazibaliyao ye ntsi kamili</i>	Qui vont guider l'ensemble du pays
<i>Ngazidja, Ndzuwani, Mwalu, Maore</i>	En Grande Comore, à Anjouan, à Mohéli et à Mayotte
<i>Zama za huru na wewu</i>	Une ère de la liberté est née
<i>Ali Soilihi ngu rindridro</i>	Ali Soilihi tremble
<i>Ngena bukuma ya tarehi</i>	L'histoire le jugera

Dans cette dernière strophe, le compositeur montre que leur idéologie marxiste, léniniste, maoïste serait la meilleure vision politique pour sortir l'État du joug de la pauvreté, contrairement au « socialisme utopique » soilihiste.

La chanson suivante, intitulée « Wana mama watwaniya » (« Les jeunes femmes patriotes »), composée par la section de Toulouse, rappelle l'importance du militantisme patriotique. L'évocation des personnalités,

²⁰ « Le social-fascisme d'A. Swalihi », *Usoni*, n°2, *op. cit.*, p. 1-2.

Marcel Henri et Younoussa Bamana, dans ce texte est liée à la lutte menée par ces deux leaders du MPM, mouvement qui veut la séparation de Mayotte de l'ensemble comorien. En effet, cette position de séparation de Mayotte a été renforcée par les députés mahorais qui ont voté contre l'indépendance. Ces hommes politiques, originaires de Mayotte, jouaient un rôle de premier plan dans « le rattachement » de cette île à la France :

<i>Ritso shinda anduyi yatru</i>	Pour vaincre notre ennemi
<i>Mfarantsa</i>	La France
<i>Ritso shinda anduyi yatru</i>	Pour vaincre notre ennemi
<i>Mfarantsa !</i>	La France !
<i>Marcel na 'Bamana warumwa wabe</i>	Marcel et 'Bamana sont ses serviteurs
<i>Wa renga wa vudzu</i>	Qu'elle utilise
<i>Nkodo</i>	Pour briser notre combat
<i>Wa renga wa vudzu</i>	La France les utilise
<i>Nkodo</i>	Pour briser notre combat

Cette chanson vise à sensibiliser les militants indépendantistes comoriens à se mettre debout « pour chasser le colon » de Mayotte et à établir « la Démocratie nouvelle » ou « *Demokrasi mpia* », pour « une vie meilleure aux Comores » :

<i>Watwania wa Maore</i>	Comme les patriotes de Mayotte
<i>Wahime</i>	Mettons-nous debout
<i>Na Ngazidja, na Mwali na Ndzuwani</i>	En Grande-Comore, Mohéli et Anjouan
<i>Wana ntsi wa Komori</i>	Patriotes des Comores
<i>Naribime</i>	Levons-nous
<i>Rimtone mFarantsa anduyi watru</i>	Pour chasser la France, notre ennemi
<i>Rione demokrasi mpia</i>	Et vivre la vraie démocratie
<i>Komori</i>	Aux Comores
<i>Rione demokrasi mpia</i>	Et vivre la vraie démocratie
<i>Komori</i>	Aux Comores
<i>Rikombowe maesha mema Komori</i>	Pour établir une vie meilleure aux Comores

En effet, la *Demokrasi mpia* est la traduction en comorien de la Révolution Nationale Démocratique et Populaire (RNDP) telle qu'elle a été conçue par l'ASEC en 1978 et propagée aux Comores dès la naissance de *Sauti ya Umati* (« Voix du Peuple ») en 1979. Elle devient officiellement le parti du Front Démocratique (FD) en 1982.

En hommage au « Guide de la Révolution chinoise », Mao Zedong, qui s'est éteint en 1976, une chanson intitulée « Mao ! Mao ! » a été composée par la section de Paris. Dans la première strophe, on fait l'éloge des

éducateurs du prolétariat international, plus particulièrement de l'idéologue chinois Mao Zedong. Deux personnalités importantes parmi les compagnons de route de Mao, Zhu De et Zhou Enlai, l'ancien Premier ministre de Mao, sont évoquées :

<i>Mao !</i>	Mao !
<i>Chude, Chou en Lai !</i>	Chude, Chou en Lai !
<i>Masihu ya mvezi shenda yadjiya</i>	La nuit du 9 septembre arrive ²¹
<i>Mvezi mbali urivaliya</i>	Une lune éclatante nous éclairait
<i>Masihu mema yanu</i>	Cette belle nuit-là
<i>Yedeleya nawu badiliba</i>	A commencé à changer
<i>Bahari yi djunduba</i>	La mer s'agitait
<i>Zililo za budi kudju</i>	Les hululements des hiboux
<i>Ziyeneya harimwa ye mabepare</i>	Ont mis en alerte les bourgeois
<i>Zidubiyo na usikitifu</i>	Des pleurs et des regrets
<i>Zidjiya wo binadamu</i>	Percent les cœurs des gens
<i>Suala la fikira</i>	Une réflexion s'imposait
<i>Ziyeneya ye masarumaya</i>	À tous les ouvriers
<i>Harumwa ye duniya kamili</i>	De tous les pays du monde
<i>O wakati wa msuba wabe nabudha</i>	Pour la mort du Grand timonier
<i>Wabe masarumaya</i>	Guide de tous les travailleurs
<i>Mao Mao Zedong wayeneya</i>	Mao Zedong connue du monde

Mao définit « la Théorie des trois mondes » en ces termes : les États-Unis et les pays occidentaux forment le premier monde ; c'est le bloc de l'Ouest. L'URSS et les pays de l'Europe de l'Est sont caractérisés de deuxième monde. Ils sont étiquetés comme « révisionnistes » pour avoir abandonné les idéaux et les principes de Lénine. Il s'agit du bloc de l'Est. La Chine, les pays d'Asie du Sud-Est, d'Amérique latine et d'Afrique forment le troisième monde. Selon l'ASEC, « Ils incarnent l'espérance de la révolution mondiale avec la Chine comme bastion principal ». L'association choisit et considère la Chine comme le bastion de la révolution mondiale, étant donné qu'elle faisait partie du Tiers-monde. L'ASEC s'imprègne alors de l'idéologie maoïste considérée comme la voie à suivre pour le développement des Comores. Cette thèse s'accorde bien avec ce qui est défendu dans les lignes du journal *Usoni*, « En avant » :

La vie du Président Mao Zedong est intimement liée au développement, au triomphe, à la consolidation de la révolution chinoise, à la défense des intérêts du prolétariat international des nations et des peuples opprimés du monde. Par conséquent, célébrer le 1^{er} anniversaire de la mort du

²¹ Le compositeur évoque ici le décès de Mao Zedong dans la nuit du 9 septembre 1976, en Chine.

président Mao constitue, en cette période de troubles, d'hésitation et de grande confusion dans les idées, un acte de grande signification pour les intérêts de révolution mondiale, en particulier pour le triomphe de la démocratie nouvelle dans notre pays pour le renversement complet de l'impérialisme français et ses valets locaux de la clique d'Ali Swilihi (Ali Soilihi).²²

La pensée de Mao Zedong est aussi considérée comme « une épée qu'il importe de se saisir d'une main de fer, pour briser le cou de la réaction impérialiste, social-impérialiste et leurs laquais de tout acabit »²³ :

<i>Nezo masiwani hatru wadjanu</i>	Dans notre archipel également
<i>Ubadiliha</i>	Il y aura du changement
<i>Wakati demokrasi mpia</i>	Lorsque la démocratie nouvelle
<i>Yatredelwa</i>	Basée
<i>No udzima wabe masiwa</i>	Sur l'unité des îles
<i>Mafanya bazi</i>	Et celle des travailleurs
<i>Ngodjo rudza ze taanbu</i>	Vaincra toutes les difficultés
<i>Zabe msogadji</i>	Du sanguinaire
<i>Hauka Ali Soilihi linu difu latimiya</i>	Puisque Ali Soilihi est une vraie pas-soire
<i>Kana utriya mndro tsena</i>	Il ne déclenchera plus aucun incendie
<i>Hauka mwana Mkomori</i>	Puisque, le jeune Comorien
<i>Handjia mvuu ba nyogoba beze fikira za Mao</i>	S'est endurci grâce aux idées de Mao,
<i>Fikira za Marx na Hengels</i>	De Marx, d'Engels
<i>Lenini, Stalini na Mao</i>	De Lénine, Staline et Mao

Le compositeur de cette chanson révolutionnaire compare l'idéologie maoïste aux « étoiles » qui brillent, à « la lune » qui éclaire : « une vision » pour sortir les peuples du monde de l'ignorance et de la domination.

Dans la deuxième strophe, on évoque la vision de *demokrasi mpia* ou « Démocratie nouvelle ». Ce concept était la ligne politique de l'ASEC qu'elle cherchait à introduire aux Comores sur la base des idées révolutionnaires maoïstes. Ainsi, cette chanson voulait montrer que tous ces pays de différents continents formaient le Troisième monde dit « progressiste » selon la pensée marxiste et maoïste, lesquels étaient unis pour faire face à l'impérialisme ou *mbeberu* :

<i>Demokrasi mpia</i>	Démocratie nouvelle
<i>Ubadilisba</i>	Elle émancipe

²² « Pour le 1^{er} anniversaire du décès du Président Mao », *Usoni*, n°2, *op. cit.*, 1977, p. 1-4.

²³ *Ibid.*

Ntsi zabalwa nfiya
 Zontsi piya
 Ameriki latini
 Africa na asia
 Yizo piya upanga wabu badili ye duniya

Zibimi konyo dzima
 Ha uvana na mbeberu
 Mbeberu waduniya linu difu latimiya

Les pays asservis
 Tous ces pays
 Qu'ils soient d'Amérique latine
 D'Afrique et d'Asie
 Ils sont nos armes pour changer le monde
 Ils sont tous debout et unis
 Pour lutter contre l'impérialisme
 L'impérialisme mondial est un tigre de papier

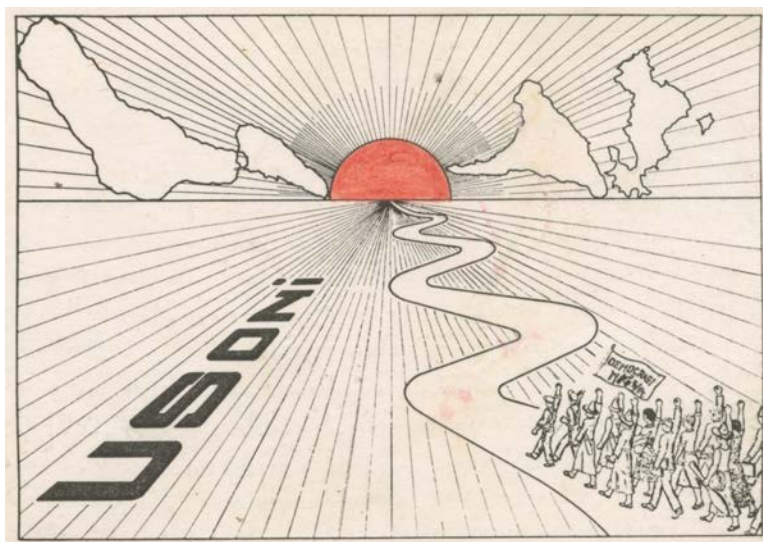


Illustration 2 : Sur cette affiche qui date de 1978, on voit des jeunes militants de l'ASEC, en marche bras levés avec un drapeau portant l'inscription : 'Demokrasi mpia (« Démocratie nouvelle »)²⁴. Source : CNDRS, Moroni

La strophe qui suit présente les artisans et cultivateurs du monde et définit la *demokrasi mpia* comme une « arme d'indépendance et de liberté » et la liberté. Enfin, dans la quatrième et dernière strophe, on peut remarquer le soutien de l'ASEC aux travailleurs, paysans et ouvriers, et à la lutte des classes sous la bannière des idées marxistes-léninistes :

²⁴ On voit à l'arrière-plan le soleil levant qui éclaire les quatre îles qui forment l'archipel des Comores. Le slogan « *Usoni* » (En avant), inscrit sur le sol, est aussi le titre du journal de l'association. Il indique la direction de la route qui mène vers le soleil levant (symbole de la Chine) faisant allusion à la révolution maoïste.

<i>Wo mvedje ubaliyavo</i>	La lumière qui éclaire
<i>Ye masarumaya yabe duniya</i>	Les ouvriers du monde entier
<i>Ndo urabafu na uvatwanifu</i>	Ce sont l'honnêteté et le patriotisme
<i>Wabe ze fikira zabawo</i>	Qui inspirent leur pensée
<i>Wo msomo warinika</i>	L'enseignement qu'ils nous lèguent
<i>Ngwwo ye beramu nyikudu ya uongofu</i>	Est devenu le drapeau rouge de la droiture
<i>Demokrasi mpia</i>	La démocratie nouvelle
<i>Ndzia yaushidzi waribulia</i>	Est le chemin de la victoire qu'ils ont tracé
<i>Ndo swilaha yaukombowa ntsi zirumwao</i>	C'est l'arme qui libérera les pays asservis
<i>Sarumaya na mlimadji wa Komori</i>	Ouvriers et cultivateurs des Comores
<i>Wabimi hautibiti demokrasi mpia</i>	Sont debout pour asseoir la démocratie nouvelle
<i>Shombo shauriepvesa</i>	Arme qui nous protégera
<i>Neshe hidza sha ukoloni</i>	De l'obscurité liée à la colonisation

D'abord, L'ASEC a épousé la politique menée par les dirigeants du Kampuchéa démocratique (Cambodge)²⁵ : car selon les étudiants comoriens, « ce petit pays a démontré des capacités de développement économique en comptant sur ses propres forces (ne plus s'appuyer sur aucune superpuissance) »²⁶. Ensuite, l'ASEC a souscrit à la politique menée par l'Albanie dirigée par Enver Hoxha²⁷, d'où la caractéristique de « bastion de la révolution mondiale » attribuée à l'Albanie et à la Chine par l'ASEC qui considérait ces deux pays comme les guides du prolétariat international.

Le théâtre et les arts visuels au service de la propagande idéologique révolutionnaire

Le théâtre populaire est aussi orienté vers la lutte politique. Il est conçu comme un potentiel instrument de mobilisation idéologique et révolutionnaire. Cette activité artistique est un moyen où les courants de

²⁵ Le Kampuchéa démocratique est le nom officiel du Cambodge entre 1975 et 1979, dirigé par les Khmers rouges. Cet État communiste fut mis en place après la fin de la guerre civile cambodgienne et la victoire militaire sur la République khmère, le régime pro-américain de Lon Nol.

²⁶ « Le peuple Kampuchéa est intrépide », *Usoni*, n°3, décembre 1977, p. 4-5.

²⁷ De 1945 à 1985, l'Albanie a été dirigée par Enver Hoxha, un dictateur communiste. Il prétend révolutionner la société albanaise en s'inspirant des principes marxistes-léninistes. Enver Hoxha mène une politique de destruction de la société traditionnelle. Les églises et les mosquées sont fermées ou rasées : l'État devient officiellement athée. Les purges se succèdent et le culte de la personnalité s'accroît.

pensées marxiste-léniniste et maoïste rencontrent la masse populaire comorienne.

La période qui va de 1974 à 1976 reste charnière dans la production de l'art populaire. La valorisation de la culture comorienne pour une identité nationale était l'objectif de l'Union Fraternelle d'Art des Comores (UFAC) créée en 1974 par Sultan Chouzour, professeur au Lycée de Moroni. C'est une association, née avant l'indépendance, qui prônait une culture nouvelle. Elle développait le théâtre et composait des chansons pour dénoncer le pouvoir d'Ahmed Abdallah. Cette association organisait des expositions d'art comorien portant sur la peinture et l'art plastique installés au stade Baumer à Moroni en 1976 par les artistes Soilihi Hakim, Napalo et bien d'autres²⁸. Cette initiative de reconstruction de l'identité nationale était motivée par le fait que, sous la colonisation, les militants révolutionnaires pensaient que la culture et l'histoire de l'archipel étaient en perdition. C'est au sein de l'association UFAC que des pièces théâtrales mettant en avant la mémoire nationale ont vu le jour. En juin 1975, la pièce *Msa Hazji* est jouée dans la salle de cinéma Al-Kamar de Moroni et dans certains villages de la Grande Comore. Cette pièce théâtrale comorienne, écrite en français, a été traduite en *shikomori* (en langue comorienne). Elle met en scène la lutte des classes et les conditions difficiles des travailleurs durant la période coloniale à Chongodunda en Grande Comore.

En ce qui concerne la peinture, les objets artisanaux inspiraient les jeunes plasticiens de l'époque, parmi lesquels on peut citer Soilihi Hakim, Moussa Saïd²⁹, Ahamada Youssouf et Modali³⁰. Plusieurs productions artistiques portaient sur l'histoire des Comores comme ce fut le cas du soulèvement de Dimani en 1915, en évoquant des héros populaires comme Masimu, Mtsala, Hamadi Patiara, qui ont lutté contre les autorités coloniales. Des tableaux dénoncent les injustices de certaines autorités coloniales comme Bouvier³¹, Teyssandier³², ou bien encore des peintures évo-

²⁸ Entretien de juillet 2019 avec Mohamed Hadji Karihila de Mbeni, Paris.

²⁹ Ancien peintre du mouvement révolutionnaire *Msomo wa nyumeni*, Moussa Saïd fut, au début des années 2000, peintre et dessinateur de banderoles à l'occasion de la fête nationale, le 6 juillet. Il fabriquait aussi des panneaux publicitaires pour les Sociétés d'État. Il est décédé à Moroni fin 2019. Entretien du 6 janvier 2020 avec le plasticien Soilihi Hakim à Moroni.

³⁰ Entretien du 26 décembre 2019 avec Modali à Moroni.

³¹ Dans les années 1890, Bouvier fut un chef de police qui a obligé les princes et princesses à travailler dans les chantiers, sans le moindre respect des règles de préséance requises. Il fut alors poignardé à Moroni dans le quartier Irungudjani par un rebelle connu sous le nom de Kari.

³² Teyssandier était le chef du district de la Grande Comore. Il avait décidé en compagnie de la milice coloniale et des chefs de village, institués par Léon Humblot, de se rendre dans les régions de l'île pour sensibiliser les indigènes à la collecte de l'impôt de capi-

quent la pénibilité des travaux manuels, par exemple à travers la représentation du forgeron comme artisan qui crée des instruments de travail pour le paysan. De plus, à chaque fois, les peintres inscrivait un commentaire sur le tableau qui expliquait le contexte et le contenu de l'objet d'art.

Ces œuvres artistiques décrivaient et soutenaient également le mouvement de l'ANC en Afrique du Sud et les mouvements de soutien aux peuples de l'Afrique australe (Zimbabwe, Afrique du Sud, Mozambique, Angola, etc.) déchirés par des crises politiques. Pour les peuples d'Asie, les artistes évoquaient à travers la peinture la Birmanie, le Cambodge, le Viêt-Nam et la Palestine. En 1975, Soilihi Hakim, alors jeune admis au concours d'entrée en classe de sixième (c'est-à-dire la première année d'admission au collège, après le CM2), est devenu secrétaire de la section artisanat et peinture. Ainsi, les premières œuvres d'art, au lendemain de l'indépendance des Comores, étaient focalisées sur le travail de mémoire commune (Bantous, Arabes, Shiraziens et Français). La plupart des artistes étaient des autodidactes.

La section danse et théâtre du *Msomo wa nyumeni* ou « Culture nouvelle » était dirigée par Ahmed Ouledi. Les membres de cette section étaient chargés de répertorier les différentes danses traditionnelles comme le *sambe*, le *bijaya*, le *shigoma*, dans les villes et villages qui les maîtrisaient parfaitement tels que Mbeni, Mkazi, Ikoni en Grande Comore, y compris dans les autres îles de l'archipel. Des pièces théâtrales, comme celle intitulée *Said Abdoulkarim*, critiquaient la bureaucratie, le fonctionnement de l'administration.

Le retour d'une poignée des militants de l'ASEC aux Comores, dès l'arrivée au pouvoir d'Ahmed Abdallah le 13 mai 1978, renforce le militantisme de la jeunesse comorienne. Ces militants de l'ASEC vont développer en sourdine des actions de recrutement de jeunes pour la création de structures révolutionnaires dans toutes les régions. Des activités sportives ont été développées pour l'épanouissement des militants et surtout pour attirer d'autres jeunes à la cause révolutionnaire. En Grande Comore, ce sont les villes de Moroni, de Mbeni et de Mitsamihuli et d'autres encore qui sont en tête de la création des nouvelles structures des jeunes révolutionnaires imprégnés des idées prônées par l'ASEC. Les paroles des chan-

tation. Au mois de juillet 1915, la résistance était importante dans le Mbude. Des échauffourées ont eu lieu à Djomani, mobilisant presque toutes les cités du sultanat, à l'issue desquelles nombreux furent les rebelles à avoir été arrêtés et internés à Mayotte, à Nossi-Be, à Sainte-Marie, et à Nosy-Lava. Issu des grandes familles princières de Mtsagadju, dans le Dimani, Masimu fait figure de patriote hors du commun. Mais il fut tué par arme à feu par Teyssandier durant ce soulèvement populaire.

sons de *twarabu* sont à la gloire de la classe ouvrière. Elles dénoncent les exploiteurs et les pillers en tout genre. Les répressions de la part du gouvernement d'Ahmed Abdallah sont violentes. Le 27 octobre 1979, une manifestation culturelle et musicale de *Ihwāni Swafā* de Mbeni est dispersée par un commando de l'armée³³.

Par ailleurs, les associations de l'Union des Jeunes Progressistes des Comores (UJPC), Fraternité Culturelle de Moroni (FRACUMO) et l'Union Fraternelle de l'Art des Comores (UFAC) vont fusionner leurs structures révolutionnaires à partir de 1982 contre le pouvoir d'Ahmed Abdallah. Toutes ces différentes forces, issues de diverses associations, épousaient les idées révolutionnaires et agissaient de manière secrète pour éviter la répression menée par les mercenaires qui encadraient le pouvoir d'Ahmed Abdallah. À partir de 1982, année d'officialisation de la naissance du Front Démocratique (FD), les idées révolutionnaires étaient canalisées par ce nouveau parti, qui était l'aboutissement du travail mené par les militants de l'ASEC depuis leur retour aux Comores en 1978.



Illustration 3 : Des militants du Mwangaḻa dans une réunion idéologique dans leur siège d'une maison en tôle à Moroni au début de l'année 1982³⁴. Source : CNDRS, Moroni

³³ Ahmed Ouledi, *op. cit.*, p. 129.

³⁴ On peut remarquer sur cette photo la mixité dans le mouvement révolutionnaire car les Comores étant un pays à tradition musulmane, elles n'admettaient pas la mixité des jeunes femmes et hommes.



Illustrations 4 et 5 : « Plein de succès à notre I^{er} Congrès »³⁵. Source : CNDRS, Moroni

³⁵ Il s'agit de l'association culturelle du Mwangaza (MCU, 1982- 83). De gauche à droite, Mze Ahmed, Ahmed Ali Amir, Ahmed Hassani Alfayine, Mouhiddine Boina, Moussa dit Ambi et Soilihi Abdou dit Guoguino. Sur l'illustration n°4, on voit le logo du mouvement révolutionnaire : le point levé qui symbolise la détermination et l'engagement politique.

De nombreux clubs sportifs, particulièrement ceux de Moroni (Grande Comore) et de Mutsamudu (Anjouan) sont pris dans le tourbillon de la révolution en marche. Ils organisent des festivals et des soirées culturelles dans lesquels on chante la gloire des masses populaires et de la classe ouvrière. C'est ainsi que les associations de la Culture nouvelle avaient accordé une place capitale au théâtre populaire pour la propagande des idées révolutionnaires.

Une pièce de théâtre intitulée *Msafumu* (écrite en août 1977)³⁶ était diffusée sur les antennes de Radio Comores en langue comorienne par un groupe de jeunes élèves des établissements d'enseignement secondaire. Damir Ben Ali, qui est l'auteur de cette pièce, est aussi l'homme à qui le chef de l'État, Ali Soilihi, avait confié la mission de promouvoir le théâtre. Cette pièce a été réalisée à partir des traditions orales recueillies sur le terrain, entre le mois de mars 1976 et le mois de juin 1977 pour la reconstitution des traditions historiques de la lignée royale Inya Fwambaya de l'île de Ngazidja (Grande Comore).

Il s'agit ici d'un récit dramatique qui évoque un événement qui a secoué l'archipel et occasionné une profonde crise qui allait bouleverser son histoire. Les conditions d'existence des hommes, des sultans et de leurs sujets allaient changer sous la pression et l'influence des puissances extérieures. Cette pièce aborde le conflit entre les sultans Msafumu et Said Ali, conflit qui a marqué la fin du système des sultanats comoriens. Les événements évoqués se sont déroulés entre le 21 août 1877, date du retour de la Mecque à Moroni du futur sultan *ntibe* Said Ali et le 7 février 1883, date de la mort du sultan *ntibe* Msafumu. L'auteur montre que « les principaux personnages mis en scène, les sultans, leurs épouses, leurs ministres, les grands guerriers, ont réellement existé et ont joué les rôles qui leur sont attribués dans ce texte, au cours de cette période particulièrement troublée de la fin du XIX^e siècle »³⁷.

Au début des années 1980, cette pièce de théâtre avait déjà été reprise et mise en scène par différentes associations de la Culture nouvelle,

³⁶ Cette performance théâtrale a été publiée en 2016 sous le titre de *Msafumu. La fin d'un sultan et du système traditionnel des sultanats comoriens* (Moroni, KomEDIT). La traduction française a été réalisée en 1978 par Georges Bouludier, ethnologue et historien français, chargé de recherche au CNRS (Paris) et Sultan Chouzour, directeur de l'École Nationale d'Enseignement Supérieur (ENES) de Mvuuni. Voir Damir Ben Ali, *Msafumu. La fin d'un sultan et du système traditionnel des sultanats comoriens*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 9.

³⁷ Damir Ben Ali, *ibid.*, p. 11-12.

et notamment des jeunes de la ville de Fumbuni et de l'équipe de football « Papillon-bleu »³⁸ de Moroni.



Illustration 6 : La pièce de théâtre de Damir Ben Ali intitulée Msafumu est jouée par la section culturelle de l'équipe « Papillon-bleu » dans la grande salle du cinéma Al-Kamar de Moroni, le 31 août 1985³⁹. Source : CNDRS, Moroni

³⁸ Rapide et Papillon-bleu, deux équipes de football de la capitale, Moroni, se concurrençaient farouchement. La dernière a essayé de créer une branche qui se donnait pour mission la valorisation du patrimoine culturel comorien pour pouvoir attirer plus de jeunes et montrer aux habitants de la ville l'importance de leur activité par rapport à l'équipe adverse. C'est ainsi qu'elle a créé la section de théâtre qui s'intéressait à l'histoire et à la culture comoriennes. Entretien avec Ibrahim Barwane en juin 2020 à Paris.

³⁹ À droite, Hassani Massoudi, Abou Said Mohamed, Ibrahim Barwane (au milieu, debout jouant le rôle du sultan Msafumu) et à gauche, Djoussouf Salami, Maïda Aboubacar, tous habillés traditionnellement. L'anthropologue Ibrahim Barwane, qui joue le rôle de Msafumu dans cette pièce de théâtre, à l'époque, a oublié les prénoms des deux autres acteurs. Entretien avec Ibrahim Barwane en mi-juin 2020 à Paris.



Illustration 7 : La pièce de théâtre de Damir Ben Ali intitulée *Msafumu* est jouée par la section culturelle de l'équipe « Papillon-bleu » dans la grande salle du cinéma Al-Kamar de Moroni, le 31 août 1985⁴⁰. Source : CNDRS, Moroni

En 1985, l'historien Moussa Said Ahmed a également écrit et mis en scène une pièce théâtrale appelée *Radjadjî Boto* (publiée en 2016), une comédie satirique qui dresse un tableau des comportements et des représentations du style dit *uboto* qui ont marqué la jeunesse comorienne à la veille de l'indépendance de l'Archipel (1970-1975). Le terme *uboto* ou *boto* désigne cette jeunesse qui est « éprise de mode et de fantaisie » et qui se rebelle contre l'autorité traditionnelle et parentale. Dans cette pièce, Moussa Said Ahmed présente l'histoire d'un jeune dont le rêve est de devenir *boto*. Par ailleurs, la pièce a été interprétée par la troupe théâtrale de l'Association Sportive et Culturelle Papillon-Bleu de Moroni, d'abord à Al-Kamar, ensuite à l'Alliance franco-comorienne. En 2008, la troupe théâtrale du Centre d'Animation Socio-culturelle de Mtsangani (CASM) l'a interprétée à l'Alliance franco-comorienne de Moroni. La pièce met en relief le conflit permanent et parfois violent qui a existé entre le *boto* et la structure traditionnelle de la société comorienne des *hirimu* ou groupes d'âges très répandus à Ngazidja.

⁴⁰ À droite, Ibrahim Barwane, assis et jouant le rôle de Msafumu et la jeune femme est Sofia Abdallah, le 31 août 1985 dans la salle Al-Kamar de Moroni.



Illustration 8 : La Section culturelle de l'équipe de football « Papillon-bleu » jouant la pièce de théâtre de Moussa Said Ahmed intitulée Radjadji Boto à l'Alliance française de Moroni en octobre 1985⁴¹. Source : CNDRS, Moroni

À la même période, en France, l'ASEC mettait en scène des pièces de théâtre relevant du patriotisme, de la lutte pour l'intégrité territoriale et de leurs idées révolutionnaires.

⁴¹ De gauche à droite, Said Mselam, Mohamed Mattoir (au milieu) et Moustakim Mze Soilihi, tous habillés en style *boto* (pattes d'éléphant et chaussures hautes, etc.), la mode qui était en vogue à cette époque. Damir Ben Ali avait déjà collecté les informations, les objets historiques et artisanaux comme ceux que nous voyons sur le mur de la scène du théâtre (illustration n°8). En janvier 1979, le ministre de l'Enseignement et de la Culture décrète une loi sur la construction du Centre National de Documentation et de Recherches Scientifiques (CNDRS).



Illustration 9 : Mohamed Kamar Ezamane et Ibrahim Mmadi Mdahoma, militants de l'ASEC, jouant une pièce de théâtre à Paris portant sur la « Réintégration de Mayotte dans l'ensemble des Comores (1980-81) »⁴². Source : CNDRS, Moroni

Les spectacles de théâtre populaire organisés par le mouvement révolutionnaire du *Msomo wa nyumeni* et l'ASEC sont tirés de l'histoire et de la mémoire nationales. Ils avaient comme objectif de pousser les citoyens comoriens à s'appropriier leur histoire et à s'en servir comme modèle pour construire la nouvelle nation indépendante qui consistait à forger un sentiment national. Cette démarche correspond bien aux propos de Pascal Ory : « [...] on se contentera, à ce stade, de constater que tout discours sur la culture populaire/de masse, recèle en son sein une forte part d'idéalisation du passé et de dévalorisation du présent, qui ne sont jamais que des opinions »⁴³. C'était, en effet, une façon pour l'ASEC de réveiller le peuple et de le conscientiser sur la richesse de son histoire, dans un pays qui venait de sortir de la colonisation et où l'histoire des Comores n'avait jamais été enseignée. Portant sur l'histoire des sultanats pour raviver l'identité nationale et culturelle, le spectacle théâtral était enfin un moyen privilégié de la transmission de l'histoire nationale. La culture populaire de masse consti-

⁴² Il est à souligner ici qu'Ibrahim Mmadi Mdahoma, né à Mayotte, a milité à la fin des années 90 contre l'expulsion des « clandestins » comoriens sur l'île, comme on peut le lire sur la banderole sur le mur en arrière-plan.

⁴³ Pascal Ory, « "Culture Populaire", "culture de masse" : une définition ou un préalable ? », Évelyne Cohen *et al.* (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2011, parag. 27, <https://books.openedition.org/pressesenssib/1050?lang=fr>

tue alors un terrain considéré comme politique, où s'expriment des pensées à l'endroit de la domination et des récits identitaires.

L'ASEC s'investit et entreprend une grande variété d'activités culturelles (chansons, théâtre, arts visuels, sports) pour promouvoir l'identité nationale et cherche à redonner âme à la nation comorienne en la revivifiant par l'appropriation de sa mémoire collective. Grâce à ces différentes activités, l'ASEC a pu sensibiliser et regrouper autour d'elle la masse populaire comorienne de l'ensemble de l'archipel et la rallier à sa cause révolutionnaire. Elle a su attirer en son sein une génération entière, l'entraîner dans une lutte politique et se poser en défenseur de la cause du peuple comorien opprimé. L'instrumentalisation des chants et danses traditionnels était un moyen plus efficace pour la propagande idéologique, puisque la jeunesse comorienne s'intéressait beaucoup à la musique traditionnelle à cette époque.

Cet élan politique et révolutionnaire de l'ASEC a libéré la parole de ces jeunes militants qui se sont lancés dans des revendications et contestations en faveur de la nouvelle nation des Comores. Le théâtre populaire et la chanson patriotique révolutionnaire ont permis à la masse populaire, composée de paysans, d'ouvriers, de forgerons, d'étudiants et stagiaires, de s'exprimer et de se faire entendre, comme le souligne Dominique Kalifa qui explique que « sur fond de fête collective, le "populaire" donnait à la parole des pauvres, des femmes, des jeunes, des victimes, des vaincus, le moyen de venir buter contre l'emprise du pouvoir, de s'inscrire dans ses interstices, d'en gripper les rouages »⁴⁴. Les chansons et les activités culturelles de l'ASEC ont toutefois fait l'objet de répression sous le pouvoir d'Ahmed Abdallah (1978-1989). Ceci fait que l'écoute des chansons patriotiques ainsi que les répétitions des danses se faisaient clandestinement. Des journaux et organes intérieurs (*Jeunesse patriotique*, *Usoni*, *Trait d'union*, *Sauti ya umati* « la Voix du Peuple »), qui servaient aussi de propagande aux théories révolutionnaires de l'ASEC-FD, ont été interdits de diffusion.

Toutefois, la tentative de coup d'État menée en mars 1985 contre le Président Ahmed Abdallah a entraîné le démantèlement du mouvement révolutionnaire du FD et de la Culture nouvelle. Le gouvernement arrêta, torturait et emprisonnait ses principaux leaders.

⁴⁴ Dominique Kalifa, « Les historiens français et "le populaire" », *Hermès, La Revue*, vol. 2, n°42, 2005, p. 2.

Bibliographie

- ABDOU NOUHOU, Badroutine, « Chansons de luttes politiques et de propagande aux Comores. Entre patriotisme et identité culturelle », thèse de doctorat d'histoire, Université de La Réunion, 2023.
- BEN ALI, Damir, *Msafumu. La fin d'un sultan et du système traditionnel des sultanats comoriens*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- JULES-ROSETTE, Bennetta et MARTIN, Denis-Constant, « Cultures populaires, identités et politique », *Les Cahiers du CERI*, n°17, 1997, p. 1-46.
- KALIFA, Dominique, « Les historiens français et "le populaire" », *Hermès, La Revue*, vol. 2, n°42, 2005, p. 54-59, <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-2-page-54.htm>
- LIATARD, Antonin, « Les danses populaires et leurs représentations : l'exemple du livre et de l'album de fête du XIX^e siècle », *Recherches en danse*, n°9, 2020, <http://journals.openedition.org/danse/3422>
- ORY, Pascal, « "Culture Populaire", "culture de masse" : une définition ou un préalable ? », Évelyne Cohen *et al.* (dir.), *Dix ans d'histoire culturelle*, Presses de l'Enssib, 2011, p. 282-293, <https://books.openedition.org/presses-enssib/1050?lang=fr>
- OULEDI, Ahmed, *L'Association des stagiaires et étudiants des Comores (ASEC) : Rêves et illusions d'une génération*, Moroni, KomEDIT, 2012.
- SAID AHMED, Moussa, *Radjadji Boto. Comédie satirique en trois actes sur la mode dite Uboto aux Comores (1970-1975)*, Moroni, KomEDIT, 2016.

Sources primaires

- « 2^e anniversaire de la forfaiture du 3 août », *Usoni* (En avant), n°2, 1977, p. 2.
- « Groupe de l'association des Étudiants des Comores », *L'INA éclaire l'actu, Résistances*, Antenne 2, Réalisateur : Gilles Daude, Producteur : Michel Thoulouze, Présentateur : Bernard Langlois, 02.05.1985, vidéo (02:22), <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab8500645601/groupe-de-l-association-des-etudiants-des-comores>
- Jeunesse patriotique*, ASEC, n°4, juillet 1975.
- « Le peuple Kampuchéa est intrépide », *Usoni* (En avant), n°3, déc. 1977, p. 4-5.
- « Pour le 1^{er} anniversaire du décès du Président Mao », *Usoni* (En avant), n°2, 1977, p. 1-4.
- « Ripostons aux attaques des fascistes », *Usoni* (En avant), n°2, 1977, p. 3.
- « Le social-fascisme d'A. Swalihi », *Usoni* (En avant), n°2, 1977, 1-2.
- « X^e anniversaire du 14 mars 1968 », *Usoni* (En avant), n° spécial, mars 1978, p. 1-2.

Expressions populaires des revendications lors de la crise de mai 1972 à Madagascar : pancartes, dessins de presse et poésies

Indrafo RABE

Université de Savoie Mont-Blanc^A

En mai 1972, Madagascar est le théâtre d'une crise politique majeure², initiée par des manifestations étudiantes à Antananarivo³. Elles ont non seulement mis en lumière les revendications et les combats des manifestants, mais ont également donné naissance à de nouvelles formes d'expression populaire, notamment à travers les pancartes, les caricatures et les poèmes. Cette étude se penche sur ces divers modes d'expression. Les sources sont principalement des photographies de presse, capturant les pancartes et les caricatures réalisées par les manifestants, mais aussi des photographies issues d'archives privées. Ces supports visuels constituent de précieuses fenêtres ouvertes sur le passé permettant d'analyser les revendications, les aspirations et les tensions qui caractérisent cette période tumultueuse.

Cette recherche vise à présenter et contextualiser ces expressions pour analyser leur origine et leur utilisation en lien avec la culture populaire malgache durant la crise de 1972. Ce travail s'inscrit dans le champ des études postcoloniales et subalternistes⁴, offrant une compréhension du fonctionnement langagier des manifestants par le biais de leur culture. Les *Subaltern Studies*, émergeant dans les années 1980, présentent une approche critique de l'histoire (post)coloniale, se concentrant sur les voix et les expériences de groupes souvent marginalisés ou ignorés dans les récits historiques dominants. Une analyse des sources permet de suivre l'évolution

¹ DOI : 10.61736/LMDV9933

² Françoise Blum, « Madagascar, 1972 : L'autre indépendance », *Le Mouvement Social* 236, n°3, 27 septembre 2011, p. 61-87, <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social1-2011-3-page-61.htm>

³ Gérard Althabe, « Les luttes sociales à Tananarive en 1972 (Social Struggle in Antananarivo, 1972) », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 20, n°80, 1980, p. 407-447.

⁴ Ranajit Guha, *A Subaltern Studies Reader, 1986-1995*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997 et Christopher J. Lee, « Subaltern Studies and African Studies », *History Compass*, vol. 3, n°1, 2005, <https://doi.org/10.1111/j.1478-0542.2005.00162.x>

des discours et des « joutes verbales » (*kabary*), caractéristiques de l'histoire contemporaine de Madagascar durant l'année 72. L'analyse de ces documents nous permettra de répondre à plusieurs questions : comment la population malgache utilise-t-elle la culture (proverbes, *hain-teny*, *kabary*) pour s'exprimer dans les luttes de 1972 ? En quoi ces documents représentent-ils ou racontent-ils la marche de 1972 ? Qui sont les acteurs de cette lutte ?

Les notions de *hain-teny* (poésie traditionnelle), de *kabary* (joute oratoire, discours) et de *ohabolana* (proverbe) sont fondamentales dans la construction identitaire et patrimoniale des Malgaches qui repose sur un triptyque : le *razambe* (ancêtre fondateur), le *fasan-drazana* (tombeau familial) et le *tanindrazana* (la terre des ancêtres)⁵. Étymologiquement, ces éléments désignent « ce que l'on hérite du père » et en expliquent l'importance pour un groupe⁶. Les lieux de mémoire⁷, venant de ce triptyque et transmis oralement à travers le *hain-teny*, les *ohabolana* et le *kabary*⁸, préservent et transmettent la mémoire d'un personnage ou d'un événement passé. Cette mémoire justifie alors, dans la société actuelle, un fait particulier, notamment à travers les statues représentant un groupe ou une personne et son droit à jouir d'un territoire. C'est tout cela qui définit le *tantara* dans son sens premier, avant de devenir la traduction du mot « Histoire »⁹. C'est sur cette transmission que repose la culture orale malgache. Aussi, durant la crise de 1972, les Malgaches se sont servis du *hain-teny* et du *ohabolana* pour faire passer leur message en utilisant d'une part la culture orale transmise depuis des générations et d'autre part, le style langagier populaire par le biais d'expressions culturellement usitées dans la société *merina* (ethnie des Hautes

⁵ Maurice Bloch, *Placing the dead: Tombs, ancestral villages, and kinship organization in Madagascar*, Long Grove, Waveland Press, 1994 ; Paul Ottino, *Les Champs de l'ancestralité à Madagascar : Parenté, alliance et patrimoine*, Paris, Karthala, 1998 ; Lolona Nathalie Razafindralambo, « Inégalité, exclusion, représentations sur les Hautes Terres centrales de Madagascar », *Cahiers d'études africaines*, n°179-180, 2005, p. 879-904, <https://doi.org/10.4000/etudesaficaines.15038> ; Misa Ramilison, « Dynamique d'un espace sépulcral urbain », Université d'Antananarivo, Mémoire en Histoire, 2023.

⁶ Indrafo Rabe et Misa Ramilison, « Déboulonner l'Histoire, de Jeanne d'Arc à Ralaimongo, la question des statues coloniales à Madagascar », *Revue d'histoire culturelle*, dossier thématique n°9, *Le Patrimoine colonial urbain, une histoire mémorielle (1945-2024)*, 2025, <http://journals.openedition.org/rhc/12621>, DOI : <https://doi.org/10.4000/1320u>

⁷ Ils apparaissent traditionnellement sous la forme d'une pierre levée (*nato namelan-kafatra* ou « pierre-à-message »).

⁸ Rafolo Andrianavaivony, Jean-Pierre Domenichini, Henri Ratsimiebo, et al., *La Cité des mille : Antananarivo : histoire, architecture, urbanisme*, Antananarivo, Éditions Cité/Tsipika, 1998.

⁹ Didier Nativel, « Les héritiers de Raombana. Érudition et identité culturelle à Madagascar à l'époque coloniale (fin XIX^e siècle-1960) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 10, n°1, 2004, p. 59-77.

Terres centrales). Le poids du bilinguisme (entre le français et le malgache) et de la culture dans la manière de penser des Malgaches se traduit donc par une rhétorique que Michèle Raharimbolamena appelle le « “mode de pensée malgache”. [...] La langue et la culture sont liées d’une manière indéfectible, c’est-à-dire que, lorsque le peuple *malagasy* parle, il utilise des proverbes, des *hain-teny* »¹⁰. C’est cette notion qu’utilisent les manifestants pour leurs demandes en 1972 et qui exprime un mode de revendication populaire propre à la société malgache. L’objet de cette étude se concentrera donc sur le fait que les sources utilisées sont des éléments narratifs fondamentaux dans la création des récits de résistance, que les pancartes comme les caricatures sont des outils de communication transmettant visuellement des messages produits par et pour le peuple, à travers la performance, et que ces messages mettent en évidence les valeurs de la culture et de la société locales traditionnelles en exprimant la solidarité, la résistance, la réforme et la justice sociale.

Pour répondre à ces questionnements, une première partie proposera un récit de l’histoire de la représentation populaire à Madagascar à travers l’analyse de la crise de 1972, un moment clé dans la politisation des mouvements populaires. Une deuxième partie approfondira cette étude en offrant une analyse textuelle et iconographique des documents, mettant en lumière comment les expressions populaires ont servi d’outils pour articuler les revendications politiques du peuple malgache durant cette période.

Stratégie de recherche et collecte de données

La sélection d’archives offre ici une perspective sur les formulations de texte influençant l’identité de Madagascar en mai 1972. Ces documents sont issus de l’inventaire 85 des Archives Nationales de Madagascar, de la presse de l’époque (*Ady Gasy*, *Hita sy Re*) et des photographies d’archives privées de la famille Robert Razafimahenina¹¹. Les photographies consignées dans ces collections illustrent la complexité des enjeux politiques, sociaux et culturels qui ont laissé leur empreinte sur la région de l’océan Indien. Les documents étudiés comprennent vingt-six pancartes, deux caricatures et deux poésies. Ces documents jouent un rôle essentiel dans la mise en lumière des questions politiques et sociales touchant Madagascar

¹⁰ Michèle Raharimbolamena, « Approche sociolinguistique et interprétative du rapport à la langue française des étudiants primo-arrivants malgaches de l’Université de La Réunion », Thèse de doctorat, Université de La Réunion, soutenance prévue fin 2025, p. 5-11.

¹¹ Robert Razafimahenina, inspecteur des contributions directes aux impôts et photographe amateur, a pris part aux manifestations de la crise de 1972. Dès le début du mouvement, il s’est lancé dans la capture d’images des manifestants.

et marquent les revendications populaires. Les mots clés inscrits sur ces pancartes témoignent d'une gamme de préoccupations allant de la politique et la décolonisation à la valorisation des cultures populaires et des identités locales. En mettant en lumière les préoccupations inscrites sur ces médiums visuels, cet article s'interroge sur la manifestation concrète de ces revendications populaires au cours de cette période critique.

Notre travail de recherche a débuté aux Archives Nationales de Madagascar (ANM) en 2022, à un moment particulièrement opportun. En effet, les ANM préparaient une exposition pour commémorer le cinquantième des événements de mai 1972. L'intérêt s'est également porté sur la manière dont les événements de 1972 ont été commémorés artistiquement et culturellement deux ans plus tard, notamment en poésie. Bien que le manque de temps ait empêché d'explorer toutes les sources disponibles, il a été possible d'examiner deux poèmes publiés dans *Hita sy Re* en 1974, qui offrent une perspective poétique sur cette période.

En parallèle, nous avons découvert l'existence d'archives privées au sein de la famille Robert Razafimahenina. Conservées pendant près de cinquante ans, ces archives incluent des documents uniques sur la crise du 13 mai 1972, qui n'ont jamais été rendus publics auparavant. Elles comprennent une dizaine de documents, dont une photographie rare, voire l'unique, de la statue de Jeanne d'Arc vandalisée, un document visuel inédit, précieux pour l'histoire et la mémoire collective¹². Les témoignages visuels issus de ces collections privées complètent et nuancent les récits officiels, permettant une compréhension plus approfondie de la crise. Ces archives inédites ouvrent une nouvelle voie de recherche, notamment afin d'explorer les dynamiques locales de résistance et l'impact culturel de la crise sur la mémoire collective malgache.

La méthodologie, sur la base des *subaltern studies*, se concentre sur l'analyse des voix des marginalisés donc nous distinguerons les différents groupes de la crise de 1972 et l'analyse de type postcoloniale examine les pancartes, les caricatures et les poésies en s'aidant de la sémiotique visuelle¹³. Cette discipline étudie la signification des images et des symboles, en se concentrant sur la manière dont ils communiquent des messages et des idées, ainsi que l'a proposé Roland Barthes dans l'article « Rhétorique

¹² Ces documents, photographiés dans les archives de la famille Robert Razafimahenina, ont été transmis et déposés en 2024 à l'Iconothèque Historique de l'Océan Indien (IHOI) sous le nom de fonds Robert-Indrafo.

¹³ Maria Giulia Dondero, « Rhétorique des figures visuelles et argumentation par images dans le discours scientifique », *Protée*, vol. 38, n°1, 20 mai 2010, p. 41-53, <https://doi.org/10.7202/039701ar>

de l'image »¹⁴. Nous analyserons les images et les symboles présents sur les pancartes et les caricatures afin d'identifier les signifiants (éléments visuels) et d'essayer de déterminer les signifiés (les idées ou concepts qu'ils représentent). Barthes propose une approche où l'on distingue le « dénoté » (ce qui est montré littéralement) du « connoté » (les associations culturelles et symboliques qui accompagnent le dénoté)¹⁵. Cela est particulièrement mis en avant dans l'analyse des caricatures et de la photographie de la statue de Jeanne d'Arc. Ainsi, nous pourrions analyser les messages écrits sur les pancartes et les caricatures, en étudiant le choix des mots, des slogans et des phrases pour découvrir les thèmes récurrents et les revendications exprimées. Toutes ces étapes d'analyse permettront de mieux comprendre les mouvements d'expression populaire dans le cadre de la crise de 1972. Avant de procéder à l'analyse des données, nous proposons une présentation historique.

Une histoire de la représentation populaire : la crise de 1972 à Madagascar

Sous la Première République, la gouvernance de Philibert Tsiranana conduit à la crise de 1972. Pour la comprendre, il est essentiel de replacer ces événements dans le contexte de la formation et de la gouvernance de la Première République. Madagascar, fraîchement indépendante depuis 1960, fait face à des défis majeurs liés à son passé colonial, à ses relations diplomatiques avec l'Occident, et en particulier avec la France, et à une situation intérieure caractérisée par des inégalités économiques persistantes¹⁶.

Le Parti Social-Démocrate (PSD), dirigé par Philibert Tsiranana, domine la scène politique, suscitant des mouvements d'opposition, dont le Mouvement national pour l'indépendance de Madagascar (MONIMA) ou *Madagasikara otronin'ny Malagasy*, parti politique d'opposition dans le Sud de l'île¹⁷. Cette opposition était alimentée par des frustrations croissantes au sein de la population, en réaction au maintien de relations étroites avec la France et aux inégalités sociales persistantes avec un système écono-

¹⁴ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, vol. 4, n°1, 1964, p. 40-51, <https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>

¹⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶ Erick Rabemananoro, « Les causes lointaines de la crise de 1972 », *Politika*, n°26, avril-mai 2022, p. 21-22, https://library.fes.de/pdf-files/bueros/madagaskar/15161/politika_26.pdf

¹⁷ *Ibid.*

mique à 80% contrôlé par des étrangers¹⁸. Plus encore, les accords de coopération signés avec la France le 2 avril 1960 rassemblent onze documents pour établir une collaboration étroite sur les questions d'économie et de finances, de politique étrangère, de défense et d'enseignement, posant question quant à la souveraineté réelle de l'État malgache¹⁹. La répression d'une manifestation paysanne en avril 1971 menée par le MONIMA (*Madagascar Otron'ny Malagasy*) a mis en lumière les tensions croissantes qui mènent à mai 72²⁰.

En janvier 1972, les étudiants de l'École de médecine de Befelatanana initient les manifestations, dénonçant les mauvaises conditions matérielles et l'oppression gouvernementale²¹. Comme l'illustre le dessin ci-après (Illustration 1) sur la politique du gouvernement et la situation des étudiants en médecine à Befelatanana, une disparité est mise en évidence de manière imagée : les étudiants de Befelatanana ne possèdent que le BEPC, tandis que ceux d'Ankatso²² ou Ambohitsaina (Colline des savoirs, Connaissances) ont le Baccalauréat. Cette représentation dénonce non seulement les inégalités entre les établissements, mais aussi les différences de traitement qui en découlent.

¹⁸ Philippe Hugon, « Madagascar : une croissance en trompe-l'œil », *Économie et Humanisme*, vol. 1, n°297, 1989, p. 25-33.

¹⁹ Françoise Blum, « Madagascar 1972 : l'autre indépendance », *op. cit.*

²⁰ Lucile Rabearimanana, « Avril 1971 et le MONIMA. Précurseurs de mai 1972 », *Politika*, n°26, avril-mai 2022, p. 30-32, https://library.fes.de/pdf-files/bueros/madagaskar/15161/politika_26.pdf

²¹ Voir Rabemananoro, *op. cit.*, p. 21.

²² Université d'Antananarivo dite aussi Ambohitsaina.



Illustration 1 : Traduction : La politique du gouvernement et des étudiants médecins à Befelatanana. Source : Archives Nationales de Madagascar, presse, Maresaka n°5313 (4 martsa 1972), p. 1

Cette manifestation fait tache d'huile auprès des collégiens et lycéens de la capitale, puis des autres grandes villes en avril 1972, avec plus de 70 000 grévistes. Elle s'étend aux enseignants, aux parents d'élèves et aux étudiants, touchant ainsi le monde du travail. L'arrestation d'étudiants en mai 1972, suivie de leur transfert à la prison de Nosy-Lava, est le catalyseur d'une nouvelle série de manifestations mobilisant les foules à travers le pays. Ces événements atteignent leur apogée le 18 mai 1972, lorsque le président Philibert Tsiranana, confronté à une pression populaire croissante, prend la décision de confier les pleins pouvoirs au Général Gabriel Ramanantsoa. Cette transition marque la fin de la Première République et ouvre la voie à une nouvelle ère politique dans l'histoire de Madagascar.

Dans le contexte des manifestations de 1972, ce sont les étudiants qui ont joué un rôle clé en lançant le mouvement, mais leur lutte représente également celle de groupes plus larges, les collégiens, les lycéens, les enseignants et les parents. Ces groupes, souvent invisibilisés dans les discours politiques dominants, ont exprimé des frustrations liées à un système perçu comme « injuste » ou « inégal ». Cet épisode démontre la montée en puissance des groupes subalternes face à un pouvoir dominant. Les manifestations de 1972 témoignent de la capacité des groupes dominés

– ici, les étudiants, les enseignants, les paysans et les parents – à se mobiliser et à transformer l'histoire politique de Madagascar. Le fait que ces événements aient mené à la fin de la Première République de Madagascar est une illustration du potentiel des groupes subalternes à initier des changements significatifs malgré leur position.

Les tensions sociales et politiques se sont donc cristallisées à travers des manifestations de grande envergure et des changements institutionnels majeurs. La crise de mai 1972 reste ancrée dans la mémoire collective malgache comme un moment de rupture, symbolisant la lutte pour la justice sociale, l'égalité et la transformation politique²³.

Sur le plan politique, deux éléments clés ressortent. D'une part, la légitimité des dirigeants est remise en question, alimentant des interrogations sur leur capacité à gouverner depuis l'indépendance. On reproche à Tsiranana de s'appuyer sur la force plutôt que sur l'acceptation populaire²⁴. D'autre part, l'organisation du régime est fortement critiquée : l'omniprésence de l'ancien colonisateur et la dérive totalitaire du régime sous tutelle française renforcent les tensions. Sur le plan économique, les conditions de vie et de travail demeurent précaires, avec de profondes inégalités entre les différentes catégories de la population. Ces disparités socio-économiques accentuent le mécontentement populaire (Illustration 1 ci-dessus). La population aspire à une véritable indépendance²⁵. Les accords de coopération entre Madagascar et la France sont perçus comme un frein à une indépendance pleinement réalisée²⁶. Ils maintiennent une forme de tutelle qui entretient les doutes quant à la souveraineté effective du pays²⁷. Enfin, sur le plan international, le contexte de la guerre froide joue également un rôle important. La lutte idéologique entre les blocs capitaliste et communiste influence indirectement la crise en créant des tensions entre le gouvernement, l'opposition et les influences extérieures²⁸.

²³ Nivoelisoa Rasamimanana, *Regards croisés sur la crise de mai 1972 à Madagascar*, Paris, L'Harmattan, 2012 ; François Roubaud, *Identités et transition démocratique : l'exception malgache ?*, Paris, L'Harmattan, 2000.

²⁴ Mireille Razafindrakoto, François Roubaud, et Jean-Michel Wachsberger, « Élitisme, pouvoir et régulation à Madagascar : Une lecture de l'histoire à l'aune de l'économie politique », *Afrique contemporaine*, n°251, mars 2014, p. 25-50, <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2014-3-page-25.htm>

²⁵ Faranirina Razanakolona, « Les Banderolles et les pancartes dans les manifestations de rue à Tananarive en 1972 », Mémoire de maîtrise, Département d'histoire, Université d'Antananarivo, 2001. Voir également Mireille Razafindrakoto *et al.*, *op. cit.*

²⁶ Voir Pierre Verin, « Les premières années de la République malgache (1960-1972) », *Revue Française d'Histoire d'Outre-Mer*, tome 77, n°286, 1990, p. 61-72.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

La crise de 1972 s'inscrit ainsi dans un contexte multidimensionnel, mêlant des facteurs politiques, économiques, sociaux, technologiques, légaux et internationaux. Ces différents éléments montrent une situation complexe où la population, l'État, les partis opposants et d'autres acteurs se confrontent dans une quête de justice sociale, d'indépendance réelle et de réformes structurelles. Cette période marque un tournant décisif dans la politisation des revendications populaires, que nous allons explorer à travers l'étude de notre corpus.

Analyse textuelle et iconographique des documents

Les documents sélectionnés permettent une immersion dans ces événements clés de l'histoire malgache et révèlent comment les manifestations publiques ont été utilisées pour promouvoir le dialogue interculturel, la coexistence pacifique et la quête d'une identité nationale postcoloniale. À travers ces pancartes et caricatures, on peut saisir l'évolution des discours et des luttes qui ont marqué l'histoire politique et sociale de Madagascar, tout en célébrant la diversité de sa culture et de son peuple. L'analyse textuelle approfondie des inscriptions et revendications présentes sur les pancartes révèle l'aspiration profonde du peuple malgache dans la crise de 1972.

Le sociologue et théoricien des études culturelles Stuart Hall²⁹ a souligné l'importance cruciale des supports visuels tels que les pancartes lors des manifestations dans une société en quête de changements sociaux. Il a avancé que « les images et les slogans visuels constituent la grammaire d'une résistance populaire »³⁰. Dans cette perspective, les pancartes ne sont pas simplement des morceaux de carton portant des mots mais des symboles narratifs puissants qui donnent voix, par le visuel, aux aspirations et aux revendications d'une communauté. Elles opèrent comme outils de communication collective, saisissant l'essence des luttes sociales et politiques, tout en offrant un moyen tangible aux manifestants de s'approprier l'espace public et de revendiquer leur droit à la parole. Pour organiser l'ensemble des manifestants, notamment lors des réunions d'étudiants, des règles ont été élaborées et diffusées parmi les participants, ainsi que dans les journaux. Cela visait à faire comprendre au public les codes et la discipline des messages non verbaux utilisés par les manifestants, afin qu'ils

²⁹ Voir Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, textes édités par Maxime Cervulle, traduction de Christophe Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2007 ; Jacques Leenhardt, « Stuart Hall, *Identités et cultures : politiques des cultural studies* », *Critique d'art*, 2017, <http://journals.openedition.org/critiquedart/27346>

³⁰ Stuart Hall, *Identités et cultures*, op. cit., p. 103-105.

puissent se les approprier (Illustration 2). Ces gestes sont particulièrement visibles dans l'extrait du film documentaire *Mahaleo*, qui relate ces événements³¹.



Illustration 2 : Affiche : les gestes et leur signification.
Source : Archives Nationales de Madagascar

Ce document témoigne de la structuration des mouvements sociaux à cette époque, où l'ordre et l'organisation sont primordiaux pour le succès des revendications. En utilisant des moyens de communication non verbaux, les manifestants peuvent maintenir la cohésion et l'efficacité de leurs actions, tout en surmontant les défis logistiques inhérents à de tels rassemblements. Avec ces gestes, les pancartes brandies lors des manifestations

³¹ *Mahaleo*, extrait de film de Paes et Rajaonarivelo, vod.laterit.fr

de 1972 ont permis à une population invisibilisée et réduite au silence de faire entendre sa voix. Ces supports visuels transcrivent les aspirations et les mécontentements collectifs à travers des slogans percutants, exigeant des réformes profondes sur les plans politique et économique. Certaines de ces affiches sont imprégnées d'humour et de satire, offrant une critique poignante des injustices perçues. Au-delà de simples instruments de protestation, ces pancartes véhiculent des revendications diverses, englobant des thèmes de solidarité, d'appartenance à des professions spécifiques, et mettant en lumière des problèmes sociaux criants. Elles sont l'expression de l'esprit combatif d'une population déterminée à faire entendre sa voix et à catalyser des changements significatifs.

Les quatre principaux groupes de revendications présents dans les inscriptions sur les pancartes et les caricatures sont : solidarité et engagement politique ; rejet de l'exploitation avec un appel à la justice sociale ; aspiration à un avenir meilleur ; injustice et inégalité ; appel à l'indépendance et à la souveraineté. Les diverses expressions, riches et éloquentes, reflètent les préoccupations et aspirations collectives de la population, mettant en évidence des thèmes centraux tels que la solidarité, la réforme et la quête de justice sociale.

1) Solidarité et engagement politique : « *Antoko Koministe malagasy* » (Parti Communiste Malgache), « *Fianarantsoa* », « *Novonoina ny mpiara-mitolona taminay, Miroborobo ny mponina ao Ambalavao* » (On a tué l'une de nos combattants, la population d'Ambalavao a peur) et « *Fivondronan'ny Tantsaha Fototra. Ideran'ny sosialisma - Animation rurale* » (Union des agriculteurs locaux ; Honneur au socialisme). Ces inscriptions reflètent le message et la volonté du peuple à faire partie d'un groupement politique et de participer activement au processus de manifestation et de changement.

2) Rejet de l'exploitation et appel à la justice sociale : L'inscription « *Na mandresy na Andevozina* » (Soit on gagne, soit on est esclavisé/colonisé) illustre un sentiment de rejet envers l'exploitation économique et l'injustice sociale, ou encore « *Tsiranana Atao Sesintany Nosilava* », soit : « C'est Tsiranana qui doit être exilé à Nosilava » (nom d'une prison). Elle reflète la volonté du peuple de ne plus subir l'oppression et de réclamer une vie meilleure avec une demande de « Réforme sur tous les plans ».

3) Aspiration à un avenir meilleur : L'inscription « ... Notre avenir... » ou encore « *Takinay Zo mitovy ho an'ny zaza malagasy* » (On revendique les mêmes droits pour tous les enfants malgaches) soulignent l'importance de l'avenir et l'espoir de voir des changements positifs se produire pour la génération à venir (Illustration 3). Elle dépeint une vision optimiste et une détermination à façonner un avenir plus prometteur dans

leur revendication comme la suivante sur la quête de la justice : « *Aoka hanjaka ny Rariny sy ny Hintsiny* » (Que règnent le respect et la justice).

4) Injustice et inégalité sociale : « 1 Médecin pour 800 habitants et non pour 50 000 » met en évidence l'inégalité flagrante dans l'accès aux services médicaux, soulignant le désir de mettre fin à l'injustice et à la disparité sociale.



Illustration 3 : Revendication des étudiants malgaches. Archive Famille Robert Razafimabenina. 1 : *Takinay Zo mitovy ho an'ny zaza Malagasy* (On revendique les mêmes droits pour tous les enfants malgaches) ; 2 : *Non-violence : Avereno Ny AEMP BEFELA...* (Befelantanàna) (Non-violence : faites revenir le AEMP BEFELA)

Le lien entre ces quatre revendications est l'appel à l'indépendance et à la souveraineté. Les inscriptions telles que « *Tsiranana atao sesintany Nosilava* » et « Suppression de l'accord de coopération sur l'enseignement » (Illustration 4) reflètent la quête de souveraineté et d'indépendance, rejetant l'ingérence étrangère et exprimant le désir de diriger leur propre destin en marquant les injustices et les solidarités ou encore en dénonçant les exploitations. L'analyse de ces inscriptions met en évidence la diversité des préoccupations et des aspirations du peuple malgache pendant la crise de 1972. Les revendications reflètent un appel puissant à la justice sociale, à l'égalité et à la transformation radicale de la société, témoignant ainsi de l'aspiration collective d'un peuple à façonner un avenir meilleur.



Illustration 4 : Les pancartes en français. Archive Famille Robert Razafimabenina

La langue et la culture sont donc liées d'une manière indéfectible, c'est-à-dire que, lorsque le peuple « *malagasy* » parle, il utilise des proverbes, des *hain-teny*³². C'est à travers ces affirmations que nous analyserons les textes issus de la crise de 1972. Les manifestations estudiantines à Antananarivo se traduisent par des modes d'expressions populaires « nouvelles » ou adaptées à Madagascar. Ces pancartes et caricatures traduisent la voix du peuple et transcrivent les revendications, les combats des manifestants. Ces différents modes d'expression populaire rendent compte de l'évolution de la représentation de la société malgache, notamment des nouvelles élites que sont les étudiants de Tananarive qui s'inspirent du mai 1968 français en utilisant la culture. Cela traduit également des contradictions. Ainsi, en pleine revendication sur la « malgachisation », certaines pancartes continuent à être rédigées en français : « Suppression de l'accord de coopération sur l'enseignement ». Cela peut aussi s'expliquer par une volonté de transmission des messages à l'international.

³² Voir Michèle Raharimbolamena, *op. cit.*

Tableau 1 : Langue utilisée dans les pancartes, caricatures et poésies

	Pancartes	Caricatures	Poésies
En français	3	0	0
En malgache	14	3	2

Les divers documents retrouvés traduisent les espoirs que porte le « mai malgache ». Dans ces photographies d'archives, on peut observer des rassemblements massifs où les pancartes jouent le rôle de messager. Les caricatures politiques sont également documentées, offrant une perspective visuelle satirique des dirigeants et des politiques nationales et internationales.

Les expressions populaires, façonnées à travers des pancartes, caricatures et poèmes, sont des instruments dynamiques pour amplifier la voix du peuple. Elles transcendent le statut de simples éléments visuels pour devenir des manifestations tangibles de la politisation des revendications. Ces expressions populaires, souvent fragmentées et parfois contradictoires, offrent des indices précieux sur les sentiments et les pensées profondes du peuple. Comme le souligne Jean Paulhan,

La science du langage, science des mots, ou encore : paroles savantes. M'apparaissait ainsi comme le jeu où s'exerce la dispute, où s'impose cette science de paroles qui semble être au Malgache la connaissance essentielle [...] à travers leurs poèmes énigmatiques, difficiles à plus d'un égard et voisins de ceux que l'histoire nomme poésie obscure, fatrasie ou poèmes de troubadours.³³

Les pancartes, en plus de porter des messages directs, utilisent la rime comme un moyen puissant d'ancrer les revendications dans la mémoire collective : « *Ny ankizy tsy misotro rongony / Ny hendry mody voky, Ny adala mibosesika ihay* » (Les enfants ne fument pas de cannabis. Les sages feignent d'être rassasiés. Les fous s'empiffrent toujours). La rime crée une cadence, transformant les slogans en refrains facilement mémorisables lors des manifestations. L'inscription « *Na mandresy na Andevozina* » (Soit on gagne soit on est esclavisé/colonisé) ne se contente pas de condamner l'exploitation économique, elle le fait de manière poétique, accentuant

³³ Jean Paulhan, *Les Hain Teny Merinas, poésies populaires malgaches*, Paris, Paul Geuthner, 1913, p. 500.

ainsi l'impact émotionnel et la résonance populaire. Tout en marquant le point de l'expression « *Andevozina* » ou esclavisé et/ou colonisé.

Ceci est également utilisé en 1974, deux ans après les manifestations, dans les récits de la crise :

*Fivoarana no tafa
Nefa niova bo zavatra bafa
Bala no indro niantefa
Ary AINA no nanefa
(Aseboy et mibaribary)*

*Nangitakitaka ny namana, nangotingotika avokoa,
Nanjombonjombona ny etsy nanjoninonitra ero.
Na Ray sy Reny etsy an-daniny ankonakona aik'izany,
Ilay kianjan'ny 13 Mai rakotr'olo-mitomany... !
(13 mai)*

Traduction :

Le progrès était proclamé,
Mais il s'est transformé en autre chose.
Des balles ont été tirées,
Et ce sont des VIES qui ont payé.
(Faisons éclater la vérité au grand jour)

Les compagnons étaient en détresse, tous ébranlés,
Un sombre nuage pesait ici, tandis que là-bas, tout semblait figé.
Même les pères et les mères, aussi, tremblaient à cette époque,
Le stade du 13 Mai était couvert de pleurs... !
(13 mai)

Les manifestants ont intégré des proverbes et *hain-teny* malgaches issus de l'expression populaire quotidienne dans leurs messages. Ces proverbes, porteurs de sagesse traditionnelle, ajoutent une dimension culturelle profonde aux revendications. L'intégration de proverbes malgaches tels que « *Ny ankizy tsy misotro rongony, Ny hendry mody voky, Ny adala mibosesika ihay* » (ANM), se traduisant par « Les enfants ne fument pas de cannabis. Les sages feignent d'être rassasiés. Les fous s'empiffrent toujours », dans les messages des manifestants de 1972, revêt une signification profonde et stratégique. Ce proverbe, adapté pour les revendications de l'époque, dépasse le simple contexte de revendication pour incarner des valeurs culturelles cruciales au cœur des aspirations du peuple malgache. Le proverbe original, « *Ny hendry mody voky fa ny adala manesika ihany* » met en contraste deux attitudes : celle des sages qui feignent d'être rassasiés et celle des fous qui s'empiffrent toujours. Il souligne une dynamique sociale

où les sages, malgré leurs besoins, adoptent une façade de contentement, tandis que les insouciants s'adonnent constamment à la voracité. La réutilisation de ce proverbe dans le contexte des revendications de 1972 apporte une dimension particulière à la lutte en cours.

En adaptant le proverbe, les manifestants évoquent la situation des jeunes, représentés par « *Ny ankizy* » (les enfants) qui refusent de se laisser entraîner dans des comportements indésirables, symbolisés par le cannabis. Les « sages » peuvent être interprétés comme une référence aux autorités en place, tandis que les « fous » représentent ceux qui exploitent le système au détriment du peuple. Cette réappropriation du proverbe dans le contexte des manifestations de 1972 transcende les simples appels à des demandes. Elle met en lumière la valeur culturelle profonde de la solidarité et de l'empathie. En rejetant les comportements indésirables symbolisés par le cannabis, les manifestants défendent non seulement une vision de la jeunesse malgache résiliente et responsable, mais ils critiquent également les failles perçues dans le leadership existant. Ainsi, l'utilisation de ce proverbe adapté dans le discours des manifestants enrichit leurs revendications en leur conférant une dimension culturelle et morale. Elle renforce le message des protestataires en s'appuyant sur une sagesse traditionnelle, impliquant que la lutte va au-delà des enjeux immédiats et vise à restaurer des valeurs fondamentales au sein de la société malgache. En intégrant de tels éléments culturels, les manifestants démontrent leur attachement à une identité malgache forte et résiliente, insufflant ainsi une puissance symbolique à leurs revendications.

En maintenant certaines pancartes en français malgré la revendication de « malgachisation », les manifestants jouent sur les contradictions linguistiques pour souligner les tensions culturelles et politiques. La pancarte demandant la « Suppression de l'accord de coopération sur l'enseignement » le montre bien (Illustration 4). La malgachisation, dans le domaine de l'enseignement, est la recherche et l'élaboration d'un « malgache commun pour rendre son utilisation courante et généralisée »³⁴. Cette utilisation délibérée de la langue française pourrait être interprétée comme une critique subtile de la persistance de l'influence coloniale dans la société malgache, mais aussi comme un moyen de transmettre les messages au plus grand nombre, en particulier auprès des étrangers.

³⁴ AREMA, *Charte de la Révolution socialiste malagasy* ou *Boky Mena*, Antananarivo, s.n., 1975, p. 117.

Identité malgache fondée sur les concepts de Rariny et de Hintsiny

L'identité malgache est profondément ancrée dans des concepts culturels tels que le *Rariny*, le *Hintsiny* et le *Hanjaka*, qui sont des piliers de la société malgache traditionnelle. Cette identité se manifeste sur la pancarte « *Aoka hanjaka ny Rariny sy ny Hintsiny* » : Que règnent le respect et la justice. Ces principes, imprégnés de valeurs morales, définissent la conduite des individus et la dynamique sociale au sein de la communauté.



Illustration 5 : Le Rariny et le Hintsiny. Archive Famille Robert Razafimabenina. Aoka hanjaka ny Rariny sy ny Hintsiny (Que règnent le respect et la justice)

Le *Rariny* (respect) souligne l'importance du maintien de l'harmonie dans les relations interpersonnelles et la préservation de l'équilibre au sein de la communauté. Les expressions populaires malgaches, souvent imprégnées de proverbes et adages populaires, reflètent cet aspect du *Rariny*, mettant en avant des valeurs de respect mutuel et d'entente.

Le *Hintsiny*, quant à lui, représente la justice et l'équité. Il évoque la nécessité de traiter chaque individu avec équité, indépendamment de son statut social. Les expressions populaires malgaches reflètent souvent cette valeur, mettant en lumière l'importance de la justice dans la société. Un proverbe malgache célèbre affirme cela : « *Ny hintsiny no mason'ny tany* », soulignant que c'est « la justice qui constitue la base de la terre », et signifiant que l'équité est essentielle à la stabilité et à la prospérité de la société.

Enfin, le *Hanjaka*, ou règne et dignité, joue également un rôle crucial dans la culture malgache. Il incite à agir de manière honorable et à préserver sa propre intégrité. Les expressions populaires malgaches liées au *Hanjaka* mettent en avant des valeurs de fierté personnelle et de respect de soi-même et des autres.

Ainsi, ces concepts traditionnels, incarnés par le *Rariny* et le *Hintsiny*, et renforcés par le terme *Hanjaka*, continuent d'influencer la vie quotidienne à Madagascar et sont souvent reflétés dans les expressions populaires, les proverbes et les manifestations culturelles du peuple malgache.

La présence des termes *Rariny*, *Hintsiny* et *Hanjaka* sur les pancartes, lors de manifestations, témoigne de leur pertinence dans le contexte des revendications populaires. Ces concepts traditionnels ne sont pas simplement des principes abstraits, mais des guides moraux. Ces valeurs, inscrites sur les pancartes, servent de principes directeurs pour les revendications populaires. Elles montrent que les manifestants ne cherchent pas seulement des changements superficiels, mais aspirent à des transformations profondes.

Analyse des associations culturelles et symboliques : le cas de la statue de Jeanne d'Arc

Dans cette analyse, nous prendrons le cas de la statue de Jeanne d'Arc pour voir les associations culturelles et symboliques issues de cette figure et celles des pancartes placées sur la statue. Jeanne d'Arc dit alors : « vous avez raison les enfants » (Illustration 6).



Illustration 6 : Statue de Jeanne d'Arc et 1972, Archive Famille Robert Razafimabenina

Les éléments tels que le sachet noir, le voile noir, le panier en osier contenant des « ordures », et la fleur blanche utilisés par les grévistes offrent une vision symbolique pour évoquer des aspects plus culturels. Le terme « *Marina ny Anareo Rankizy* » (vous avez raison, les enfants) confirme l'acceptation des parents ou « *Ray aman-dreny* »³⁵ de la lutte des étudiants et élèves durant la crise. Les éléments utilisés sont des objets du quotidien des Malgaches pour jeter les ordures, le sachet dans les foyers et le panier en osier dans les marchés. La fleur blanche est quant à elle utilisée pour les défunts et symbolise donc la mort.

Ainsi, durant la crise de 1972, le recouvrement de la statue de Jeanne d'Arc par un sachet noir et des déchets revêt une signification profonde et symbolique. Ce geste audacieux témoigne du rejet viscéral de la France coloniale et symbolise la lutte pour une « deuxième indépendance » à Madagascar. Il évoque les luttes sur la décolonisation et l'émergence de mouvements indépendantistes, mais aussi une action de dépatrimonialisation de la statue et du symbolisme qui l'entoure³⁶. Le sachet noir et la couche de déchets peuvent être interprétés comme un symbole de la libé-

³⁵ Des parents, des enseignants, des travailleurs.

³⁶ Voir Odile Goerg, « Domination coloniale, construction de "la ville" en Afrique et dénomination », *Afrique & histoire*, vol. 1, n°5, 2006, p. 15-45, <https://doi.org/10.3917/afhi.005.45> ; Felandzohary Razanakolona, 2004.

ration de Madagascar des vestiges de la domination coloniale, le pays cherchant à se défaire des liens oppressants avec la France.

Dans le contexte de la décolonisation, cette action peut être considérée comme une manifestation visuelle de la prise de conscience nationale et de la lutte pour l'autodétermination³⁷. Les mouvements indépendantistes cherchent souvent à renverser les symboles du pouvoir colonial et dans ce cas, le recouvrement de la statue de Jeanne d'Arc devient une déclaration puissante de la volonté du peuple malgache de forger sa propre voie, libre des influences étrangères. Cette action symbolique est un rejet des représentations culturelles importées, soulignant le désir de retrouver une identité nationale authentique, la « malgachisation » ou le retour à la culture malgache. Ce geste contre la statue de Jeanne d'Arc devient ainsi une expression des aspirations nationales et de la détermination du peuple malgache à façonner son propre destin, libéré des vestiges du colonialisme. Dans un autre contexte, Jeanne d'Arc est aussi un personnage « religieux ». Le « vous avez raison, les enfants » peut donc tout aussi être une appropriation ou réappropriation de Jeanne d'Arc en utilisant des éléments de la vie culturelle des Malgaches pour soutenir la lutte de 1972.

Sur les vingt-trois documents analysés, onze d'entre eux intègrent des termes issus des proverbes, du *hain-teny* et des valeurs malgaches. Ces expressions reflètent des éléments clés de la culture malgache, notamment des références au deuil au cours des veillées funèbres dans les rites de condoléances dans les Hautes Terres, comme dans « *miaraka'ory sy manay izahay* » (nous sommes tous endeuillés) et « *Alabelo lehibe* » (un grand chagrin), ainsi qu'à la peur. Pour la désigner, une expression spécifique est utilisée dans les villages pour expliquer le sentiment d'insécurité : « *miroborobo ny mponina ao Ambalavao* » (la population d'Ambalavao a peur). Ces références montrent l'influence des traditions orales et des valeurs collectives dans les revendications, soulignant un lien fort entre la culture malgache et les luttes sociales. Ces inscriptions, variant entre slogans politiques, revendications sociales, poèmes et expressions populaires, montrent une utilisation significative des éléments culturels malgaches, tels que les proverbes et le *hain-teny*. Sur le plan quantitatif, près de 48% des documents analysés intègrent des éléments culturels, ce qui souligne leur importance dans les revendications. Un aperçu des deux ans après la crise conclut cet article afin de voir comment s'est transmise la mémoire de cette période dans la société à travers les œuvres artistiques, notamment les poésies.

³⁷ *Ibid.*

Après Mai 72, le souvenir à travers les poèmes

Dans le cadre de cette crise politique, la poésie malgache n'a pas été un outil d'expression immédiat comme les pancartes ou les caricatures qui ont joué un rôle central dans l'expression des revendications populaires durant les manifestations. Cependant, à partir de 1974, la poésie est devenue une forme privilégiée pour saisir et relater l'impact de ces événements sur le long terme. Les poèmes rédigés deux ans après les événements s'inscrivent ainsi dans un registre différent : ils ne relèvent plus de l'immédiateté des slogans et des caricatures, mais plutôt d'une réflexion post-crise. Ils sont profondément ancrés dans la mémoire collective malgache, réinterprétant les luttes et les frustrations de cette période à travers une distance temporelle qui permet un retour critique sur elle. Les poètes, en saisissant les émotions persistantes et les revendications insatisfaites, plongent dans la profondeur de l'expérience vécue, tout en interrogeant la société malgache sur les promesses non tenues et les espoirs trahis.

Si cette étude offre une introduction aux thématiques explorées dans la poésie post-crise, elle n'en constitue pas une analyse exhaustive. Il est nécessaire de prolonger cette exploration afin d'appréhender pleinement la manière dont la poésie, au-delà des années immédiatement après 1972, a capté et cristallisé les transformations sociales et politiques qui ont suivi cette période de turbulence. En somme, les poèmes écrits après 1972 représentent un premier pas dans la compréhension de l'héritage émotionnel et sociopolitique de la crise. Ils offrent une perspective différente, complémentaire à celle des formes d'expression directe de 1972, mais ils appellent également à des études plus approfondies pour saisir toute la richesse de leur contribution à la mémoire collective.

Les poèmes plongent dans l'héritage culturel post-crise, mettant en lumière la persistance des émotions et des revendications à travers l'expression poétique. Ces poèmes, rédigés en malgache deux ans après les événements de mai 1972, servent de récits ancrés dans la mémoire collective.

*Vao nanomboka mijoro
Dia notoroina ho torotoro
Basy izao no namantana
Nanapotika ny vatana
(Aseboy eto mibaribary) (schéma de rimes : AABB)*

*Ry malavo tamin-kery, ry nanaovana basomparana,
Ry mitaky FIVOARANA efa mangarangarana !
Matoria ! Matoria ! Matoria am-piadanana,*

Ny TOLONA TSY VITA *botobizanjireto namana*
(Fahatsiarovana, 13 mai 1972) (schéma de rimes : AAAA)

Traduction :

Dès qu'ils ont commencé à se dresser
On les a écrasés jusqu'à les réduire en miettes.
Des fusils ont été pointés,
Dévastant leurs corps.
(Faisons éclater la vérité au grand jour).

À vous qui êtes tombés sous la violence, À vous qui avez été opprimés,
À vous qui revendiquiez le PROGRÈS, déjà si proche !
Reposez-vous ! Reposez-vous ! Reposez en paix,
Le COMBAT NON ACHEVÉ sera poursuivi par vos compagnons.
(En mémoire, 13 mai 1972)

Les schémas de rimes AABB et AAAA confèrent à ces poèmes une musicalité spécifique, un rythme qui rappelle peut-être la cadence des manifestations et des chants de l'époque. Cette forme poétique devient ainsi une extension de la culture « savante » malgache, fusionnant l'émotion populaire avec une expression artistique plus élaborée. Ces poèmes sont des témoignages vivants, rappelant les revendications passionnées et les moments de répression brutale qui ont marqué la crise. L'utilisation du malgache comme langue d'expression renforce la connexion culturelle et linguistique entre les poètes et leur public, créant un espace où les sentiments partagés sont exprimés avec une intensité particulière. Les récits poétiques évoquent la répression subie par les manifestants, le besoin d'une solidarité persistante et l'appel à la continuité de la lutte. Les poèmes deviennent ainsi des outils dans la préservation de la mémoire collective et des aspirations de la population malgache. En les analysant, on peut déceler les traces de l'histoire politique et sociale post-1972. Ils révèlent les cicatrices laissées par la répression et rappellent les idéaux de solidarité qui ont continué à guider la communauté. Ces créations poétiques, bien qu'ancrées dans un contexte spécifique, transcendent leur époque, devenant des documents vivants qui maintiennent en vie les émotions et les revendications de cette période cruciale de l'histoire malgache. Après Mai 72, le souvenir par les poèmes illustre la puissance de la poésie en tant que moyen de préserver et de transmettre la mémoire collective. Ces poèmes sont des fenêtres ouvertes sur le passé, des récits émotionnels qui continuent à résonner dans la conscience culturelle malgache.

L'examen de ces expressions populaires va au-delà de la simple interprétation des messages : il révèle la richesse culturelle, linguistique et émotionnelle des aspirations malgaches pendant la crise de 1972. Les

rimes, les proverbes, et la manipulation subtile de la langue sont autant de stratégies qui ont contribué à rendre ces expressions populaires efficaces. Elles ne sont pas seulement des artefacts historiques, mais des témoignages d'une époque cruciale, montrant l'esprit de la lutte pour la justice sociale et la transformation politique à Madagascar.

La rue se transforme en un théâtre politique. Cette appropriation de l'espace public par le biais de symboles visuels et de messages narratifs reflète une évolution dans les modes d'expression populaire. Les traditions telles que les proverbes (*Ohabolana*), les signes, les poèmes et les chants, déjà ancrés dans la culture malgache, fusionnent avec des éléments nouveaux tels que les pancartes et les caricatures, créant ainsi une forme hybride et puissante d'expression populaire. L'union entre le « *Nay* » (Nous) collectif actuel et les « *Ohabolana* » (proverbes) traditionnels donne une voix plus profonde aux revendications populaires. Ces proverbes, enracinés dans la sagesse populaire, sont transformés en slogans percutants sur les pancartes, créant un lien entre la tradition et la contestation contemporaine. Les signes et caricatures deviennent des langages visuels, transcrivant de manière graphique les aspirations et les critiques de la société. Les poèmes et les chants, des formes d'expression artistique déjà présentes dans la culture malgache, prennent une nouvelle dimension en capturant l'esprit du mouvement de 1972.

Dans cette perspective, la pancarte acquiert un statut particulier en tant qu'objet de communication politique. Elle n'est pas simplement un support matériel, mais un moyen de narration visuelle, intégrant la culture populaire dans le discours. Cette transformation de la culture populaire en une expression politique dynamique trouve des échos dans les théories de la culture visuelle et de la communication symbolique. Ainsi, les pancartes et les caricatures deviennent des outils puissants de changement et de revendication dans l'espace public. Ces formes d'expression, reflets de la culture politique émergente, contribuent à donner une identité forte au mouvement de 1972. En conclusion, la culture populaire malgache, à travers ses proverbes, *hain-teny* et valeurs, est profondément enracinée dans les revendications sociales et politiques, ce qui renforce le lien entre les mouvements sociaux et l'identité malgache.

Bibliographie

- ALTHABE, Gérard, « Les luttes sociales à Tananarive en 1972 », *Cahiers d'études africaines*, vol. 20, n°80, 1980, p. 407-447.
- ANDRIANAIVOARIVONY, Rafolo, DOMENICHINI, Jean-Pierre, RATSIMIEBO, Henri *et al.*, *La Cité des mille : Antananarivo : histoire, architecture, urbanisme*, Antananarivo, Éditions Cité/Tsipika, 1998.
- ARCHER, Michael, *Malagasy Republic: Madagascar*, Londres, C. Hurst, 1976.
- AREMA, *Charte de la Révolution Socialiste Malagasy*, Antananarivo, s.n., 1975.
- BARTHES, Roland, « La Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, *Recherches sémiologiques*, 1964, p. 40-51.
- BLOCH, Maurice, *Placing the dead: Tombs, ancestral villages, and kinship organization in Madagascar*, Long Grove, Waveland Press, 1994.
- BLUM, Françoise, « Madagascar 1972 : l'autre indépendance. Une révolution contre les accords de coopération », *Le Mouvement Social*, vol. 3, n°236, p. 61-87, <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social1-2011-3-page-61.htm>
- DONDERO, Maria Giulia, « Rhétorique des figures visuelles et argumentation par images dans le discours scientifique », *Protée*, vol. 38, n°1, 20 mai 2010, p. 41-53, <https://doi.org/10.7202/039701ar>
- GANAPATHY-DORÉ, Geetha et ONLINGA, Michel (dir.), *Images of decolonization / Images de la décolonisation*, Cergy-Pontoise, SARI, 2013, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00821522>
- GOERG, Odile, « Domination coloniale, construction de "la ville" en Afrique et dénomination », *Afrique & histoire*, vol. 1, n°5, 2006, p. 15-45, <https://doi.org/10.3917/afhi.005.45>
- GUHA, Ranajit, *A Subaltern Studies Reader, 1986-1995*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- HALL, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, textes édités par Maxime Cervulle, trad. de Christophe Jaquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.
- HUGON, Philippe, « Madagascar : une croissance en trompe-l'œil », *Économie et Humanisme*, vol. 1, n°297, 1989, p. 25-33.
- LEE, Christopher J., « Subaltern Studies and African Studies », *History Compass*, vol. 3, n°1, 2005, <https://doi.org/10.1111/j.1478-0542.2005.00162.x>
- LEENHARDT, Jacques, « Stuart Hall, *Identités et cultures : politiques des cultural studies* », *Critique d'art*, 2017, mis en ligne le 21 novembre 2018, <http://journals.openedition.org/critiquedart/27346>
- NATIVEL, Didier, « Les héritiers de Raombana. Érudition et identité culturelle à Madagascar à l'époque coloniale (fin XIX^e siècle-1960) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 10, n°1, 2004, p. 59-77.
- OTTINO, Paul, *Les Champs de l'ancestralité à Madagascar : Parenté, alliance et patrimoine*, Paris, Karthala, 1998.
- PAULHAN, Jean, *Les Hain Teny Merinas, poésies populaires malgaches*, Paris, Paul Geuthner, 1913.

- RABE, Indrafo, et RAMILISON, Misa, « Déboulonner l'Histoire, de Jeanne d'Arc à Ralaimongo, la question des statues coloniales à Madagascar », *Revue d'histoire culturelle*, dossier thématique n°9, *Le Patrimoine colonial urbain, une histoire mémorielle (1945-2024)*, 2025, <https://journals.openedition.org/rhc/12621>
- RABEARIMANANA, Lucile, « Avril 1971 et le MONIMA. Précurseurs de mai 1972 », *Politika*, n°26, avril-mai 2022, p. 30-32, https://library.fes.de/pdf-files/bueros/madagaskar/15161/politika_26.pdf
- RABEMANANORO, Erick, « Les causes lointaines de la crise de 1972 », *Politika*, n°26, avril-mai 2022, p. 21-22, https://library.fes.de/pdf-files/bueros/madagaskar/15161/politika_26.pdf
- RAHARIMBOLAMENA, Michèle, « Approche sociolinguistique et interprétative du rapport à la langue française des étudiants primo-arrivants malgaches de l'Université de La Réunion », Thèse de doctorat, Université de La Réunion, soutenance prévue pour fin 2025.
- RASAMIMANANA, Nivoelisoa, *Regards croisés sur la crise de mai 1972 à Madagascar*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- RAZAFINDRAKOTO, Mireille, ROUBAUD, François, et WACHSBERGER, Jean-Michel, « Élitisme, pouvoir et régulation à Madagascar : Une lecture de l'histoire à l'aune de l'économie politique », *Afrique contemporaine*, n°251, mars 2014, p. 25-50, <https://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2014-3-page-25.htm>
- RAZAFINDRALAMBO, Lolona Nathalie, « Inégalité, exclusion, représentations sur les Hautes Terres centrales de Madagascar », *Cahiers d'études africaines*, n°179-180, 2005, p. 879-904, <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.15038>
- RAZANAKOLONA, Faranirina, « Les Banderolles et les pancartes dans les manifestations de rue à Tananarive en 1972 », Mémoire de maîtrise, Département d'histoire, Université d'Antananarivo, 2001.
- ROUBAUD, François, *Identités et transition démocratique : l'exception malgache ?*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- VÉRIN, Pierre, « Les premières années de la République malgache (1960-1972) », *Revue Française d'Histoire d'Outre-Mer*, tome 77, n°286, 1990, p. 61-72.

Le *street art* au Mozambique, une mise en exposition des récits décoloniaux

Nathalie NOËL

Université de La Réunion

Benilde MATSINHE

Escola Superior de Jornalismo, Mozambique¹

Après l'indépendance du Mozambique le 25 juin 1975, le processus de décolonisation organisé par le parti FRELIMO, dirigé par Samora Machel, donne lieu à une production artistique prolifique, impulsée pour certains artistes par la vision de « l'Homem Novo » du mouvement politique en place.

À Maputo, l'espace urbain se structure autour des mouvements modernistes artistiques, littéraires et musicaux qui proposent une lecture de l'organisation spatiale culturelle entre la ville de ciment (le centre-ville) et les quartiers périphériques (le ghetto). Des créations picturales d'artistes comme de João Craveirinha Jr. mettant en scène des allégories politiques contre l'oppression et la guerre, au centre-ville de Maputo, sont juxtaposées à des représentations de figures politiques comme Samora Machel, affichant l'engagement politique des artistes.

L'artivisme, « compris comme art engagé et engageant »², s'installe dans les espaces urbains de Maputo dans les années 1970-1980, suivi par les mouvements de *street art* organisés dans des quartiers périurbains de Mafalala et Unidade 7. Majoritairement hétérogènes, les populations de ces quartiers autour de « la ville de ciment » sont caractérisées par un fort métissage culturel et un syncrétisme religieux quotidien. Ces espaces sont connus pour être des lieux où des mouvements politiques ont émergé pour affronter, par la création artistique, le souvenir d'un pouvoir colonial situé au centre-ville.

« La ville comme objet culturel »³ prend ici tout son sens, dans la mesure où elle se définit aussi à travers la mise en scène d'artefacts construisant les récits mémoriels des hommes qui y circulent, qui y habitent.

¹ DOI : 10.61736/POTW6271

² Thomas Riffaud et Robin Recours, « Le *street art* comme micro-politique de l'espace public : entre "artivisme" et "coopératisme" », *Cahier de narratologie*, n°30, 2016, <https://doi.org/10.4000/narratologie.7484>

³ Alain Cambiais, *Qu'est-ce qu'une ville*, Paris, Vrin, « Chemin philosophique », 2005.

Elle devient alors le lieu où l'on peut à la fois observer des récits historiques, politiques, économiques⁴.

À travers l'analyse socio-sémiotique du *street art* à Maputo, nous montrerons comment ces représentations murales donnent à voir une mémoire collective décoloniale au Mozambique.

Analyser l'espace urbain comme lieu d'exposition

L'observation des écrits urbains au Mozambique s'inscrit dans le programme de recherche *Culture et territoire* mené depuis 2014 sur les récits de territoires⁵. Il propose une réflexion sur l'approche par la médiation culturelle des territoires⁶. Ces derniers ne sont pas perçus comme de « simples objets spatiaux ». Ils sont analysés sous l'angle de la territorialité comme « espaces sensibles »⁷, comme « des objets communicationnels »⁸. Ici, le territoire se définit à travers les récits médiatiques des différents acteurs qui le pratiquent.

En ce sens, à l'échelle d'un territoire, pour Bernard Lamizet⁹, la ville peut être analysée comme un espace discursif inscrit à la fois dans une médiation politique, celle des élus par exemple, mais aussi dans une médiation esthétique, celle de la création artistique, patrimoniale, « porteuse d'une mémoire singulière »¹⁰. Comme l'indique Maurice Halbwachs, c'est la matérialité de notre territoire qui nous fait nous souvenir¹¹. Ainsi, pour Julien Auboussier et Isabelle Garcin-Marrou, le quartier dans l'espace ur-

⁴ Béatrice Fraenkel, César Cumbe, et Francesca Cozzolino, *Escritas urbanas : ler, escrever, agir na cidade = lire, écrire, agir dans la ville*, Maputo, Alcance Editores, 2015.

⁵ Nathalie Noël, Jean-François Rebeyrotte, « De la "participation inclusive" à la "participation citoyenne", comment le musée Stella Matutina s'ancre-t-il dans la transition territoriale de l'île de La Réunion ? », *Muséologie*, vol. 10, n°2, 2023, <https://museologies.org/museologies-vol-10-n-2-la-participation-inclusive-au-musee-et-au-dela/>

⁶ Nathalie Noël-Cadet, « Développement des territoires entre logique organisationnelle et médiation culturelle : le cas de Ville et Pays d'art et d'Histoire à Saint-Paul de La Réunion », Colloque international « La valorisation des patrimoines : authenticité et communication », 21-23 avril 2015, Taroudant, Maroc.

⁷ Bruno Raoul, « Le territoire comme objet communicationnel : entre "tiers symbolisant" et "discours social". Une mise en perspective médiatique », *Communication & langages*, vol. 3, n°193, 2017, p. 117-143.

⁸ Julia Bonaccorsi et Sarah Cordonnier (dirs.), *Territoires. Enquête communicationnelle*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2019.

⁹ Bernard Lamizet, « La scène publique, la médiation esthétique de l'urbanité », Pascal Sanson (dir.), *Le Paysage urbain : Représentations, significations, communication*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 352.

¹⁰ *Ibid.*, p. 357.

¹¹ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 209.

bain « est à la fois une réalité fonctionnelle un univers social, une pure représentation, un espace vécu. C'est une image, plus qu'une réalité, un espace déjà représenté et dans lequel s'inscrivent les pratiques et les mémoires »¹².

Dans la recherche que nous menons ici, nous nous intéressons aux traces de l'histoire d'un quartier à travers l'analyse de ses écritures urbaines. Ces dernières peuvent être perçues selon Béatrice Fraenkel, César Cumbe et Francesca Cozzolino, comme inscrivant « la ville comme théâtre des langues »¹³. L'écriture vient s'offrir au regard de tous à travers des formes graphiques, politiques. Ce sont ces dernières que nous avons voulu ici étudier en considérant le *street art* au Mozambique comme écriture politique, comme « activiste »¹⁴. Ces formes de subjectivations sont des instruments de *soft power*. Les artistes s'approprient l'espace urbain comme lieu d'expression sensible d'un discours politique subversif, la ville offrant une « position hors champs qui leur garantit une grande marge de liberté et leur permet d'innover [et] qui redéfinit les possibles dans la ville »¹⁵. Cette vitalité, observée dès les années 1960 par la structuration artistique de mouvements de *Land art*, de graffiti, d'abord aux États-Unis, vient repenser la rue comme nouvel espace d'exposition, amenant à questionner la mise en exposition dans les musées, mais bousculant aussi l'ordre des choses établi par la société consumériste¹⁶.

Il nous semble intéressant d'observer ces écritures inscrites dans une logique médiatique de mise en exposition au sens de Jean Davallon¹⁷, à savoir un espace de monstration (ostensif) qui donne à voir des objets, de l'information et un espace symbolique (inférentiel) qui crée du sens. À travers sa mise en exposition, la ville est un objet sémiotique que nous pouvons analyser selon la sémiotique urbaine¹⁸. Ici, trois démarches complémentaires peuvent être prises en considération dans l'analyse des processus de production du sens des faits urbains.

¹² Julien Auboussier et Isabelle Garcin-Marrou, « Mémoire(s) et territoire(s) : les bulletins municipaux de Villeurbanne », *Études de communication*, n°37, 2011, para. 21, <https://journals.openedition.org/edc/2948>, <https://doi.org/10.4000/edc.2948>

¹³ Béatrice Fraenkel, César Cumbe, Francesca Cozzolino, *Escritas urbanas...*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ Thomas Riffaud et Robin Recours, « Le *street art* comme micro-politique de l'espace public : entre "artivisme" et "coopératisme" », *op. cit.*, p. 2.

¹⁵ *Ibid.*, p. 4.

¹⁶ Stéphanie Vergnaud, « L'art urbain, un nouvel objet muséologique ? », *Muséologies, les cahiers d'études supérieures*, vol. 3, n°1, 2008, p. 54.

¹⁷ Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 124.

¹⁸ Pierre Pellegrino, *Le Sens de l'Espace. Les Grammaires et les Figures de l'Étendue, livre III*, Paris, Anthropos, 2003, p. 229.

La première démarche consiste à saisir, à travers des entretiens semi-directifs, « la génération de l'énoncé urbain » par différents acteurs.

La seconde démarche consiste en une analyse de la ville comme objet d'une interprétation, en observant les productions urbaines comme suite d'énoncés intégrant à la fois des formes esthétiques, politiques, voire économiques constituant des isotopies, ensemble redonnant des catégories sémantiques et rendant possible une lecture du récit du territoire.

La troisième démarche propose de comprendre l'espace urbain comme médium d'une nouvelle muséologie.

Dans cette perspective, la ville se donne à voir, elle se dit. À travers ses arts urbains qui s'inscrivent dans le paysage urbain des années post-coloniales de Maputo, que nous raconte-t-elle sur cette mémoire collective décoloniale ? Comment certains paradigmes issus de ces modes de pensée perdurent-ils dans des formes artistiques urbaines contemporaines ?

La rue comme espace de visibilité politique des mouvements culturels post-coloniaux au Mozambique

Les années 1970 post-indépendance au Mozambique vont être marquées par l'émergence de créations artistiques dans les espaces publics à Maputo comme expressions d'un contre-pouvoir visant à se défaire d'un héritage colonial. L'arrivée au pouvoir du parti FRELIMO va installer le programme de « l'Homem Novo » dont l'objectif est d'unifier la nation mozambicaine par la décolonisation des pensées. Comme l'explique Maria Paula Meneses, ce processus consiste dans un premier temps à effacer toute forme de pensées exogènes issues du colonialisme pour laisser place à la réappropriation de l'identité africaine. Ainsi, à partir de 1975, de nombreuses places, rues, villes vont voir leur nom changé, les statues coloniales sont remplacées par des figures emblématiques de l'indépendance.

Il s'agit ici d'une (re)conquête de la possibilité de raconter sa propre histoire – et donc de construire son image, son identité, de retrouver et d'assumer une diversité de savoirs [qui] doit passer par un dialogue critique sur les racines des représentations contemporaines, questionnant les géographies associées aux concepts.¹⁹

¹⁹ Maria Paula Meneses, « Décolonisation des toponymes au Mozambique en 1975 », *Mozambique : 40 ans de construction identitaire nationale par le Frelimo*, IX^e Congrès Ibérique d'Études Africaines organisé au CES (Centro de Estudos Sociais – Universidade de Coimbra), septembre 2014, p. 1, <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/87366>

Ces dynamiques historiques s'accompagnent de recompositions socio-spatiales, bien souvent inspirées de l'extérieur²⁰. Ainsi, la réorganisation toponymique de la ville remet en question les cartes cognitives du Mozambique, construites jusque-là sur un imaginaire colonial, en laissant place à une transformation épistémique similaire aux luttes indépendantistes des années 1970 des pays du Sud.

Cette réorganisation de l'espace public s'inscrit dans un programme culturel plus large, défini lors de *Rencontres nationales de la culture* en 1977, où « les révolutions économiques et culturelles étaient considérées comme indissociables et se reflètent l'une l'autre, l'évolution de l'une pouvant servir en quelque sorte de baromètre pour l'autre »²¹. À travers cette vision basée sur le positionnement théorique marxiste-léniniste, la culture est définie comme « arme révolutionnaire » au service du peuple, qu'il faut éduquer contre le racisme colonial, à travers des formes artistiques enracinées dans une expérience présente plutôt que dans le passé. Les maisons culturelles sont alors conçues pour « favoriser une nouvelle culture révolutionnaire non seulement “de tous” mais “pour tous” »²². Elles soutiennent le théâtre comme art de la scène, facile à imprégner de messages révolutionnaires, accessible à tous quels que soient l'endroit et le niveau d'alphabétisation. Le projet *Ofensina*, basé sur le partage de créations artistiques inspirées de valeurs révolutionnaires, intègre l'espace public. La rue devient l'espace d'expression privilégié à partir de 1975 pour consolider les valeurs nationales contre celles du colonialisme. De nombreuses œuvres ont été jouées à l'initiative de certains artistes et d'autres par le biais de commandes institutionnelles. Cette dynamique s'observe à travers la mise en place de plusieurs animations dans l'espace public comme *Exposição de Arte Popular* (1975), *I^o Festival Nacional de Dança Popular* (1978), mais aussi à travers la commande auprès d'artistes plasticiens de grandes fresques murales comme celle de João Craveirinha Jr. conçue pour la *Praça dos Heróis* (Place des Héros, 1979) de Maputo qui fait l'apologie de la pensée révolutionnaire du FRELIMO à travers les portraits de ses héros. Sur cette place sont effectivement enterrés les héros de la révolution, comme les présidents Eduardo Mondlane et Samora Machel, et l'oncle de l'artiste, le poète José Craveirinha (Illustration 1).

²⁰ Fabrice Folio, « Regards sur le Mozambique contemporain. Dynamiques historiques et recompositions socio-spatiales d'une façade stratégique », *ÉchoGéo, Les nouveaux enjeux régionaux dans l'océan Indien occidental*, n°7, 2008, <http://journals.openedition.org/echogeo/8313>

²¹ Nous traduisons Arianna Huhn, « Imposing Culture in Post-Liberation Mozambique », Françoise Blum *et al.* (dirs.), *Socialismes en Afrique, Socialism in Africa*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2021, p. 546.

²² *Ibid.*



Illustration 1 : Fresque de Joao Craveirinha Jr. à la Praça dos Heróis, Maputo. Sur cette fresque sont représentés les héros politiques de la décolonisation au cœur de scènes de guerre et arborant les couleurs du drapeau mozambicain. Crédit : CDFF

La lecture de la fresque peut s'effectuer en quatre parties racontant la transition historique, de l'oppression coloniale (Illustration 2) à l'intervention d'Eduardo Mondlane considéré comme le père du Mozambique indépendant, et premier président du Front de libération du Mozambique (FRELIMO) ayant mené la révolution pour libérer le Mozambique du colonialisme portugais (Illustration 3), puis l'arrivée de Samora Machel à la tête de la lutte révolutionnaire à la place d'Eduardo Mondlane qui a été assassiné en 1969 (Illustration 3), enfin la victoire du FRELIMO représentée par la figure du héros Samora Machel après la lutte armée (Illustration 4).



Illustration 2 : L'oppression coloniale est représentée par des hommes noirs en prison, encerclés par des barbelés et attachés entre eux sous la menace de la main de l'homme blanc levant un fouet. En arrière-plan, les couleurs rouges et jaunes du feu accompagnent la scène.
Crédit : CDFE



Illustration 3 : Le visage d'Eduardo Mondlane est représenté au centre. Il est habillé en militaire et entouré d'un civil levant un fusil vers le ciel comme signe de son engagement auprès de militaires en action sous le drapeau du Mozambique, représentés en fond de scène avec la symbolique du feu et du sang des couleurs jaunes et rouges toujours présentes. À droite, on observe des militaires en position de guerre, dirigés par Samora Machel et pointant leurs missiles et canons en direction de l'ennemi représenté par une main blanche visant vers leur direction. En arrière-plan, les flammes rouges et jaunes s'intensifient laissant apparaître des espaces agricoles verts symbolisant la libération par la mise en place de coopératives socialistes. Crédit : CDFE



Illustration 4 : Samora Machel est représenté au premier plan, de face avec des pyramides de couleurs rouge, noire, orange symbolisant l'élévation, la victoire que vient accentuer une main qui tend une torche comme signe de « liberté du peuple » mozambicain. En fond d'image on observe des soldats levant leur fusil en signe de victoire et le drapeau mozambicain avec en son centre le livre et le fusil, symbole de la révolution. Crédit : CDFP

Ainsi, les premières représentations artistiques de *street art* post-colonial s'inscrivent dans une logique de commande du parti FRELIMO. En effet, João Craveirinha Jr. a travaillé comme graphiste pour le FRELIMO pendant la lutte armée, en publiant des affiches, des journaux depuis sa base en Tanzanie²³. L'art de l'affiche au Mozambique s'appuie sur une tradition artistique aux idéologies nationalistes et socialistes dans le contexte de lutte indépendantiste, mais il prend aussi ses racines en dehors du FRELIMO, en Europe et en Afrique²⁴. Véritables outils de lutte pour l'indépendance dans d'autres pays comme l'Angola, les affiches font de la rue un espace de propagande et de publicité « pour forger une esthétique nationale et révolutionnaire »²⁵. Les peintures murales deviennent à leur tour des espaces de représentation « de [la] mémoire historique en réaffirmant l'expression artistique dans l'espace urbain, phénomène que l'on retrouve

²³ Polly Savage et Gray Richard, *Our sophisticated Weapon: Posters of Mozambican Revolution*, Londres, SOAS, 2022, p. 18.

²⁴ Berit Salström et António Sopa, *Catálogo dos cartazes de Moçambique*, Maputo, Arquivo Histórico de Moçambique, 1988, p. 109.

²⁵ Liz McQuiston, *Upfront and personal. Three Decades of Political Graphics from the United Kingdom plus Southern African Political Graphics*, Johannesburg, British Council South Africa, 2003, p. 13.

en Angola et au Mozambique lors des scènes de liesse, après la proclamation de l'indépendance »²⁶. Dans les années 1980 et 1990, des artistes comme Malangatana, Mankew, Noel Langa et Shikhane interviennent de différentes manières, réalisant des peintures murales sur commande dans tout le pays représentant les événements sociaux et politiques sous un angle historiographique²⁷.

Tout au long de cette période, durant les années 1970, 1980 et 1990, les peintures murales et les créations d'affiches deviennent des espaces informatifs au service de la culture révolutionnaire institutionnelle. Elles reflètent les expériences du peuple dans le processus de transformation de la société en combattant la culture de la bourgeoisie coloniale. Au cœur des espaces de représentation du passé colonial du centre-ville s'installe une épistémologie anti-coloniale voire révolutionnaire à travers l'art urbain, que viennent contrebalancer les mouvements activistes des quartiers ultrapériphériques à partir des années 2000. En effet, certains d'entre eux sont influencés par des mouvements du Sud global s'inscrivant dans « une pensée africaine » face aux défis de la mondialisation, perpétuant la mémoire d'une pensée décoloniale au sein d'une réflexion dans les quartiers comme nouvel espace muséographique. Comme l'indique Alda Costa²⁸, certains jeunes artistes de l'après-indépendance ont expérimenté une diversité de médias et d'environnements pour exprimer dans la lignée d'artistes comme Malangatana leur responsabilité sociale dans la transmission de discours sur la décolonisation.

L'art urbain dans les périphéries de Maputo : décoloniser la muséographie

Avec les années 2000, on voit apparaître à Maputo de nouveaux artistes de l'art urbain notamment à travers le graffiti, le muralisme et le *street art* principalement dédié à la revalorisation des quartiers, zones marginalisées et en ruine au-delà du centre-ville. Ces nouvelles formes d'appropriation des quartiers périphériques s'inscrivent dans un mouvement

²⁶ Susana Lourenço Marques, « Images postcoloniales : de la révolution des Œillets aux processus d'indépendance. Ouvrages de propagande, de résistance et de liberté (1974-1984) », *Perspective*, n°1, 2021, para. 32, <https://doi.org/10.4000/perspective.24249>

²⁷ Constantine Petridis, « Malangatana as Ethnographer? Modern Paintings of Village Life », *Malangatana: Mozambique Modern – The Modern Series at the Art Institute of Chicago*, Art Institute of Chicago, 2021, <https://www.artic.edu/digital-publications/34/malangatana-mozambique-modern/6/malangatana-as-ethnographer>

²⁸ Alda Costa, *Arte e artistas em Moçambique. Diferentes gerações e modernidades*, Maputo, Marimbique, 2019, p. 34.

plus global de développement social et d'accompagnement des communautés suite à la nouvelle Constitution de la République en 1990 conduisant en 1992 à la fin de la guerre civile au Mozambique²⁹. Dans le milieu artistique, la participation des artistes dans des événements internationaux, des résidences, biennales, expositions, la formation de certains d'entre eux à l'École Nationale des Arts Visuels, comme Shot B, Afrovain, Bruno Chichava, les exposent à d'autres mouvements artistiques internationaux des arts de la rue issus des mouvements hip-hop comme le graffiti, le tag. Ces arts de la rue, en pleine effervescence dans les années 1970-1980 dans les ghettos noirs des États-Unis, se nourrissent des idées développées par les mouvements associés à la négritude et aux luttes contre les inégalités et discriminations raciales dénoncées par le « Black Power ».

L'espace urbain est perçu comme un espace en perpétuel mouvement au potentiel poétique, suggestif et symbolique, permettant de nouvelles formes de provocation, venant bouleverser les règles de la mise en exposition propre à la logique muséologique³⁰. Des œuvres, qui jusque-là ne trouvaient pas leur place dans les musées, prennent de l'importance aux yeux des publics en proposant un autre rapport au discours social mis en scène dans la sphère muséale. Au Mozambique, le *street art* viendrait peut-être y installer une nouvelle forme de « décolonisation culturelle » dont le médium rendrait aussi bien compte que le discours lui-même, par une scénographie urbaine discutant le rapport culturel, issue du découpage colonial de Maputo entre la « ville ciment » (le centre-ville) lieu d'habitation des colons portugais, et « le ghetto », les quartiers périphériques conçus pour des ouvriers provenant de différentes provinces pour servir de main-d'œuvre pour les travaux publics et le travail domestique.

L'opposition binaire entre centre-ville (vu comme le point d'émergence d'un discours décolonial porté par de grandes figures politiques) et quartiers populaires (périphériques) est revisitée par les artistes contemporains, qui entendent mettre en avant la participation de héros ordinaires, issus des bas quartiers, ayant pleinement participé à la lutte armée.

Ainsi, les fresques visibles dans les quartiers ultra-périphériques comme Mafala vont mettre en lumière la lutte culturelle portée par des figures artistiques. Le quartier de Mafalala est décrit dans certains guides culturels et articles de presse « comme musée vivant »³¹, à l'origine des

²⁹ Alejandra López, Noa Victorino Boane, et Clara Pavón Estradé, *Maputo Street Art*, Maputo, Ethale publishing, 2022, p. 29.

³⁰ Vergnaud Stéphanie, « L'art urbain, un nouvel objet muséologique ? », *op. cit.*, p. 54.

³¹ <https://www.norafrik.com/societe/23050.html>

mouvements de libérations anti-coloniaux à travers les arts et le sport³². Ce dernier est aussi décrit comme le lieu de vie nocturne autour de la prostitution, de la musique populaire Marrabenta, des débats littéraires. C'est aussi le lieu de diffusion des premiers journaux *O Africano* et *O Brado Africano* s'adressant à la population du quartier, écrits en portugais et en ronga, dans lesquels on pouvait lire des poèmes de revendications politiques révolutionnaires. Ainsi, l'artiste Shot B propose, dans une de ses créations murales intégrant le quartier, de représenter l'histoire de ces revendications culturelles et révolutionnaires à Mafala (Illustration 5). Pour l'artiste, exposer dans un espace ouvert est un moyen pour la population ne fréquentant pas des espaces conventionnels d'exposition, d'apprécier l'art mais aussi d'apprendre l'histoire marquante du quartier.



*Illustration 5 : Sur cette fresque de Shot B (Mafalala) sont représentés des poètes issus de Mafalala et ayant contribué à la construction d'une conscience de l'indépendance. Sur cette fresque on voit les portraits de Noémia de Sousa, José Craveirinha et António Rui de Noronha, poètes journalistes déconstruisant les stéréotypes occidentaux à l'égard des Noirs dans leurs poèmes et écrits publiés entre autres dans les journaux *O Africano* et *O Brado Africano* (apparu en 1955 et ayant cessé son activité en 1958). Par ces médias de masse, ces auteurs véhiculent la construction de l'identité noire, la recherche de l'africanité et de la liberté, jouant ainsi un rôle fondamental dans la formation du sentiment anti-colonial et ayant introduit la poésie mozambicaine dans le circuit international. Crédit : Noël*

³² Benilde Matsinhe, *Surgimento de focos identidade em Moçambique : caso da Mafalala no período de 19060-1970*, Maputo, Universidade pedagógica, 2010, p. 23.



Illustration 6 : Noémia de Sousa faisait partie d'une génération de poètes avant l'indépendance qui a joué un rôle fondamental dans la formation du sentiment anticolonial. Née en 1926 elle a été l'une des premières écrivaines et journalistes mozambicaines. Crédit : Noël



Illustration 7 : Poème de Noémia de Sousa. Le poème « Deixa passar meu povo » en même temps qu'il exaltait la culture nationale et africaine populaire et anticoloniale, il plaçait la négritude dans une perspective internationale, déclarant le soutien mutuel et la fraternité entre les peuples noirs du monde. Le poème était aussi un appel à la résistance des peuples noirs subalternisés, de différentes manières, par le même processus colonial. Crédit : Noël



Illustration 8 : Rui de Noronha était un poète portugais et mozambicain. Le poème « Africa surge et Tumbula » s'adresse aux « Africains endormis ». Il est un appel « au réveil » et à la lutte contre les conditions imposées par le colonialisme. Crédit : Noël



Illustration 9 : João Albasini est le fondateur du Grémio Africano à Lourenço Marques, et des journaux O Africano et O Brado Africano. Il est intervenu en faveur de la société mozambicaine du XX^e siècle, tant sur le plan socioculturel que sur le plan politique et économique. Crédit : Noël



Illustration 10 : Le chat noir sur la fresque représente Gato Preto qui était une cantine historique de Mafalala. Les cantines de banlieue étaient des espaces de relations socioculturelles et commerciales diverses. Elles symbolisaient aussi la présence coloniale avec tous ses maux, dans les banlieues. Au Gato Preto on pouvait écouter les sons de la viola de Daíco, des Trovadores et du Marrabenta. Crédit : Noël



Illustration 11 : L'expression en ronga « Karingana wa Karingana » [Il était une fois] invite au récit sur la décolonisation. Ce dernier prend forme dans un dispositif muséographique incluant à la fois la découverte de Mafalala dans le parcours de visite des rues, de ses fresques

murales mais aussi d'un écomusée, inscrivant ainsi la mémoire du quartier dans une lutte multiculturelle menée par « des métis assimilés »³³. Crédit : Noël



Illustration 12 : L'écomusée de Mafalala est un projet de l'association Iverca qui vise à travailler sur la préservation, la conservation, la documentation et l'éducation du patrimoine culturel de Mafalala. On peut y trouver l'histoire patrimoniale et idéologique du quartier. Crédit : Noël

Le quartier Unidade 7, deuxième lieu de notre étude, est habité essentiellement par une grande communauté Chopi et Changana qui en a fait le berceau culturel de l'instrument Timbila et des rythmes Ngalanga. C'est une population qui est venue essentiellement travailler dans les plantations agricoles autour de Maputo, dans les chemins de fer, dans une usine de tissu. Le quartier fait partie d'un ensemble d'une quinzaine d'*unidades*, lieux regroupant des écoles primaires pour la population noire et métissée et de petits logements loués aux Portugais.

À travers les fresques de *street art* encouragées par le collectif *Maputo street art*, est formulé un discours plus contemporain sur la décolonisation, porté par un collectif de jeunes artistes dont les idées, bien qu'elles ne soient pas revendiquées explicitement comme telles, sont plus proches de celles développées par les mouvements du Sud global.

³³ Statut accordé par les Portugais dans leur Empire colonial aux habitants ayant pu justifier par une enquête administrative que leur mode de vie était assimilable à celui du colonisateur.

Ainsi le « Sud Global » peut servir et sert effectivement de signifiant à des cultures subalternes opposées allant de l'Afrique, de l'Amérique centrale et latine, d'une grande partie de l'Asie, et même de ces « Suds » au sein d'un Nord perçu plus largement, comme le Sud des États-Unis, les Caraïbes et l'Europe méditerranéenne.³⁴

On retrouve dans certaines représentations de *street art* dans le quartier des idées abordées par les épistémologies du sud comme l'écologie des savoirs revendiquée par Boaventura de Sousa Santos.

Cette dernière est basée sur la reconnaissance d'autres types de savoirs que le savoir académique, comme les savoirs traditionnels et la reconnaissance de la valeur des discours des différentes tranches de la population ayant souffert des inégalités et des discriminations dues au capitalisme et au colonialisme.³⁵

Ainsi, les artistes à Unidade 7 racontent à travers leurs fresques les histoires qu'ils vivent aujourd'hui dans le quartier et mettent en avant l'histoire des figures populaires ayant une importance « contre l'unicité des représentations des héros nationaux », comme certains d'entre eux l'évoquent. Selon Djamila Ribeiro qui a écrit sur « la place de la parole » (*lugar de fala*)³⁶, celui qui est le mieux placé pour raconter une histoire est celui qui l'a vécue et non pas le détenteur de « la parole rapportée » au nom de l'autre, du peuple (Illustrations 13 et 14).

³⁴ Alfred J. López, « Preface & Acknowledgments », *The Global South*, vol. 1, n°1, 2007, p. v.

³⁵ Boaventura De Sousa Santos, « Épistémologies du Sud », *Études rurales*, n°187, 2011, p. 15.

³⁶ Djamila Ribeiro, *Lugar de Fala*, São Paulo, Editora Jandreira, 2020.



Illustration 13 : Alberto Mbula aussi appelé Manjakaziano. Il a habité à Unidade 7 à partir de 1975. Cette fresque est réalisée sur le mur de sa maison. Il était reconnu comme un vrai symbole de la culture musicale du pays. Il construisait ses propres instruments de percussion et tambours. Il a été aussi compositeur de rythmes de marrabenta. Il faisait partie du groupe Ngalanga Unidade 7. Crédit : Noël



Illustration 14 : Vovo Cotxi (Constancia), une des plus anciennes dames du quartier qui vendait des produits d'alimentation et des médicaments traditionnels dans le quartier. Elle a été une des premières personnes à avoir une « baraque » à Unidade 7. Crédit : Noël

Pour certains membres du collectif *Maputo street art* ayant été interviewés, le *street art* est une affirmation de soi de la part d'artistes considérés comme « non reconnus » par certaines institutions culturelles du centre-ville. Le quartier est l'expression de la liberté contre des codes culturels trop rigides. Il apparaît comme une alternative pour les artistes indépendants qui n'ont ni les moyens ni l'accès aux galeries d'exposition dans le centre-ville. La lutte contre la rigidité des structures administratives est reprise dans certaines fresques (Illustration 15).



Illustration 15 : La représentation de Monkey par l'artiste Afroivan reprend la figure emblématique de l'artiste Banksy, symbole de la satire sociale. Afroivan a grandi dans le quartier de Unidade 7. Il est un des artistes visuels à l'origine du mouvement Maputo street art. Il milite contre les dérives du capitalisme et ses conséquences sur l'environnement. Crédit : Noël

L'espace du quartier devient un lieu d'expression contre la dégradation des valeurs sociales, comme l'égoïsme (Illustration 16).



Illustration 16 : Cette œuvre de Titos Pelembe, artiste, chercheur appartenant au mouvement Maputo street art représente l'avidité ne permettant pas l'égalité sociale et économique au Mozambique. Cette idée est mise en scène par l'évocation d'un volatile ne voulant pas partager son épi de maïs qui, dans l'histoire de la décolonisation au Mozambique, symbolise le partage (en référence à l'épi de maïs représenté sur le drapeau du Mozambique). Crédit : Noël

Le *street art* devient un espace pour évoquer « la justice environnementale » et l'importance de l'éducation, thèmes présents dans les discours de décolonisation mais en réponse au système politique l'ayant mis en place (Illustration 17).



Illustrations 17 : Sur cette fresque on peut voir une jeune fille lire un ouvrage à côté de l'inscription « Não importa que uma criança aprenda devagar o que importa é que a encorajemos a não desistir » [Il n'est pas important qu'un enfant apprenne lentement, il est important que nous l'encourageons à ne pas abandonner]. Cette représentation marque l'importance de l'éducation pour la société mozambicaine, que le mouvement de la décolonisation du FRELIMO a revendiquée en réponse à l'aliénation coloniale. Crédit : Noël

Conclusion

Ainsi, l'art urbain dans les quartiers de la périphérie de Maputo représente une mise en circulation dynamique du discours artistique en enlevant les barrières symboliques de l'accès à l'œuvre d'art dans une institution muséale et à l'acte de création artistique qui se donne parfois à voir en direct sur les murs de la ville. Cet acte artistique renvoie, comme l'indique Stéphanie Vergnaud³⁷, à une nouvelle forme de muséologie qui questionne à nouveau « la décolonisation des musées » posée par le mouvement de *la nouvelle muséologie* dans les années 1970. Né dans le contexte du Sud global, son texte fondateur de 1972 proposait déjà une nouvelle forme de muséologie plus en phase avec la mise en récit du quotidien des pays du sud³⁸.

Dans le quartier de Mafalala, on retrouve ces formes d'implication de la population avec la présence de l'écomusée, issue de la réflexion de la nouvelle muséologie, comme « un miroir où cette population se regarde, pour s'y reconnaître, où elle recherche l'explication du territoire auquel elle s'est attachée »³⁹. Ce rapport à l'intime à Mafalala s'installe dans la visite du quartier, intégrant à la fois l'écomusée, les arrêts devant les maisons emblématiques et récemment les fresques de *street art* comme des isotopies, fonctionnant comme des répétitions dans une dimension systémique de la rue conçue comme espace d'exposition et « espace de sémiotisation » selon les termes de Jean Davallon⁴⁰. Le sens donné ici renvoie à la mémoire collective de l'histoire de la décolonisation dans les quartiers, explicite dans la mise en récit du quartier de Mafalala, et suggérée dans l'usage du *street art* comme artiviste dans le quartier de Unidade 7 en référence au Sud global. La récurrence des visites organisées et le travail effectué avec les écoles et les enfants du quartier inscrivent les activités de médiation culturelle dans ce jeu des isotopies pour la reconnaissance, la mémorisation et la circulation des récits décoloniaux, impulsé dans les années 1970 par les fresques murales de la commande institutionnelle post-coloniale.

³⁷ Stéphanie Vergnaud, « L'art urbain, un nouvel objet muséologique ? », *op. cit.*, p. 56.

³⁸ André Desvallées (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Paris, MNES, collection « Muséologia », 1992, p. 223.

³⁹ Georges Henri Rivière, « L'écomusée, un modèle en évolution (1971-1980) », André Desvallées (dir.), *ibid.*, p. 443.

⁴⁰ Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 73.



Illustration 18 : Visites organisées du quartier de Mafalala par un guide de l'écomusée de Mafalala et habitant le quartier. Crédit : Noël



Illustration 19 : Visite effectuée par Afroivan, artiste de street art à Unidade 7. Crédit : Noël



Illustration 20 : Représentation du « Jogo da Vida » par un jeune artiste du quartier Matombe Jr. Les hiérarchies du pouvoir dans la société sont symbolisées ici. La paix au milieu nous invite à réfléchir à l'équilibre et au désir humain. Crédit : Noël



Illustration 21 : Transmission par des ateliers de street art auprès de la jeunesse du quartier. Créations artistiques effectuées par des enfants du quartier. Crédit : Noël

Bibliographie

- AUBOUSSIER, Julien, et GARCIN-MARROU, Isabelle, « Mémoire(s) et territoire(s) : les bulletins municipaux de Villeurbanne », *Études de communication*, n°37, 2011, p. 47-62, <https://journals.openedition.org/edc/2948>, DOI : <https://doi.org/10.4000/edc.2948>
- BONACCORSI Julia, et CORDONNIER, Sarah (dirs.), *Territoires. Enquête communicationnelle*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2019.
- CAMBAIS, Alain, *Qu'est-ce qu'une ville*, Paris, Vrin, Chemin philosophique, 2005.
- COSTA, Alda, *Arte e artistas em Moçambique. Diferentes gerações e modernidades*, Maputo, Marimbique, 2019.
- DAVALLON, Jean, *L'Exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura, « Épistémologies du Sud », *Études rurales*, n°187, 2011, p. 21-50.
- DESVALLÉES, André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Paris, MNES, collection « Muséologia », 1992.
- FOLIO, Fabrice, « Regards sur le Mozambique contemporain. Dynamiques historiques et recompositions socio-spatiales d'une façade stratégique », *Echo-Géo, Les nouveaux enjeux régionaux dans l'océan Indien occidental*, n°7, 2008, <http://journals.openedition.org/echogeo/8313>
- FRAENKEL Béatrice, CUMBE, César, et COZZOLINO, Francesca, *Escritas urbanas: ler, escrever, agir na cidade, lire, écrire, agir dans la ville*, Maputo, Alcance Editores, 2015.
- HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.
- HUHN, Arianna, « Imposing Culture in Post-liberation Mozambique », Françoise Blum *et al.* (dirs.), *Socialismes en Afrique, Socialism in Africa*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2021, p. 537-550, <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.51060>
- LAMIZET, Bernard, « La scène publique, la médiation esthétique de l'urbanité », Pascal Sanson (dir.), *Le Paysage urbain : représentations, significations, communication*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 345-364.
- LÓPEZ, Alejandra, BOANE, Noa Victorino, et PAVÓN ESTRADÉ, Clara, *Maputo Street Art*, Maputo, Ethale publishing, 2022.
- LÓPEZ, Alfred J., « Preface & Acknowledgments », *The Global South*, vol. 1, n°1, 2007, p. v-vi.
- LOURENÇO MARQUES, Susana, « Images postcoloniales : de la révolution des Œillets aux processus d'indépendance. Ouvrages de propagande, de résistance et de liberté (1974-1984) », *Perspective*, n°1, 2021, p. 231-246, <https://doi.org/10.4000/perspective.24249>
- MATSINHE, Benilde, *Surgimento de focos identidade em Moçambique : caso da Mafalala no período de 19060-1970*, Maputo, Universade pedagógica, 2010.
- MCQUISTON, Liz, *Upfront and Personal. Three Decades of Political Graphics from the United Kingdom plus Southern African Political Graphics*, Johannesburg, British Council South Africa, 2003.

- MENESES, Maria Paula, « Décolonisation des toponymes au Mozambique en 1975 », *Mozambique : 40 ans de construction identitaire nationale par le Frelimo*, IX^e Congrès Ibérique d'Études Africaines organisé au CES (Centro de Estudos Sociais – Universidade de Coimbra), septembre 2014, <https://estu.dogeral.uc.pt/handle/10316/87366>
- NOËL, Nathalie, et REBEYROTTE, Jean-François, « De la “participation inclusive” à la “participation citoyenne”, comment le musée Stella Matutina s’ancre-t-il dans la transition territoriale de l’île de La Réunion ? », *Muséologie*, vol. 10, n°2, 2023, p. 113-127, <https://museologies.org/museologies-vol-10-n-2-la-participation-inclusive-au-musee-et-au-dela/>
- NOËL-CADET, Nathalie, communication : « Développement des territoires entre logique organisationnelle et médiation culturelle : le cas de Ville et Pays d’art et d’Histoire à Saint-Paul de La Réunion », Colloque international « La valorisation des patrimoines : authenticité et communication », Taroudant, Maroc, 21-23 avril 2015.
- PELLEGRINO, Pierre, *Le Sens de l'Espace. Les Grammaires et les Figures de l'Étendue, livre III*, Paris, Anthropos, 2003.
- PETRIDIS, Constantine, « Malangatana as Ethnographer? Modern Paintings of Village Life », *Malangatana: Mozambique Modern – The Modern Series at the Art Institute of Chicago*, Art Institute of Chicago, 2021, <https://www.artic.edu/digital-publications/34/malangatana-mozambique-modern/6/malangatana-as-ethnographer>
- RAOUL, Bruno, « Le territoire comme objet communicationnel : entre “tiers symbolisant” et “discours social”. Une mise en perspective médiatique », *Communication & langages*, vol. 3, n°193, 2017, p. 117-143.
- RIBEIRO, Djamila, *Lugar de Fala*, São Paulo, Editora Jandreira, 2020.
- RIFFAUD, Thomas, et RECOURS, Robin, « Le *street art* comme micro-politique de l’espace public : entre “artivisme” et “coopératisme” », *Cahiers de narratologie*, n°30, 2016, <https://doi.org/10.4000/narratologie.7484>
- RIVIÈRE, Georges Henri, « L’écomusée, un modèle en évolution (1971-1980) », André Desvallés (ed.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, Paris, MNES, collection Muséologia, 1992.
- SALSTRÖM, Berit, et SOPA, António, *Catálogo dos cartazes de Moçambique*, Maputo, Arquivo Histórico de Moçambique, 1988.
- SAVAGE, Polly, and GRAY Richard, *Our sophisticated Weapon: Posters of Mozambican Revolution*, Londres, SOAS, 2022.
- VERGNAUD Stéphanie, « L’art urbain, un nouvel objet muséologique ? », *Muséologies, les cahiers d’études supérieures*, vol. 3, n°1, 2008, p. 48-61.

Ouverture

Cultures populaires postcoloniales et réécritures

Usages post(-)coloniaux du populaire dans *Baudelaire Jazz* de Patrick Chamoiseau

Françoise LARTILLOT
Université de Lorraine¹

Prenez le Jazz. Ces gens ont créé ça. Et toute la musique du monde qui est venue après, le « rock », tous les genres que vous pouvez penser sont nés à partir de ça. Et ça c'est un produit inattendu de la créolisation. (Édouard Glissant)²

L'ouvrage de Patrick Chamoiseau, publié en 2022, intitulé précisément *Baudelaire Jazz : Méditations poétiques et musicales avec Raphaël Imbert. Partition pour chaos-opéra*, rappelle d'autres textes liminaires de l'œuvre littéraire proprement dite de Chamoiseau, tels qu'*Écrire en pays dominé* (1997) ou *Césaire, Perse, Glissant, Les liaisons magnétiques* (2013) qui présentaient une forme de synthèse de sa démarche via la voix d'autres poètes.

S'agit-il ici d'une reprise ? Ou bien, ne devrait-on pas lire dès le titre, dans la confrontation de deux mondes suggérés par la juxtaposition de Baudelaire et du Jazz, certes une sorte de bilan poétique mais perçu d'un angle post(-)colonial (qui embrasse ainsi les dynamiques qui affectent les « nouveaux départements » et « anciennes colonies » tels que La Réunion, tout autant que l'espace-temps de la « mondialité »)³, et au sein duquel le « populaire » ou la « culture populaire »⁴ si l'on peut qualifier ainsi le jazz, joue un rôle contrastif ?

¹ DOI : 10.61736/WALC9258

² Édouard Glissant, Archives Hans Ulrich Obrist, *Édouard Glissant. Dans un monde imprévisible l'utopie est nécessaire*, Paris/Arles, Seuil/Luma, 2024, p. 81.

³ On peut la définir en reprenant les termes de Wald Lasowski : « En créant la notion de mondialité, opposée à la mondialisation, Glissant offre une perspective qui dépasse les frontières. La mondialité pense la tension de la multiplicité du vivant, la complexité sociale et l'imprévisibilité politique. [À l'opposé] la mondialisation est faite de fixité, d'uniformisation, d'homogénéité et de globalisation ». Aliocha Wald Lasowski, *Édouard Glissant. Déchiffrer le monde*, Montrouge, Bayard, 2021, p. 133.

⁴ Pour définir le populaire plus loin, nous prenons appui notamment sur l'ouvrage de Hecken qui présente trente positionnements sur le sujet et sur l'introduction de l'ouvrage d'Agard, Helmreich et Vinckel-Roisin. Voir Thomas Hecken, *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*, Bielefeld, transcript Verlag, 2007 ; Olivier Agard, Christian Helmreich et Hélène Vinckel-Roisin (dirs.),

Pour en rendre compte, nous adopterons dans la présentation qui suit d'abord un point de vue contextuel, rappelant quelques jalons notionnels, chronologiques et structurels. Puis entrant dans l'œuvre qui est composite, nous adopterons, pour en rendre compte, le principe d'une lecture par regroupements successifs suivant les deux termes phares du titre, du « Jazz » auquel nous accorderons la primeur en cela qu'il conforte notre regard sur l'œuvre comme bilan d'une réfection culturelle via le « populaire » et de Baudelaire dont nous nous demanderons de quelle manière il est accordé à travers sa réfection par Chamoiseau au programme déduit.

Contextualisations

Populaire(s) ?

Avant d'entrer dans la question d'un usage du « populaire », il paraît essentiel d'en proposer une définition, or dans le contexte donné du « post(-)colonialisme » elle ne peut qu'être plurielle. Les entrées types suivantes paraissent en particulier pertinentes :

Premièrement, de type formel : où l'on considérera qu'une production culturelle populaire est compréhensible par tous, facilement accessible, profondément ancrée émotionnellement⁵, mais aussi, une forme d'expression qui comporte une certaine polyvalence et donc plonge le récepteur dans une hésitation durable entre sérieux et absence de sérieux⁶ (où l'on voit d'une part le lien à une forme d'énergie créatrice « première », d'autre part le potentiel critique et de résistance qui l'habite et sur lequel un mouvement d'opposition pourrait faire fond)⁷.

Deuxièmement, de type marxisant : impliquée dans un champ capitaliste, la culture populaire (comme la culture dite « haute ») fera l'objet

Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktionen und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache, Göttingen, V&R unipress, 2011.

⁵ Urs Stäheli, « Das Populäre zwischen Cultural Studies und Systemtheorie », p. 325 et p. 326, cité d'après Agard, Helmreich, Vinckel-Roisin, *ibid.*, p. 13.

⁶ Hans-Otto Hügel, *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von "Unterhaltung" und "Populärer Kultur"*, p. 57, cité d'après Agard, Helmreich, Vinckel-Roisin, *ibid.*, p. 13.

⁷ En un sens gnoséologique, il s'agit d'une forme symbolique au même titre que toute forme culturelle, qu'on peut comprendre par référence au travail d'Ernst Cassirer et notamment à cette définition de 1922 : « Par "forme symbolique", il faut entendre l'énergie universelle de l'esprit par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe ». Pour une mise en contexte plus large, voir Jean Lassègue, « Note sur l'actualité de la notion de forme symbolique », *Methodos*, n°2, 2002, mis en ligne le 05 avril 2004, <https://doi.org/10.4000/methodos.88>

d'une relecture depuis le grand récit marqué au coin de l'hégélianisme de gauche et sera considérée comme expression de la « base », en inféodation à la superstructure, sous la forme d'une médiatisation de masse et d'une réification qui la séparera de son énergie première. La culture populaire serait alors définie moins par sa proximité au « peuple » que par le lien de dépendance à une opinion générale dans lequel ses modes d'expression et contenus se trouveraient. On pourrait envisager que cette massification qu'elle refléterait facilite même un asservissement idéologique des porteurs et récepteurs de cette culture.

Troisièmement, de type poststructuraliste (Deleuze et Guattari) : si le système (capitaliste) tend à répondre à la machine désirante le plus complètement possible et donc à s'inféoder tout type de production et d'expression, en ce sens, tout type d'expression contraire sera par force mineur. L'expression mineure se structurera à partir d'un travail de renversement dans la langue, autrement dit de déterritorialisation de la langue. Elle forgera une expression où tout sera politique et où tout prendra une valeur collective⁸.

Naturellement ces éléments de définition doivent être impliqués dans une pensée de la période coloniale, anticoloniale et postcoloniale et donc ajustés à celles-ci.

Jalons

Sise à la fin des années cinquante et au début des années soixante (à l'adolescence de l'auteur), l'œuvre naissante de Chamoiseau est d'abord contemporaine des effets de la loi de départementalisation (adoptée en 1946 et érigeant les « quatre vieilles colonies » issues du premier empire colonial français : la Guadeloupe, la Martinique, La Réunion et la Guyane) et elle emboîte le pas à des entreprises de revalorisation du populaire (au sens d'Urs Stäheli) mais ressaisies dans un *a posteriori* qui exprime à la fois la volonté de renouer avec une histoire effacée (celle de l'esclavagisme et du colonialisme) et de donner aux victimes de ces exactions et de leur effacement la capacité à véritablement retrouver une expression en propre *via* une refondation culturelle, ce dont Chamoiseau rappelle l'effet en ces termes :

Il fallait rechercher l'Afrique autour de soi. Trouver les miettes de l'identité initiale perdue, de la « pureté » primale. Dans les gestes, les peaux, les pratiques, les goûts, les instruments de musique, les mots créoles

⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, [1975], Paris, Éditions de Minuit, 1996, p. 29-33.

étranges, les chants, les contes... Tout était malaxé dans le but d'en extraire le minerai essentiel. Tout se lisait avec ces lunettes-là. L'anthropologie culturelle américaine des années 50 s'érigait en décrets. On glanait, dans les Amériques, les gravats épars de la statue identitaire fracassée par la Traite négrière. Et ces miettes mythifiaient en nous l'Afrique-mère inconnue. Les poèmes les taillaient en diamants. Les sculptures les élevaient en symboles. Les tambours les ranimaient à grands battements de cœur. Chaque trace s'agrandissait en démesure pour forcer le tabernacle indéchiffrable où sommeillerait l'ADN disparu.⁹

De cette période Patrick Chamoiseau tire un bilan mitigé, qui *a contrario* appelle à un autre usage de la culture « populaire », que d'en faire celle qui reflèterait en quelque sorte l'origine perdue pour la sanctifier ; ce qui revenait à la figer, voire à l'apprêter pour un usage idéologique dévoyé (Chamoiseau parle d'ailleurs de manière très critique de sa poésie d'adolescent qui était, suivant ce qu'il en dit, excessivement militante et donc coupée de la lettre vive)¹⁰. Il trouve un nouvel élan dans le parcours et les écrits d'Édouard Glissant. Celui-ci fera comme l'on sait une tentative d'encourager institutionnellement à ce que les élèves de Caraïbe renouent avec leur propre culture préservée mais renouvelée en même temps en fondant l'Institut Martiniquais d'Études en 1967. Dans un entretien, il en rappelle le principe :

L'idée était que l'école avait un projet culturel en même temps qu'un projet pédagogique. Le projet culturel s'articulait autour de l'idée qu'il y avait une histoire de la Caraïbe et des Antilles, et que la pédagogie devait entrer dans ce cadre et l'explorer. En parallèle, il fallait se dégager des rapports de respect paralysé par rapport à la langue française. Il fallait [...] ne pas craindre de faire entrer, au moins en partie, la langue créole dans l'enseignement général.¹¹

Il s'agissait ainsi d'une entreprise de préservation, de transmission mais aussi de création interdisciplinaire où le théâtre en particulier jouait un rôle dynamisant et plus largement il s'agissait d'une lutte systémique qu'il décrit en termes marxistes dans *Le Discours antillais*. Là, il définit en trois points l'attitude du « système » relativement au « culturel » (qui dé-

⁹ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 62-63.

¹⁰ *Ibid.*, p. 62-74.

¹¹ Archives Hans Ulrich Obrist, *op. cit.*, p. 130. Voir aussi Cécile Bertin-Elisabeth, « Étudier Édouard Glissant aux Antilles ou la paradoxale aporie de l'origine », Dominique Aurélie, Alexandre Leupin et Jean-Pierre Sainton (dirs.), *Édouard Glissant, l'éclat et l'obscur*, Pointe-à-Pitre, Presses Universitaires des Antilles, 2020, p. 111-127 ; Buata B. Malela, *Édouard Glissant. Du poète au penseur*, Paris, Herrmann, 2020.

signe surtout l'appropriation de leur propre culture par les peuples de la « diaspora ») : il aborde premièrement la façon dont « le système organise de manière stratégique son effort » quant au « culturel ». Il observe que

Le « culturel » apparaît comme une dernière main mise aux dépersonnalisations nouées dans l'aliénation économique. Il faut croire que la stratégie globale du « culturel » par le système repose sur la certitude que l'aliénation économique est irréversible, la dépersonnalisation achevée, et qu'il faut maintenant « conclure » le processus.¹²

Le second temps de sa mise en garde concerne ce qu'il appelle « la folklorisation » : « Le “folklore”, soigneusement évidé de signification, présente un double avantage (sans compter le confort “touristique”) pour le système : il entretient l'individu dans l'illusion qu'il se représente et le distrait de toute autre tentation d'existence collective ». Enfin, il signale en un troisième temps une réflexion qui vise « l'opposition ferme à toute idéologie de “culture universelle” » où il voit un prolongement de la volonté d'asservissement : « La prétention vide à un “humanisme” est ici le foin importé le plus souvent proposé à l'assimilé »¹³.

Naturellement ici, la culture populaire n'est ainsi nommée que parce qu'elle est l'expression d'un passé culturel et d'une population opprimée, mais elle se nomme bien « culture » car la différenciation, à part cela, n'en passe pas par la séparation de la culture haute ou de la culture basse. L'opposition qui se joue finalement est d'une part celle qui oppose une culture mortifère (réifiée, idéologisée, inféodée au système, rigidifiée) à une culture vive (qui a préservé une énergie gnoséologique et contre-culturelle) et d'autre part une culture mineure (celle des opprimés) à une culture majeure (celle des anciens colonisateurs), la culture mineure sachant résister à la majeure (la culture capitaliste à prétention identitaire et universelle) en se déterritorialisant contre-culturellement, c'est-à-dire, *a minima*, en mettant en pratique la « capacité de retournement critique, à l'intérieur d'une forme culturelle particulière, contre les schémas de la domination »¹⁴.

Partant de l'appui aux catégories glissantiennes, l'œuvre de Chamoiseau a frayé son chemin lorsqu'il a corédigé et signé avec Jean Bernabé et Raphaël Confiant *Éloge de la créolité* en 1989. Si la notion de créolité pouvait faire craindre à nouveau un rapport réifié à une langue construite ou reconstruite, elle a pu dans ce cadre s'affirmer également

¹² Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 213.

¹³ Édouard Glissant, *Traité du tout-monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997c, p. 364-365.

¹⁴ Guillaume Le Blanc, *La Philosophie comme contre-culture*, Paris, PUF, 2014, p. 6.

comme mouvement créateur (en devenant créolisation, comme l'aurait attendu Glissant)¹⁵. Selon lui,

[...] les éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement être « équivalents en valeur » pour que cette créolisation s'effectue réellement. C'est-à-dire que si dans des éléments culturels mis en relation certains sont infériorisés par rapport à d'autres, la créolisation ne se fait pas vraiment.¹⁶

Ce à quoi fait écho à nouveau une réflexion de Chamoiseau de 2011 soulignant que dans *Éloge de la créolité* se trouvait une dimension heuristique et réparatrice, puisqu'il fallait renouer le lien de soi à soi « d'où naissait un certain nombre d'urgences : la langue créole, l'exploration de l'histoire, l'auto-mésestime que nous avons pour nous-mêmes, l'obscurité que nous avons sur nos héros », mais aussi de soi au monde et du monde à lui-même : « le sens ultime de l'œuvre est donné dans la relation au monde, et l'évolution du monde »¹⁷.

Enfin, pour ne nommer que les plus emblématiques des étapes considérées, s'est poursuivie jusqu'à ce jour une forme d'écrit militant avec Glissant d'abord, avec lequel a été publié le manifeste *Quand les murs tombent, l'identité nationale hors la loi ?*¹⁸ et sans Glissant (après sa disparition en 2011) mais toujours sous l'effet de sa haute autorité, avec d'autres textes, dont on pourrait retenir le manifeste adressé aux « Frères migrants » de 2017, dont Patrick Chamoiseau affirme : « Je ne suis pas poète, mais face à la situation faite aux migrants sur toutes les rives du monde, j'ai imaginé qu'Édouard Glissant m'avait appelé, comme m'ont appelé quelques amies très vigilantes »¹⁹. Là, l'auteur oppose à la mondialisation de la violence exercée ainsi, la mondialité d'une fraternité « culturelle », cimentée par la nécessité de combattre cette violence même.

Pour ressaisir cette présentation de manière synthétique, nous pourrions dire que le populaire comme forme symbolique vive ne peut être tel que s'il répond aux injonctions suivantes. Il suit d'abord un chemin qui, partant des quatre plus anciennes colonies françaises mais aussi de la

¹⁵ Voir Aliocha Wald Lasowski, « Créole, créolité, créolisation (entretien avec Raphaël Confiant) », *Imaginaire et politique de la créolisation*, La Tour d'Aygues, L'Aube, 2023, p. 141 ; Liliane Fardin, *Patrick Chamoiseau. Le Papillon et la lumière*, Paris, Champion, 2016, p. 26-27.

¹⁶ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 23.

¹⁷ Cité d'après Liliane Fardin, *op. cit.*, p. 27.

¹⁸ Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau, *Quand les murs tombent : L'identité nationale hors la loi ?*, Paris, Éditions Galaade, 2007.

¹⁹ Patrick Chamoiseau, *Frères migrants*, Paris, Seuil, 2017, 4^e de couverture.

« diaspora » s'élargit et englobe petit à petit le monde (ou pour le dire avec la fameuse expression glissantienne empruntée à Rimbaud, le « tout-monde ») ou pour le dire avec Deleuze et Guattari, il emprunte le chemin de la déterritorialisation maximale mais placée sous d'autres auspices que la seule appropriation par la mondialisation de type capitaliste, dont l'une des particularités essentielles est l'entretissage d'une histoire externalisée et intériorisée. Ce chemin est ensuite placé sous le signe de la création et de l'utopie, tentant de faire de la destruction la plus radicale (de la déflagration et de l'abrasion de la déportation, de l'esclavagisme et du régime qui s'est ensuivi) le moment d'une fondation ouverte à partir d'une recréation d'un collectif.

En quoi le texte *Baudelaire Jazz* s'inscrit-il dans cette démarche qu'il reprend et complète, c'est ce que nous voulons aborder maintenant.

Jazz

Le Jazz est un élément primordial de *Baudelaire Jazz*, présent dans le titre qui s'articule autour de lui. Il semble apporter au nom de Baudelaire un correctif « populaire ».

En fait, le mot Jazz est d'abord, relativement au parcours de Chamoiseau, l'émergence d'un ensemble textuel, renvoyant (entre autres) à deux textes antérieurs dont la méditation dans *Baudelaire Jazz* apparaît comme le prolongement.

D'une part, il y a les réflexions de Glissant sur la fonction de ce substrat musical qui, exprimant la vie du peuple opprimé, réalise et exprime les paradoxes précités :

D'un bord à l'autre de ce monde, la mélodie, syncopée, hachée par les interdits, libérée par toute la poussée des corps, produit son langage. Ces musiques nées du silence, negro spirituals et blues, continuées dans les bourgs et les villes grandissantes, jazz, biguines et calypsos, éclatées dans les barrios et les favelas, salsas et reggaes, rassemblent en une parole diversifiée cela qui était crûment direct, douloureusement ravalé, patiemment différé. Elles sont le cri de la Plantation, transfiguré en parole du monde.²⁰

Le Jazz est donc l'une des émergences populaires de la postcolonisation, car il est l'expression d'une vitalité (venue du « peuple »), mais aussi d'une protestation (du peuple esclavagisé et au nom de ce peuple), d'une forme symbolique connaissante (acquise par les porteurs du mouvement

²⁰ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Paris, Gallimard, 1990, p. 88.

au nom de tous) et enfin d'une résistance polyvalente (au nom des sans voix). Il est ainsi l'une des articulations de la mappemonde nouvellement définie, du « tout-monde » et de son esthétique, en tant qu'il relie entre eux des espaces, îliens ou non : dans le tableau qui vient conclure *Le Discours antillais*, Glissant articule entre elles l'Amérique, la Caraïbe et l'Afrique, dont la conformation résulte de la phase plantationnaire et esclavagiste qu'a connue chacun des rivages de ces « mondes » (via différents mouvements de musiques « populaires » dont le jazz)²¹ et parce qu'il articule aussi entre elles les strates des paroles de victimes : la parole crue, la parole ravalée, la parole différée et qu'il recrée ainsi une forme symbolique vive en partant d'une situation d'oppression totale.

Il est aussi l'efflorescence d'une quête d'historien, historien de l'intangible ou de la trace effacée, si l'on peut qualifier ainsi l'ouvrage fondamental de Raphaël Imbert, *Jazz suprême : Initiés, mystiques et penseurs*, paru pour la première fois en 2014, mais republié ensuite avec une préface de Chamoiseau en 2018, intitulée « Au cœur de l'impensable ».

Cet ouvrage a son importance comme enquête heuristique reprécisant le lieu d'où le Jazz s'exprime, celui d'une expression qui pour être populaire n'en est pas moins dense et informée.

En effet, il reconstitue d'une part le lien à l'histoire africaine : « le jazz est la musique du soi, d'une sensibilité afrologique affirmée, la manifestation de la vie et la narration de l'existence propre de celui qui l'exprime, et qui aime jouer avec ceux qui ont le même destin en mains et en musique »²². D'autre part, il établit que ce jazz-là a fait l'objet d'une forme d'effacement (conscient ou non mais systématiquement marqué) puisqu'on a occulté le contexte depuis lequel les jazzmen pensaient leur musique, contexte qu'il reconstitue minutieusement, en reconstituant les racines notamment franc-maçonniques du XVIII^e siècle d'abord (suivant plusieurs évolutions contrastées de l'histoire de ces mouvements)²³ mais aussi d'une élaboration religieuse consciente de leur geste musicale²⁴, geste effacée ou diluée dans une présentation générale vague et ignorante des critiques (notamment de l'après-guerre).

Or, Chamoiseau, dans sa préface au livre d'Imbert s'empare de cette concrétion historique qu'il met en phase avec la pensée d'Édouard Glissant telle qu'il se l'est appropriée, considérant que la religiosité des jazzmen est la transposition par eux de ce moment de néantisation qu'ont été la déportation et le régime plantationnaire qu'il explicite ainsi : « Le

²¹ « Tableau de la diaspora », Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, op. cit., p. 475.

²² Raphaël Imbert, *Jazz suprême : Initiés, mystiques et penseurs*, p. 58 et p. 59.

²³ *Ibid.*, p. 189-191.

²⁴ *Ibid.*, p. 90.

souci était de dépasser le pathos et les accusations pour envisager ce moment de deshumain extrême comme un lieu fondateur. Et surtout : pour en saisir les émergences. J'appelle deshumain une entreprise quasi industrielle, massive, interminable et méthodique, de négation de l'humain »²⁵. Cette réappropriation se fait, selon Chamoiseau, pour certains jazzmen dont Coltrane qu'il citera aussi dans *Baudelaire Jazz*, sous forme d'élaboration poéceptuelle²⁶ de l'expérience : « Ce choc contre un impensable, et l'impensable lui-même, Coltrane allait l'appeler "Dieu" »²⁷.

Mais plus encore, dans l'ouvrage *Baudelaire Jazz*, le Jazz apparaît au fil des fragments qui composent le texte comme le lieu d'un entretissage progressif (comme si, à travers le texte semblant d'abord neutre, se dévoilait progressivement le contretexte) et rhizomatique, utilisant le principe du jazz qui est de produire des formes narratives brèves, enchaînées les unes aux autres par plusieurs harmoniques, et produisant des dérivations infinies.

De ce qui se dévoile et/ou de ce qui se montre au détour des séquences narratives brèves, nous retenons deux éléments.

Premièrement, le texte dévoile et démontre en même temps la manière dont la figure de Baudelaire est progressivement entraînée vers un monde où le jazz joue le rôle primordial, la passerelle entre les mondes étant formée par la notion de rythme. Ainsi, l'évocation du jazz est annoncée avant même que la notion ne tombe dans le texte, via la méditation sur le rythme. L'évocation du rythme baudelairien (C3, T45, 78) conduit à celle du rythme des expressions sur la plantation (« un surgissement analogue à ce qui se produit sur la plantation », C3, T46, 79), rythme qui transcende l'abrasion de la déportation esclavagiste et recrée, par-delà le gouffre psychique qu'elle crée, le lien à la polyrythmie africaine, rythme dès lors « galaxique » comme il l'est déjà dans la présentation de Glissant mais ici dans les mots de Chamoiseau :

Dans la plantation esclavagiste, la polyrythmie africaine investira toutes choses, toutes les prières apprises, tous les chants imposés, ordonnances infligées, damnations avalées ! Elle en fera surgir l'impériale mélancolie

²⁵ Patrick Chamoiseau, « Au cœur de l'impensable », Raphaël Imbert, *Jazz suprême : Initiés, mystiques et prophètes*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2018, p. 7.

²⁶ Pour le dire avec Chamoiseau, « Le poécept est un précipité de concept et de feu poétique ». Voir Patrick Chamoiseau, « "Créolisation", "Tout-Monde" : comprendre la pensée d'Édouard Glissant, avec l'écrivain Patrick Chamoiseau », *Madinin'Art, Critiques culturelles de Martinique*, 26 mars 2021, <https://www.madinin-art.net/creolisationtout-monde-comprendre-la-pensee-dedouard-glissant-avec-lecrivain-patrick-chamoiseau/>

²⁷ *Ibid.*, p. 11.

du blues, les gospels, les chants de travail, les sons enjoués des marches funèbres, le bèlè, le gwoka, la biguine, le calypso, le reggae, le konpa, la salsa... et, au fil des générations, sur la cadence d'un esprit de liberté que nul ne saurait définir, toute la galaxie inépuisable du jazz ! (C3, T48, 81)

Deuxièmement, cette élévation progressive conduit à la conception d'une forme ouverte qui, en même temps, se réalise sous nos yeux, dans le texte de Chamoiseau :

Dans la trompette de Miles Davis, dans les houles orchestrales de Coltrane, la narration surplombe toute idée de récit. Miles ne raconte pas : il « saisit » des configurations de forces, de sons, de sensations, le bruissement indicible d'une idée, la péripétie d'une miette de mélodie... [...] Le jazz n'est pas récit, il tisse sans fin la narration d'un grouillement de possibles, de lignes de fuite sans horizon. Le jazz est la « saisie » toujours recommencée d'un état impensable du réel. (C3, T49-50, 82-83)

Le jazz est donc à la fois une création émanant du « peuple » minoré, il est une création qui montre que la culture « populaire » fait fond sur l'élaboration de formes symboliques vives voire sur l'investissement d'univers culturels préexistants, comportant une dimension poéceptuelle. Celle-ci donne aux jazzmen la possibilité de résister en créant et aux auditeurs l'obligation de repenser leur rapport au monde, d'enquêter sur l'effacement et de performer cette enquête esthétiquement.

De cela nous apprenons au plan général dans quelles conditions une forme populaire peut échapper à la folklorisation et devenir une forme « révolutionnaire ».

De cela nous apprenons aussi sur quoi Chamoiseau fait fond dans *Baudelaire Jazz*.

Baudelaire / Jazz

Mais le tour de force est encore tout autre quand on part d'une autre forme de « culture populaire » incarnée à présent par un autre symbole, Baudelaire, dont on peut dire qu'il aurait vocation à être l'effigie d'une conception nationale de ce que doit être ou peut être la culture non pas populaire mais la culture d'un peuple assimilé à une nation. Cela serait d'autant plus le cas dans la circonstance qui a entouré la naissance de l'ouvrage chamoisien, à savoir la commémoration du 200^e anniversaire de la naissance de Baudelaire (1821-1867), jouée qui plus est au musée d'Orsay, qui se définit comme étant un musée national de l'art occidental de 1848 à 1914. En effet, sa figure fut bien de tous les canons littéraires et elle était

ajustée à ce que le canon devait véhiculer de valeurs (que l'on reprenne en main les fameux manuels du secondaire édités par André Lagarde et Laurent Michard pour ne citer que ce seul exemple).

En même temps, le nom de Baudelaire est plutôt l'effigie d'une ambiguïté, comme le rappelle Anne-Marie Thiesse dans sa fresque sur « la fabrique de l'écrivain national »²⁸. En effet, suivant ce grand récit, Baudelaire fut plutôt un renégat (si l'on relit Charles Maurras) et en tout cas son œuvre l'objet d'incessantes lectures contradictoires²⁹.

Il est d'ailleurs des contradictions le concernant qui tombent sous le coup de l'effacement colonial. N'a-t-on pas soit effacé soit folklorisé le passage par Maurice et La Réunion (îles Mascareignes) du jeune Baudelaire, peu de temps avant que l'esclavage ne soit aboli, ce qui ne signifiera pourtant pas la fin de pratiques esclavagistes³⁰ ? N'a-t-on pas tenté, dans son entourage parisien, à toutes forces, d'effacer la présence de Jeanne Duval à ses côtés et dans son œuvre, lui-même entretenant une forme de discrétion³¹ ?

Par ailleurs, comment et pourquoi a-t-on inculqué, parmi d'autres auteurs de la fabrique nationale, ce Baudelaire aux enfants des « départements français d'outre-mer » ?

Enfin, le musée d'Orsay ne surplombe-t-il pas la promenade Édouard Glissant ? Dès lors cette localisation serait-elle le signe d'une volonté de construire un contre-Baudelaire et une contre-image de la moder-

²⁸ Anne-Marie Thiesse, *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, 2019, p. 255.

²⁹ Voir récemment encore l'étude d'Antoine Compagnon, *Baudelaire, l'irréductible*, Paris Flammarion, coll. Champs essais, 2014.

³⁰ Pour mémoire, il arriva à Maurice le 1^{er} septembre 1841 à un moment où l'île était passée sous contrôle anglais (depuis 1810) mais où les Français qui y avaient instauré le Code noir pouvaient garder « leur religion, leurs lois, leurs coutumes » ; puis il passa à La Réunion le 19 septembre 1841 où il séjourna jusqu'au 4 novembre 1841 ; là le Code noir était encore officiellement en vigueur (il le fut de 1723 à 1848), puis fut remplacé ensuite par d'autres structures d'exploitation à peine moins contraignantes telles que celle de l'engagement. Voir Sonia Dosoruth, « La Décolonisation de Maurice : entre changement et aporie », Geetha Ganapathy-Doré et *al.* (dirs), *Images of decolonization/Images de la décolonisation*, Cergy-Pontoise, SARI, 2013, p. 154-155, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00821522>

³¹ Parmi mille exemples, on pourra citer cette phrase de Walter Benjamin en marge de la documentation rassemblée pour son ouvrage sur Baudelaire : « C'est une tentative répétée longtemps depuis d'établir différents cycles [des *Fleurs du mal*]. Elle consiste essentiellement à écarter les poèmes inspirés par Jeanne Duval ». Voir Walter Benjamin, *Baudelaire*, Paris, La Fabrique Éditions, 2013, p. 110. L'étude récente de Catherine Choupin sur Jeanne Duval a fait progresser les connaissances sur ce sujet. Voir Catherine Choupin, *Révélation sensationnelles sur Jeanne Duval : La muse de Baudelaire*, auto-édition sur Amazon, 15 avril 2024 (EAN 9-7988-8048-255-9).

nité, en partant une fois encore de l'orientation que donne la volonté de parler au nom de l'esclavage et de ses suites, effacés comme tels de l'histoire européenne et mondiale, avec et pour les victimes de l'effacement.

Pensée et poésie du « contre »

Les réflexions précédentes et sous-jacentes à cette entreprise peuvent être celles d'Édouard Glissant lui-même. Avec lui, on peut se souvenir que la modernité qu'incarne Baudelaire est également concomitante d'un premier point de bascule historique, de l'histoire métropolitaine, eurocentrée, où elle s'avère porteuse d'un « cri » ou d'un « rythme » nouveau. Ce cri dit quelque chose de l'ambiguïté de la société dans laquelle la modernité advient, étant à la fois suscité et étouffé ou oblitéré par elle :

Les théoriciens de la chose littéraire s'en sont tenus, le plus souvent avec bonheur, à la détermination des poétiques grâce auxquelles on estime que la littérature française, à partir de ce dix-neuvième siècle, est entrée dans la modernité. On formule ainsi une théorie des profondeurs, une pratique du langage-en-soi, une problématique de la structure du texte. [...] On a feint d'oublier qu'un des pleins sens de la modernité est donné, ici comme ailleurs dans le monde, par ce travail où les cultures des hommes s'identifient l'une l'autre, désormais, pour se transformer mutuellement.³²

Il est en quelque sorte étouffé de l'intérieur, car la voie empruntée par la volonté de rejet est celle d'une privatisation de la parole (au sens de son hermétisation par les poètes eux-mêmes) qui ne donne que difficilement à voir ce dont il est question. Pour cette modernité, il est nécessaire de se déporter de la mimésis, voire de l'annuler dans la représentation, ce qui, tout en étant conçu comme moyen de résistance à « l'universel reportage », deviendra en même temps un outil de forclusion, ce que Glissant commente ainsi : « il ne s'agira pas de découvrir ni de raconter le monde, mais d'en produire un équivalent, qui sera le Livre, où tout sera dit, sans que rien soit rapporté »³³.

Ce cri est oblitéré de l'extérieur par la *doxa*, du fait que la critique conservatrice a longtemps refusé de l'entendre comme tel. Il fait donc l'objet d'une privatisation universalisante, oxymore par lequel Glissant dénonce une forme d'opération de destruction du potentiel contre-culturel de Baudelaire *et alii* quand il affirme de manière condensée :

³² Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., p. 36.

³³ *Ibid.*, p. 37.

Je soutiens quand même que le rapport est profond de la poétique de l'instant au sentiment privilégié de la dignité de la personne humaine à l'assise primordiale de la propriété privée. [...] L'universel généralisant est la prétention suffisante qui permet de sublimer la dignité de la personne à partir de la réalité de la propriété privée.³⁴

En affirmant ainsi un lien (conçu de manière marxisante) entre l'économie de la parole poétique et l'économie de la parole politique de la Métropole, Glissant donne indirectement un chemin pour renverser cela et faire proliférer autrement la possibilité donnée par la modernité de faire fructifier « ce travail où les cultures des hommes s'identifient l'une l'autre, désormais, pour se transformer mutuellement »³⁵.

L'énigme poétique produit une forme de privatisation de la parole poétique (l'appropriation de l'énigme par le génie) qui, tout en cherchant à échapper à l'écrasement systémique, s'accorde à l'un de ses mantras qui est l'appropriation de l'universalité par la parole dominante. Il s'agit donc de désenigmatiser/déprivatiser pour désuniversaliser et faire entrer dans la mondialité.

Structure et trame

Comment le texte de Patrick Chamoiseau s'empare-t-il de cela ?

Le texte de Patrick Chamoiseau adopte certes, d'abord presque ostentatoirement, les codes de la littérature dominante et de ses canons, forgés à l'aune de la complicité dénoncée par Glissant : ce texte, constitué de 5 étapes (5 cadences) et d'une CODA (équivalent à la cadence 6), semble signaler, si l'on s'en réfère déjà aux seuls titres des cadences, qu'il suit une forme de structure tragique qui partirait d'une confrontation au divin (C1, « Salutations aux anges »), puis passerait par le nœud de l'intrigue (C2, « Les Navires ») et l'affrontement du destin qui conduit au fond du gouffre (C3, « La Plantation. La Ville »), pour opérer ensuite une remontée à travers C4, « L'état-poétique », pour finir sous forme d'une sorte d'harmonie transcendante en C5, « “Correspondances” et “relation” ». La cadence 6 (C6, « CODA ») se présente sous forme de finale qui pourrait être dite par un chœur et donne l'ensemble qui est plutôt conforme à une structure tragique son aspect véritablement opératique. Cette structure des cinq premières cadences est composée d'un temps anabatique puis catabatique, qui rappelle le mouvement des tragédies d'une part, mais aussi du moi lyrique affronté à la nécessité de se confronter aux tréfonds de la mélancolie, tra-

³⁴ *Ibid.*, p. 425, p. 426.

³⁵ *Ibid.*, p. 36.

jectoire souvent décrite (en termes allégoriques doubles) par le moi baudelairien qui développe comme l'on sait une esthétique du gouffre.

Pourtant, cette littérature n'est pas affichée pour elle-même. Dans l'espace dramatique ainsi ouvert, deux trames s'entrecroisent et s'emmêlent : celle d'un grand récit baudelairien reconstitué. Il s'affronte aux anges (C1), il connaît la vie maritime (C2), il traverse la « ville » qui est pour lui le lieu de la damnation (C3), il aborde l'état poétique (C4) et écrit les correspondances (C5) et celle du « grand » récit « plantationnaire » également reconstitué : l'affrontement aux anges se vit comme remémoration de « notre grande tragédie » (C1, T1), les navires, qui sont ceux des négriers (C2), conduisent au gouffre, à la plantation (C3), mais sont surmontés par l'état poétique introduit par les conteurs (C4), et finissent par permettre dans le récit postérieur qui en est fait l'avènement d'une pensée et poésie (glissantienne) de la relation (C5).

L'enchâssement des deux récits permet que l'un s'éprouve au contact de l'autre. D'un côté, les rives sont bien distinctes et elles se séparent en fonction de la question de l'oppression présentée dans des termes à la fois marxisants et macrohistoriens de l'histoire de l'Afrique dans le Monde³⁶ : dès le texte 4, les tenants et aboutissants de l'affrontement tragique sont nommés : « l'Occident », « ma cabane antillaise » et « la Grand-Case Occidentale ». Dans le texte 5 aussi, la position est précise et claire :

Je suis du bord des chaînes, des Africains jetés en esclavage. Dans cette invention que l'on appela « nègre », je suis parmi les nègres marrons, parmi les nègres tombés, cette partition sombre ébloussée sur toutes les faces du monde sous le plus raide des devenirs, le plus inaccompli aussi. (C1, T5, 15)

Au début du texte 9, le rapprochement entre économie plantationnaire et capitalisme est présenté :

Durant les siècles qui ont ouvert au vôtre, du bord des Amériques, du côté des Antilles, nos mères, nos sœurs, nos pères se confrontèrent aux crimes interminables des plantations esclavagistes, du capitalisme colonisateur. (C1, T9, 20)

³⁶ On pense aux réflexions de Mamadou Diouf ou à l'entreprise de Pierre Singaravélou à laquelle Chamoiseau fut associé. Voir Mamadou Diouf, *L'Afrique dans le temps du monde*, Sète, Rôt-Bò-Krik, 2023 ; Patrick Chamoiseau, « Créolisation, créolité, relation », Pierre Singaravélou (dir.), *Colonisations. Notre histoire*, Paris, Seuil, 2023, p. 172-175.

De l'autre, l'approche par l'invocation prosopopéique, et donc par l'implication du cœur dans la lecture de Baudelaire, permet d'envisager des rapprochements mutuels : « Penser à vous, en extension du cœur, m'accorde de ruminer en eux » (*id.*). L'entrecroisement des textes se joue comme une « rencontre » doublement chiasmatique puisqu'il s'agit, pour chacune des parties, de combattre à la fois les « préjugés » édifiés de manière interne à chaque univers à partir d'une relecture de cet univers depuis « l'autre bord » et de jeter des passerelles entre ces deux mondes naturellement asymétriques.

Paroles baudelairiennes ; paroles créoles et créolisées

Ce qui se révèle est la nécessité d'une réfection à bords renversés et depuis l'orientation donnée par la volonté d'incarner poétiquement le « populaire ».

Concernant la parole baudelairienne, ce double enchâssement permet de contrecarrer des opinions toutes faites qui forclorent le potentiel critique du texte baudelairien : le dévoilement est dirigé d'une part vers la norme sociétale et esthétique de son époque pour « défendre » Baudelaire : il porte à la fois sur la norme sociétale (l'anathème jeté sur lui par son beau-père est mentionné, C2, T12, 27), sur la norme esthétique et les rapports de force doxographiques auxquels il fut soumis (il s'agit notamment de la volonté de le réduire à un poète touché par l'exotisme, C2, T13, 28, ou encore de le sanctifier comme thuriféraire de La Modernité). La contradiction est portée par différentes stratégies telle la seule citation du « Mauvais Vitrier » qui, en toute fin de Cadence 3, met en exergue la capacité combattante du texte baudelairien à laquelle pourra s'adosser l'élément combatif chamoisien : la simple citation d'un vers du « mauvais vitrier » (le fameux « La vie en beau ! la vie en beau ! ») mais aussi par toute l'exploration du « rythme » baudelairien déjà citée plus haut.

Concernant la culture et la parole créoles, celles-ci sont instanciées dans leur dignité et leur valeur contre-culturelle. Le texte 6, qui succède aux prises de position politiques de Chamoiseau dans la cadence 1, donne la parole non plus à Baudelaire mais à Mariejosé Alie et cite le troisième vers de sa chanson en créole, « Mélancolie » : « *Pani rimèd la penn si'n pasa pran'y !* » qui complète et refait la perspective baudelairienne sur le même thème (C1, T6). Ce sont les termes du créole qui viennent s'accrocher à ceux de Baudelaire et mettre en perspective des univers qui se sont côtoyés sans se reconnaître, comme le voyage/la *drive* (C1, T11, 24) (cette dernière qui « ignore même le chemin, et se nourrit de formes imprévisibles, toujours inattendues ») mais aussi le voyage/le *mayagé*, ce dernier désignant

« la mort, le départ sans retour au pays-des-personnes-sans-chapeau : la *connaissance ultime* » (C2, T14, 30), « la peine/la penn » qui est en particulier la souffrance subie « dans la cale du bateau négrier et dans les plantations esclavagistes » (C1, T6, 16), l'un disant par confrontation asymétrique la réalité de l'autre, le potentiel de l'écrit baudelairien certes, mais aussi en décalage, le non-dit de la souffrance engendrée par la déportation esclavagiste (en C2, T34-35).

La réfection touche aussi à l'introduction du biographique dans l'œuvre, non pas pour lui-même, mais en cela qu'il est aussi la voie d'une éducation du sujet poétique à une sensibilité politique et humaine, en cela une déprivatisation.

L'ossature palimpsestique donnée par « Le Cygne »³⁷ produit cet effet.

Ainsi, le texte de Chamoiseau s'ouvre sur ces mots : « Charles Baudelaire, *je pense à vous* ». Les italiques signalent qu'il s'agit d'une citation, c'est le fameux « je pense à vous » du Cygne de Baudelaire. Mais naturellement, dans « Le Cygne », la phrase est dite par le moi lyrique et adressée à Andromaque : « Andromaque, je pense à vous ». Ainsi, Chamoiseau garde de la phrase de Baudelaire sa faculté à ouvrir un espace de mémoire, mais il le fait en son nom propre. Il n'avance pas masqué comme l'est (et par définition) le moi lyrique baudelairien, il défait le masque de Baudelaire, autrement dit, il déprivatise le texte de Baudelaire.

D'un autre côté, « Le Cygne » traverse et informe tout *Baudelaire Jazz*³⁸. Ce texte a ainsi une valeur emblématique pour Chamoiseau, et on peut le comprendre à la lecture des critiques qu'il affirme avoir fréquentées en note et qui confirment chacun à leur manière sa perception de l'œuvre baudelairienne, Jean Starobinski via son étude de la mélancolie baudelairienne, Yves Bonnefoy via l'affirmation d'une humanisation de Baudelaire dans ce texte notamment, ce que Chamoiseau reprend quand il affirme : « Vous installiez la compassion la plus large au principe des poussières où pataugeait le cygne » (C4, T81, 124)³⁹.

Cette éducation à une sentimentalité du sujet politique via la poésie, Baudelaire l'effectue donc, notamment, dans les replis du texte « Le

³⁷ Charles Baudelaire : « Le Cygne », *Œuvres complètes (volume II)*, Paris, Gallimard, 2024, p. 80-82.

³⁸ On pourrait faire la liste des citations ou réécritures du « Cygne » dans *Baudelaire Jazz*, ici de façon non exhaustive : C1, T1 ; C2, T38 et 40 ; C3, T59, 60, 61 ; C4, T81.

³⁹ Voir Jean Starobinski, « Baudelaire », *La Beauté du monde, la littérature et les arts*, Paris, Gallimard, 2016, p. 368-559 ; Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011.

Cygne », Chamoiseau l'introduit plus généralement en méditant sur le parcours de Baudelaire avec Jeanne⁴⁰ (C2, T24, 45, T29, 51, T30, 52).

En cadence 5, la métamorphose advient alors :

Monsieur Baudelaire, c'est sans doute elle, la créature protéiforme, le spectre hantant l'ensemble de votre narration, cette Jeanne Duval, qui devint le navire de ce voyage que vous avez maintenu au cœur de votre retour. Indéfinissable personne, concentrant la charge de tous les sentiments, des plus nobles au plus bas, apportant au tableau de l'ennui et des villes le vœu de l'ineffable, tout le lointain mobilisé et maintenu dans l'ici, l'ailleurs constamment habité. Auprès de vous, cette personne fit *Présence* ! ... (C5, T108, 159)

Le nom de Jeanne Duval, signe « populaire » vidé de son contenu, devient l'exhaustion d'une émotion esthétique (signifiée et reconstituée poétiquement) se confondant avec l'hypogramme du navire, qui est à la fois naturellement le hiéroglyphe de l'antériorité du voyage de Baudelaire puis de sa séparation du monde bien-pensant, mais aussi et comme le dit Chamoiseau bien plus gravement, de la déportation des esclaves et le lieu d'une assomption par inversion de l'effacement culturel et inversion en ce qu'il appelle du terme mis en italique de *Présence*.

Jeanne a « humanisé » Baudelaire.

Modernités post-coloniales

Une fois ce mouvement de double enchâssement de soi à l'autre et de l'autre à soi opéré dans la lecture mais suscitée par les organismes narratifs chamoisiens, il nous reste à nous interroger sur une complexion du texte chamoisien, qui tout en se présentant comme n'étant pas poétique, coud ensemble des « formes de vie » traversées par l'expérience⁴¹ et fait ainsi de son texte, inspiré d'une manière baudelairienne, un organe collectif singulier qui le contredit ou le complète. En effet, au-delà de tout ce qui a été présenté et reconstitué par la lecture, il resterait à dire comment se crée ici un texte second, qui se donne l'apparence d'un texte premier, il use ainsi d'un tremblement de la parole pour donner voix au collectif.

⁴⁰ Il suit ici les études des historiens et des poètes herméneutes. Voir notamment, Bonnefoy : « Que signifie SGF », Yves Bonnefoy, *ibid.*, p. 333-339.

⁴¹ À l'instar de Baudelaire relu par Marielle Macé (que Chamoiseau cite aussi comme l'une de ses sources principales). Voir Marielle Macé, « Baudelaire, une esthétique de l'existence », *L'Année Baudelaire, Baudelaire antimoderne*, vol. 18-19, 2014-2015, p. 49-67.

*Digénèses*⁴²

Tout d'abord, cette complexion singulière permet d'inverser les généalogies poétiques construites dans la culture dominante.

Étant antérieurs aux poèmes baudelairiens, les chants des esclaves en sont, dans la nouvelle genèse recréée, les ancêtres :

Dans la cale du bateau négrier et dans les plantations esclavagistes, nos ancêtres durent les « prendre », cet Ennui, ce spleen, cette peine, cette douleur, ils ne purent que les « prendre ». Ils résistèrent *avec*, ils existèrent ainsi. Ils le firent d'une sorte que vous [Baudelaire] auriez aimée. Ils firent *rythme*. Ils firent *danses*. Ils firent *chants* ; et, pour tout dire : ils firent *musiques* ! (C1, T6, 16)

L'inversion est illustrée par la mise en exergue de ce vers de « La vie antérieure » qui évoque les « esclaves parfumés et nus » (C2, T39, 69), vers qui est réécrit en fin de parcours et qui est aussi l'occasion de refonder une histoire poétique commune et donc d'inverser la *doxa* généalogique occidentale : « Dans ces pays parfumés que le soleil caresse, où vous ne fîtes qu'entrevoir des esclaves, ils étaient déjà là, vos semblables, vos frères : leur poétique en devenir amorçait celle que vous alliez fonder » (C6, T110, 165).

Par ailleurs, ils en sont les ancêtres par la puissance contestataire de ces rythmes nés des plantations :

Nos pères entrés en résistance, ouvrirent dedans les plantations un espace, un cercle éclairé de flambeaux, animé de tambours, qui fut dédié à la seule création, création de leur corps, création de leur voix, création de leur langue, et donc dédié à la Beauté, et qu'ils nommèrent : « la-ronde » ! (C1, T7, 18)

Ces rythmes sont aussi innervés par la créolisation d'une part, qui signale leur force énergétique et par leur positionnement transcendant d'autre part. Patrick Chamoiseau rappelle alors aussi que la ronde pouvait se dire en créole *lawonn* qui pour sa part est présentée ainsi en C3 :

En entrant dans le cercle de la « lawonn », le Conteur primordial se positionnait entre deux infinis, entre les « anges » et le « tambour ». Les anges [...] symbolisaient la bienveillance, la bonté et la grâce, l'innocence perdue en quelque contrée inaccessible ; le tambour figurait les dieux et le pays perdus. (C4, T87, 130)

⁴² Définitions données par Chamoiseau par le truchement de Glissant en C2, T22-24.

Dans une filiation plurielle, le jazz d'abord, les poètes amis, Saint-John Perse ou Césaire, connaisseurs de Baudelaire ensuite⁴³ renouent en même temps avec ces créations, vues comme premières comme le rappelle Chamoiseau tout au long de son texte qui instaure une dramaturgie nouvelle où Baudelaire n'est plus qu'un épiphénomène et un héritier plutôt qu'un fondateur.

Contextures

Ces filiations sont aussi l'occasion de célébrer les grands disparus (ou les grands héros) de cette histoire recomposée. La ronde des flambeaux mise en place par le conteur pour célébrer un esclave défunt, devient aussi celle qui a été mise en place à l'occasion de la commémoration de la disparition de Saint-John Perse (en 1995) par Chamoiseau avec des termes proches de ceux qu'il a utilisés pour faire l'ouverture de *Baudelaire Jazz* (en particulier le paragraphe 4 des « Méditations à St John Perse » assonne très fortement au paragraphe 1 de *Baudelaire Jazz*)⁴⁴.

Mais en outre, le texte de Chamoiseau est entretissé de motifs empruntés aux œuvres de ses amis et à la sienne propre, mais surtout à l'œuvre glissantienne et ainsi, il est aussi un hommage posthume à Glissant pour le dixième anniversaire de son décès (2011).

Le texte 1 qui commence donc par la phrase « Charles Baudelaire, je pense à vous », continue ainsi :

Méditatif. Ma méditation est fille de l'ombre et de la lumière. Elle éprouve le mystère. Elle se soucie des arcanes de l'Art et de la création. Elle ose se faire aveugle pour mieux voir, aller au plus obscur pour éclairer l'obscur, et contempler la nuit dans l'éclat qui emporte. Elle sait le monde ouvert, le relatif des vérités, elle ne se projette pas, ne découvre rien, ne conquiert rien, ne frappe aucune chose des ordalies d'un sens, ni ne s'assujettit aux interprétations assénées verticales. En fait : elle a tiré leçons de nos tragédies où les dominations – et donc l'envers de la *rencontre* – furent avant tout des *mises en transparence*. (T1)

⁴³ Walton ou Richon montrent qu'il y eut une gestation poétique et politique notamment de la « négritude » par le truchement de Baudelaire, entre autres pour Césaire. Chamoiseau va plus loin en affirmant que l'art né de la confrontation à la déportation esclavagiste est premier et fondateur de ces autres expressions artistiques. Voir Stephen Walton, « Baudelaire and the Roots of "Négritude" », *Dalhousie French Studies*, vol. 39/40, Summer/Fall 1997, p. 77-88 ; Emmanuel Richon, *Jeanne Duval et Charles Baudelaire, Belle d'abandon. Portrait*, Paris, L'Harmattan, 1998 et Emmanuel Richon, « De Baudelaire à Césaire la gestation du concept de négritude », 2018, <https://www.potomitan.info/moris/ baudelaire/ baudelaire.php>

⁴⁴ Il ne sera pas possible d'entrer dans les détails dans l'espace imparti.

On penserait voir dans ce texte une expression du (post)symbolisme ou encore, tel que Macé le précise pour Baudelaire, une traversée expérientielle des formes de vie, mais naturellement, ici ce sont les formes de vie du postcolonialisme et elles sont dites avec des termes redéfinis par Glissant et dans le sens qu'ils ont pris chez lui (comme le signalent les italiques)⁴⁵. Lu ainsi, tout le texte s'avère entremêlé de ces réminiscences, hommages à Glissant et à d'autres « Batoutos »⁴⁶. Le texte se déploie au nom de plusieurs, de même que lors de « la-ronde », « on se rassemble pour exprimer, pour écouter, pour jouer et pour improviser ; en finale, pour cheminer en création ensemble » (C1, T8, 19), de même le texte de Chamoiseau fait converger les voix : cela commence déjà avec l'énumération du dernier texte de la première cadence, le texte 11, qui nomme Saint-John Perse mais aussi Hölderlin et se termine provisoirement par l'énumération du texte 110 (le troisième en partant de la fin) où sont nommés : « le Conteur primordial, Césaire, Glissant, Fanon, Saint-John Perse, Jacques Stephen Alexis, Simone Schwarz-Bart, Jacques Roumain, Jean-Claude Charles, Frankétienne... et tant d'autres ! ... » (C6, T110, 165). Enfin, chacun des 4 textes de la coda 6, la dernière, que nous avons imputée à un chœur opératique supposé, qui se réclame suivant le titre du chaos⁴⁷ se conclut par l'expression « que tombent les murs », la variation sur le titre du manifeste cosigné avec Glissant, *Quand les murs tombent : l'identité nationale hors la loi ?* est évidente, même si la tournure n'est plus apodictique mais hymnique.

En cela le texte de Chamoiseau est en même temps qu'une révérence à Baudelaire (ou davantage qu'une révérence à Baudelaire), une révérence à Glissant et à tous les héros de ce mouvement de résistance poétique, en tant qu'il a porté au jour la parole des effacés de l'histoire, en bref, une sorte d'Hector portant la parole des « Troyens » que Chamoi-

⁴⁵ Glissant, *Poétique de la Relation*, op. cit., notamment p. 46 (sur l'éclat et le double sens du terme), p. 62 (sur la transparence), p. 65 (sur le dévoilement tragique).

⁴⁶ Glissant : « J'ai inventé une culture des Batoutos, [...] prenant la souffrance des gens sur eux, mais toujours inconnus en tant que peuple ». Archives Hans Ulrich Obrist, op. cit., p. 71.

⁴⁷ « Glissant disait vouloir établir d'abord la quasi-nécessité du "chaos-écriture" dans le même temps où l'être est tout chaos ; c'est-à-dire [établir] comment l'expression suit la même épure que l'individu », ce que Romuald Fonkoua rapproche de la genèse du sensible telle que conçue par Husserl. Voir Fonkoua, *Essai sur une mesure du monde au XX^e siècle*. Édouard Glissant, Paris, Champion, 2002, p. 50. Mais des liens existent aussi à la pensée scientifique du chaos. « Les textes accessibles des théoriciens de la science du chaos m'ont été suprêmement bénéfiques [...] l'identité des hommes n'est pas uniforme, elle ne va pas sur une ligne ». Glissant, Archives Hans Ulrich Obrist, op. cit., p. 44.

seau-Baudelaire-Andromaque pleure, mais aussi, il est une appropriation, un renversement et une recréation de l'esthétique moderne.

Plus encore qu'une « poétique de l'inscriptible » renouant avec le genre du tombeau ou qu'une « intime sentimenthèque »⁴⁸, le texte est donc le cri d'une révolution portée toujours en commun au nom des opprimés, et en refondant la poéception sur le moment de l'annulation de l'humain surmonté.

Au terme de cette enquête, nous ne pourrions que redire que les définitions du « populaire » dont nous sommes partie deviennent tendanciellement des définitions du contre-culturel, faisant l'objet d'une réfection post(-)colonialiste car il ne s'agit pas seulement d'évider une culture de l'intérieur, mais de proposer une expression qui crée, d'égal à égal, l'interaction avec la parole dominante en la refondant sur l'instant de néantisation dont elle avait accouché. Cette refondation prend appui sur le moment de nullité du chaos-monde et du chaos-écriture en même temps.

Le jazz est l'une des expressions de ce mouvement. Son étude dans l'œuvre nous donne l'occasion de montrer comment des termes stratégiques comme celui-ci sont dans le texte de Chamoiseau à la fois l'efflorescence d'une enquête, mettant à profit une manière de refaire l'histoire à partir de ce qui a été crypté ou effacé, puis par la recréation poétique de l'introduire dans le scénario chamoisien, à la fois transcendantal, macro-historique et phénoménologique.

La réfection de la parole moderne est opérée tout au long de l'ouvrage depuis ce point de vue qui, par la force des choses, va à l'encontre de la fabrique de l'écrivain national mais repère dans le texte investi, ici celui de Baudelaire, les moments où le sujet lyrique donne à voir et à entendre dans son enquête poétique sur les formes de vie des moments de transformation ou d'éducation à la sensibilité humaine et politique en même temps. Baudelaire est donc relu, revisité, déprivatisé, il entre ainsi dans une nouvelle généalogie rhizomatique de la culture humaine, et inversement, les amis poètes de Chamoiseau, évoqués de manière plus ou moins cryptée, forment avec lui et par sa voix un cercle de résistance éminemment révolutionnaire.

⁴⁸ Voir Samia Kassab-Charfi ou Oana Panaïté, in Pierre Soubias et al. (dirs.), *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection « Littératures des Afriques », 2017.

Bibliographie

- AGARD, Olivier, HELMREICH, Christian, et VINCKEL-ROISIN, Hélène (dirs.), *Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktionen und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache*, Göttingen, V&R unipress, 2011.
- Archives Hans Ulrich Obrist, *Édouard Glissant. Dans un monde imprévisible l'utopie est nécessaire*, Paris/Arles, Seuil/Luma, 2024.
- AURÉLIA, Dominique, LEUPIN, Alexandre, et SAINTON, Jean-Pierre (dirs.), *Édouard Glissant, l'éclat et l'obscur*, Pointe-à-Pitre, Presses Universitaires des Antilles, 2020.
- AZÉRAD, Hugues, « L'intention poétique d'Édouard Glissant à rebours de la tradition poétique française », Nicolas Darbon (dir.), *Musique et littérature, entre Amazonie et Caraïbes. Autour d'Édouard Glissant*, Publications numériques du Cérédi, « Actes de colloques et journées d'étude », n°9, 2014, p. 1-10.
- BANCEL, Nicolas, *Le Postcolonialisme*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2022.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2024.
- BENJAMIN, Walter, *Baudelaire*, Paris, La Fabrique Éditions, 2013.
- BERNABÉ, Jean, CONFIANT, Raphaël, et CHAMOISEAU, Patrick, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1997.
- BONNEFOY, Yves, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011.
- CASSIRER, Ernst, « Le concept de forme symbolique dans l'édification des sciences de l'esprit », *Trois essais sur le symbolique*, *Œuvres VI*, Paris, Le Cerf, p. 9-37.
- CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, suivi de *Discours sur la Négritude*, Paris, Éditions Présence Africaine, 2004.
- CÉSAIRE, Aimé, *La Poésie*, Paris, Seuil, 2006.
- CHAMOISEAU, Patrick, « "Créolisation", "Tout-Monde" : comprendre la pensée d'Édouard Glissant, avec l'écrivain Patrick Chamoiseau », *Madinin'Art, Critiques culturelles de Martinique*, 26 mars 2021, <https://www.madinin-art.net/creolisationtout-monde-comprendre-la-pensee-dedouard-glissant-avec-lecrivain-patrick-chamoiseau/>
- CHAMOISEAU, Patrick, « Au cœur de l'impensable », Raphaël Imbert, *Jazz suprême : Initiés, mystiques et prophètes*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2018, p. 7-14.
- CHAMOISEAU, Patrick, « Créolisation, créolité, relation », Pierre Singaravélou (dir.), *Colonisations. Notre histoire*, Paris, Seuil, 2023, p. 172-175.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Baudelaire Jazz : Méditations poétiques et musicales avec Raphaël Imbert*, Paris, Seuil, 2022.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Césaire, Perse, Glissant. Les liaisons magnétiques*, Paris, Philippe Rey, 2013.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Frères migrants*, Paris, Seuil, 2017.
- CHANCÉ, Dominique, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Champion, 2010.

- CHOUPI, Catherine, *Révélation sensationnelles sur Jeanne Duval : La muse de Baudelaire*, auto-édition sur Amazon, 15 avril 2024 (EAN 9-7988-8048-255-9).
- COMPAGNON, Antoine, *Baudelaire, L'irréductible*, Paris Flammarion, coll. « Champs essais », 2014.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, [1975], Paris, Éditions de Minuit, 1996.
- DIOUF, Mamadou, *L'Afrique dans le temps du monde*, Sète, Rôt-Bò-Krik, 2023.
- DOSORUTH, Sonia, « La Décolonisation de Maurice : entre changement et aporie », Geetha Ganapathy-Doré, Michel Olinga, et al. (dir.), *Images of decolonization / Images de la décolonisation*, Cergy-Pontoise, SARI, 2013, p. 150-165, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00821522>
- DUBOIN, Corinne (dir.), *Repenser la diversité : le sujet diasporique*, Saint-André, La Réunion, Graphica, 2013.
- FARDIN, Liliane, *Patrick Chamoiseau. Le Papillon et la lumière*, Paris, Champion, 2016.
- FONKOUA, Romuald, *Essai sur une mesure du monde au XX^e siècle. Édouard Glissant*, Paris, Champion, 2002.
- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GLISSANT, Édouard, *L'Intention poétique. Poétique II*, [1969], Paris, Gallimard, 1997b.
- GLISSANT, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Paris, Gallimard, 1990.
- GLISSANT, Édouard, *Soleil de la conscience. Poétique I*, [1956], Paris, Gallimard, 1997a.
- GLISSANT, Édouard, *Traité du tout-monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997c.
- GLISSANT, Édouard, et CHAMOISEAU Patrick, *Quand tombent les murs : l'identité nationale hors la loi ?*, Paris, Éditions Galaade, 2007.
- HECKEN, Thomas, *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*, Bielefeld, transcript Verlag, 2007.
- IMBERT, Raphaël, *Jazz suprême : Initiés, mystiques et prophètes*, 2014, Paris, Éditions de l'Éclat, 2018.
- LASSÈGUE, Jean, « Note sur l'actualité de la notion de forme symbolique », *Methodos*, n°2, 2002, mis en ligne le 05 avril 2004, <https://doi.org/10.4000/methodos.88>
- LE BLANC, Guillaume, *La Philosophie comme contre-culture*, Paris, PUF, 2014.
- MACÉ, Marielle, « Baudelaire, une esthétique de l'existence », *L'Année Baudelaire*, vol. 18-19, *Baudelaire antimoderne*, 2014-2015, p. 49-67.
- MALELA, Buata B., *Édouard Glissant. Du poète au penseur*, Paris, Herrmann, 2020.
- NOUDELMANN, François, SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise, et TOMA, Yann, *Archipels Glissant*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2020.
- RICHON, Emmanuel, « De Baudelaire à Césaire la gestation du concept de négritude », *Potomitan*, 2018, <https://www.potomitan.info/moris/ baudelaire/baudelaire.php>
- RICHON, Emmanuel, *Jeanne Duval et Charles Baudelaire, Belle d'abandon. Portrait*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- SINGARAVÉLOU, Pierre (dir.), *Colonisations. Notre histoire*, Paris, Seuil, 2023.

- SOUBIAS, Pierre, et *al.* (dirs.), *Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Collection Littératures des Afriques », 2017.
- STAROBINSKI, Jean, « Baudelaire », *La Beauté du monde, la littérature et les arts*, Paris, Gallimard, 2016, p. 368-559.
- THIESSE, Anne-Marie, *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, 2019.
- WALD LASOWSKI, Aliocha, *Édouard Glissant. Déciffrer le monde*, Montrouge, Bayard, 2021.
- WALD LASOWSKI, Aliocha, *Imaginaire et politique de la créolisation*, La Tour d'Aygues, L'Aube, 2023.
- WALTON, Stephen, « Baudelaire and the Roots of "Négritude" », *Dalhousie French Studies*, vol. 39/40, Summer/Fall 1997, p. 77-88.

Contributeurices et contributeurs

Badrouline ABDOU NOUHO est docteur en Histoire. Il a soutenu sa thèse en 2023 à l'Université de La Réunion, sous la direction d'Yvan Combeau. Ce travail de recherche porte sur les « Chansons de luttes politiques et de propagande aux Comores de 1960 à 1996 : Entre nationalisme et identité culturelle ». Chercheur rattaché à l'unité OIES, Badrouline Abdou Nouhou a publié des articles scientifiques sur l'utilisation de l'art à des fins politiques et a participé à plusieurs conférences et colloques internationaux où il a présenté ses travaux portant sur l'histoire politique et culturelle des Comores.

Camila ARÊAS est Maîtresse de Conférences en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université de La Réunion et membre du Laboratoire de recherche sur les espaces Créoles et Francophones (LCF). Ses recherches se situent dans le champ de la sociologie du journalisme, la sémiotique des médias et les études cinématographiques. Inscrites dans le domaine d'études « archive et patrimoine », ses recherches ont pour objet les productions médiatiques et culturelles en France (métropole et Outre-Mer) et dans les Amériques (Nord et Sud). Reposant sur une approche d'analyse sémiotique des discours et images médiatiques, ses travaux explorent la question de l'écriture audiovisuelle de la mémoire et de l'histoire dans leur rapport au politique. Récemment, Camila Arêas a co-dirigé un projet de recherche sur le Noticiero (<https://noticiero.hypotheses.org>), ainsi que l'ouvrage collectif *Noticiero ICAIC : 30 ans d'actualités cinématographiques à Cuba* (INA, 2022).

Corinne DUBOIN est Professeure des Universités au Département d'Études du Monde Anglophone et ancienne directrice de l'unité de recherche DIRE (2017-2024) à l'Université de La Réunion. Ses travaux portent sur les littératures afro-américaine et afro-caribéenne des XX^e et XXI^e siècles. Ses recherches actuelles se concentrent sur les écrivains contemporains issus de la diaspora africaine et le développement d'une littérature transnationale qui explore l'expérience migratoire, ainsi que les enjeux des relations raciales dans l'Amérique du XXI^e siècle. Elle a récemment contribué à *The Encyclopedia of Contemporary American Fiction: 1980-2020*, ouvrage co-dirigé par Stephen J. Burn, Lesley Larkin et Patrick O'Donnell (Wiley, 2022). Elle a co-dirigé avec Florence Pellegrin et Guilène Révauger un numéro spécial de la revue angliciste *Alizés*, intitulé *Colonial, Postcolonial*,

and *Decolonial Encounters in the English-Speaking World: Rethinking the Other* (2023). Sa dernière publication, « Liquid Spaces, Black History, and Diasporic Memories in Paule Marshall's *Triangular Road: A Memoir* », est parue dans *Convergences océanes : ces océans qui nous habitent* (dirs. Magali Compan et Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, PUI, 2024). Elle prépare actuellement un ouvrage collectif en codirection avec Nandini Dhar et Judith Misrahi-Barak, *Kala Pani Crossings: Stretching the Boundaries*, à paraître (Routledge, 2026).

Ute FENDLER, titulaire de la chaire d'Études romanes littéraires, comparées et culturelles à l'Université de Bayreuth (Allemagne), est codirectrice du Project EXC : « Africa Multiple », projet de recherche 2019-2024 : « Multiple Artworks – Multiple Indian Ocean » (U. Fendler/R./C. Vierke). Parmi ses publications récentes, on compte les articles et chapitres d'ouvrage suivants : « Animating the Future: Storytelling and Super Heroes in Africa » in Michael Bollig *et al.* (dirs.), *African Futures* (Brill, 2022) ; avec Elena Brugioni, « Islands, Theory and the Postcolonial Environment: Reading the Work of Khal Torabully » dans *Portuguese Studies* (Vol. 37, n°2, 2021) ; « Métamorphoses : les spectres des frontières » in Margot Brink (dir.), *Dossier : Les frontières d'Europe dans l'océan Indien : Interventions littéraires, artistiques et scientifiques dans le conflit autour de Mayotte* (*Lendemain* 178/179, 2020) ; « Lusophone Filmmaking in the realm of transnational African cinemas: from "global ethnic" to "global aesthetics" » in Livia Apa, et Paulo de Sousa Aguiar de Medeiros (dirs.), *New Essays on Contemporary Lusophone African Film: Transnational Communities/Alternative Modernities* (Routledge) ; « Imaginaires des Îles. Imaginaires Cosmopolites » in Buata Malela et Andrzej Rabsztyń (dirs.), *Les représentations sociales des îles dans les discours littéraires francophones* (Cerf, 2018) ; « Cinéma populaire, Cinéma de genre, Cinéma de masse ? », in Fendler et Mbaye, *Archeology of the Future* (AVM, 2018).

Frédéric GARAN est agrégé et Maître de Conférences HDR en Histoire contemporaine à l'Université de La Réunion, chercheur à l'OIES, chercheur associé au CRHIA (Nantes) et à TEMOS (Bretagne Sud). Il a enseigné au Maroc et à Madagascar entre 1993 et 2008. Après une thèse consacrée aux photographies de missionnaires en Chine, il a réalisé plusieurs travaux sur les anciens combattants de l'armée française au Maroc, au Sénégal, au Niger et à Madagascar. Ses recherches sont maintenant centrées sur Madagascar, durant la période coloniale. Ses travaux d'HDR portent sur le tourisme colonial à Madagascar. Il est directeur de publication de la revue *Tsingy, Sciences humaines, Sud-Ouest de l'océan Indien*. Il a publié *Des*

bulles de BD dans l'océan Indien. De l'histoire à la mémoire avec Christophe Cassiau et Pierre-Éric Fageol (Karthala, 2025) ; *La Réunion-Madagascar : une histoire connectée dans l'océan Indien (années 1880-1970)* avec Pierre-Éric Fageol (PUI, 2021) ; et dirigé *Outre-Mers, Revue d'histoire coloniale et impériale*, n°422-423 avec Julie d'Andurain, « L'exil, une histoire impériale et globale » (2024).

Reinhold HARGASSER est enseignant agrégé au département d'allemand et directeur de la Maison des Langues de l'Université de La Réunion. Ses publications portent sur la civilisation et l'histoire allemandes ainsi que les sciences de l'éducation : « Les manifestations du lien colonial dans le *Deutsche Kolonialzeitung* », in Sandie Attia et Sonja Malzner (dirs.), *Sur les traces du colonialisme* (PUI, 2021) ; « Urbanisme et histoire de la ville de Berlin de 1945 et après 1989 », in *Berlin, Destructures, reconstructions et vie artistique depuis 1945* (Berlin, CDNP, 2013) ; « Les Pirates, un parti éphémère ? », *Revue Allemagne d'aujourd'hui* (Oct./Nov. 2013) ; « L'héritage, une dynamique sans fin / Heritage, an endless dynamic », avec Chalmel, Dubois et Sieh, *Actes du symposium International Europe, Amériques – L'éducation entre héritage et modernité* (Université de Rouen, 2010) ; « Homme et pédagogue entre pluralisme et unité », Actes du colloque « Quelle idée de l'homme pour le pédagogue » (Vannes, 2005).

Bernard IDELSON est Professeur en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université de La Réunion et directeur du Laboratoire de recherche sur les espaces Créoles et Francophones (LCF - UR 7390). Abordés au prisme d'approches socio-biographiques, ses travaux portent principalement sur les espaces publics médiatiques, les frontières du journalisme, les liens entre médias numériques et territoires. Ses recherches tentent de saisir en diachronie les transformations et les mutations des médias réunionnais et indianocéaniques à partir de leur archéologie et d'une sociologie des groupes professionnels qui les animent. Ses recherches proposent de révéler les dynamiques communicationnelles à l'œuvre dans ces espaces insulaires, en tenant compte des technologies et des dispositifs numériques mais sans les considérer comme surdéterminantes dans les processus d'évolution. Il est l'auteur de 70 publications scientifiques dans le champ des études sur le journalisme.

Issa KANTÉ est Maître de Conférences en Linguistique anglaise et contrastive à l'Université de La Réunion et est membre de l'unité de recherche DIRE (Déplacements Identités Regards Écritures). Adoptant une approche cognitive et fonctionnelle, ses travaux de recherche s'inscrivent

dans l'interface syntaxe/sémantique, en linguistique contrastive anglais-français, et en analyse critique du discours (*Critical Discourse Analysis*), portant notamment sur le discours (géo)politique et académique. Ses principaux thèmes de recherche sont : la complémentation en *that/que*, les marqueurs discursifs et référentiels, la modalité lexicale, la métonymie/métaphore, les idéologies politiques et linguistiques, les stratégies et constructions de (dé)focalisation (*foregrounding/backgrounding*), etc.

Sonja KMEC est Professeure d'histoire et d'études culturelles à l'Université du Luxembourg. Sa recherche porte sur les politiques identitaires, les études de genre, les mouvements sociaux ainsi que les études mémorielles et les études des cimetières. Elle a coédité les ouvrages suivants : *Mobilities in Life and Death. Negotiating room for migrants and minorities in European cemeteries* (Imiscoe Research Series, Springer 2023) ; *Concession à perpétuité ? Cultures funéraires au Luxembourg et dans les régions voisines* (Capybarabooks, 2019) ; *Femmes et genre au Luxembourg depuis 1940* (Capybarabooks, 2018) ; *Identitätsbildung und Partizipation im 19. und 20. Jahrhundert. Luxemburg im europäischen Kontext* (Peter Lang, 2016) ; *Histoire partagée – Mémoire divisée. Erinnerungskultur in grenzüberschreitender Perspektive* (universaar, 2016) ; *Spaces and Identities in Border Regions. Politics – Media – Subjects* (transcript, 2016) ; *Tourists and Nomads: Amateur Images of Migration* (Jonas Verlag, 2012).

Françoise LARTILLOT est Professeure de littérature et d'histoire des idées modernes et contemporaines (études germaniques) à l'Université de Lorraine-Metz. Sa recherche porte sur la relation entre poésie et philosophie ainsi que sur l'histoire culturelle et l'analyse culturelle. Elle a publié récemment *Contre-cultures et littératures de langue allemande depuis 1960. Entre utopies et subversion* avec Achim Geisenhanslüke, Yves Iehl et Nadia Lapchine (collection Genèses de Textes, 2017) ; *Kulturpessimismus / Le pessimisme culturel*, avec Uwe Puschner (collection Zivilisationen und Geschichte, Peter Lang, 2025) ; deux articles sur Hilbig et Baudelaire parus dans deux collectifs dirigés par Stephan Pabst, Sylvie Arlaud, Bernard Banoun et Bénédicte Terrisse : *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne et Wolfgang Hilbigs Lyrik. Eine Werkespedition* (Verbrecher Verlag, 2021). De 2019 à 2022, elle a dirigé un programme de recherche, qui croisait des méthodes d'interprétation sociologiques et herméneutiques, intitulé « Réseaux poétiques et postmodernité continuée (années quatre-vingt à nos jours) » avec Achim Geisenhanslüke, Bernard Banoun et Werner Woegerbauer, projet mené sous l'égide du CIERA.

Hans-Jürgen LÜSEBRINK est, depuis 1993, Professeur à l'Université de la Sarre (Allemagne, Chaire d'Études Culturelles Romanes et de Communication Interculturelle). Il est Professeur Senior depuis avril 2018. Titulaire de Doctorats en philologie romane (Bayreuth, 1981) et en histoire (EHESS, Paris, 1984), il a reçu le Prix Diefenbaker du Conseil des Arts du Canada (2001). Ses domaines de recherche sont les littératures et cultures francophones hors d'Europe, les littératures et médias du XVIII^e siècle, les dimensions transculturelles de l'encyclopédisme français (1680-1800). Ses derniers ouvrages sont : Susanne Greilich et Hans-Jürgen Lüsebrink (dirs.), *Écrire l'encyclopédisme, du XVIII^e siècle à nos jours* (2020) ; Paul-Marie Sauvalle (1857-1920). *Journaliste engagé et intellectuel cosmopolite canadien-français* (Presses de l'Université de Montréal, 2024) ; dir. avec Anaïs Nagel : *Les journalistes dans la presse en langues étrangères. Perspectives transculturelles, Europe – Amériques (XVIII^e – XX^e siècles)*, Coll. « Histoire des médias » (Baden-Baden, Nomos, 2025).

Valérie MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO est Maîtresse de Conférences en littératures francophones à l'Université de La Réunion, directrice-adjointe du Laboratoire de recherche sur les espaces Créoles et Francophones, rédactrice en chef de la revue *Nouvelles Études Francophones - NEF* de 2014 à 2021, et directrice des Presses Universitaires Indianocéaniques de l'Université de La Réunion depuis 2018. Francophoniste spécialisée dans les littératures de l'océan Indien, les littératures de la diaspora indienne dans les Caraïbes et l'océan Indien, les problématiques postcoloniales liées aux questions des dominations et des résistances, aux questions de « races, nations, classes » et aux études de genre, elle a co-dirigé, dirigé et publié de nombreux articles dans ces domaines d'études dont, *Interculturel francophonies*, « Écrivaines de l'Île Maurice et de La Réunion, "Tisser des fils épars" » (2016), ou en co-direction avec Guilhem Armand et Yolaine Parisot, *TrOPICS*, n°4, *Discours artistiques du contemporain au prisme de l'océan Indien : fictions, critique et politiques* (2018). Elle a récemment dirigé avec Magali Compan (William and Mary) le volume *Convergences océanes : ces océans qui nous habitent* (2024).

Sonja MALZNER est Maîtresse de Conférences à l'Université de Rouen. Ses recherches portent sur l'histoire culturelle, en particulier sur les relations (post)coloniales entre l'Europe et l'Afrique, avec un intérêt spécifique pour les représentations médiatiques populaires de l'Afrique subsaharienne et de l'océan Indien en Europe. Elle mène actuellement ses recherches au sein du groupe *popkult60* (<https://popkult60.eu>), un projet international financé par la DFG (Fondation allemande pour la recherche

scientifique) et le FNR (Fonds National de la Recherche) du Luxembourg, à l'Université du Luxembourg. Son projet actuel porte sur les expressions populaires du discours touristique sur l'océan Indien à l'époque des indépendances en France, en Allemagne et en Grande-Bretagne. Ses dernières publications sont : « Lehrreiches und Unterhaltsames aus dem Indischen Ozean – Zur populären Inszenierung von Wissen im Fahrwasser des Imperialismus bei Franz Sikora », in Leahy et Krobb, *Standortbestimmungen* (Frank und Timme, 2024) ; avec Sandie Attia (éds.), *Sur les traces du colonialisme. Le Fonds Polényk en textes et en images* (PUI, 2021) ; avec Anne Peiter (éds.), *Der Träger. Zu einer 'tragenden' Figur der Kolonialgeschichte*. Bielefeld (transcript, 2018).

Benilde MATSINHE est titulaire d'un master en Journalisme et Média Digitaux de l'Université Pédagogique de Maputo (2023) sur la représentation de la femme dans les médias audiovisuels au Mozambique, une analyse sémiotique et discursive des programmes d'entretien. Elle est également professeure et chercheuse en communication à l'Escola Superior de Jornalismo au Mozambique. Elle intervient aussi comme consultante dans le domaine de la communication pour le changement social et comportemental. Elle écrit des articles journalistiques pour des publications au Portugal et en Norvège. Elle a également développé une expérience dans la production de contenu et de matériel de communication sur la santé, le genre, la culture et les droits de l'homme. Elle s'intéresse particulièrement aux cultures politiques, aux processus identitaires, aux idéologies politiques et supports de la période des indépendances et post-indépendance en Afrique. Elle prépare une thèse de doctorat en communication et information à l'Universidade do Porto au Portugal.

Nathalie NOËL est Maîtresse de Conférences en sciences de l'information et de la communication au Laboratoire de recherche sur les espaces Créoles et Francophones à l'Université de La Réunion. Elle est spécialiste de la médiation culturelle, des patrimoines et de la communication des organisations. Elle a co-créé l'Observatoire des Pratiques Culturelles à La Réunion (OPCRUN) et coordonne le projet *Discours et pratiques médiatiques et de médiations/appropriation de la culture et du patrimoine en contexte indianocéanique* (PALAC) en réponse à l'appel d'offre du ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des DROM. Elle coordonne le programme *Culture et territoire* sur l'approche par la médiation culturelle des territoires. Elle est auteure du MOOC *Médiation culturelle et patrimoine dans la zone océan Indien*.

Indrafo RABE est actuellement chargée de mission en archéologie à la Direction des Affaires Culturelles de La Réunion (DAC) dans le Service Régional de l'Archéologie (SRA). Ethno-historienne de formation, elle prépare une thèse de doctorat en histoire politique et culturelle contemporaine à l'Université Savoie Mont-Blanc, sous la direction de Frédéric Turpin et Frédéric Garan. Ses travaux de thèse portent sur l'histoire du communisme et du socialisme dans l'océan Indien de 1970 aux années 1990. Elle s'intéresse particulièrement aux cultures politiques de l'Indianocéanie, aux processus identitaires et migratoires (archéologie et histoire) et aux idéologies politiques. Parallèlement, enseignante au croisement de l'anthropologie culturelle et de l'écologie, elle intervient dans plusieurs institutions de l'océan Indien. À l'Université Catholique de Madagascar, elle enseigne la médiation culturelle et scientifique (L2) et l'anthropologie de l'Indianocéanie (M2, FOAD - AUF). À l'Université de La Réunion, elle intervient dans l'UEO Archéologie en présentant la valorisation des données de l'archéologie dans l'océan Indien.

Vilasnee TAMPOE-HAUTIN est Professeure des Universités à l'Université de La Réunion. Sa recherche porte sur l'histoire culturelle de l'océan Indien, en particulier sur le cinéma dans le contexte colonial et post-indépendant de l'Inde et du Sri Lanka. Ses autres domaines de recherche et d'enseignement ont pour objet la presse coloniale anglophone et vernaculaire à Sri Lanka (Ceylan) ainsi que les littératures et théâtres cinghalais du XIX^e siècle. Elle a publié deux études dans la collection Champs Visuels (L'Harmattan) : *Cinéma et Colonialisme : la genèse du cinéma au Sri Lanka (de 1896 à 1928)* et *Cinéma et Conflits ethniques au Sri Lanka : vers un cinéma cinghalais "indigène" (de 1948 à nos jours)*. Elle est également l'auteure de deux ouvrages biographiques : *Robin Tampoe: Last of the Big Ones* (2008) et *Sumitra Peries, Poetess of Sinhala Cinema* (2011). Les rapprochements entre les cinémas de l'Occident et celui du Sri Lanka l'intéressent également, tout comme le cinéma sri lankais contemporain inspiré de la guerre ethnique (1983-2009), thématique au cœur de son ouvrage *Ethnicity, Politics and the Cinema in Sri Lanka, Casting a Celluloid Mould for Sinhala Cinema (1900-1967)*. La question de la conservation du patrimoine cinématographique en Inde et au Sri Lanka est un élément clé de sa recherche, dans un ouvrage à paraître : *Bringing Back a By-gone Empire Seen from Within. Cinema Objects, Spaces and Edifices in the Lime-light in Colonial India and Ceylon (1899-1950)*.

© Presses Universitaires Indianocéaniques

© Dépôt légal

Achevé d'imprimer
au Service de la Reprographie de l'Université de La Réunion
2025