

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

88 | 2019
Varia

Penser les cinémas africains au prisme des relations internationales et des politiques publiques de la culture

Abdallah Azzouz



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/7447>

DOI : 10.4000/1895.7447

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2019

Pagination : 180-184

ISBN : 978-2-37029-087-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Abdallah Azzouz, « Penser les cinémas africains au prisme des relations internationales et des politiques publiques de la culture », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 88 | 2019, mis en ligne le 23 octobre 2020, consulté le 29 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7447> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7447>

Ce document a été généré automatiquement le 29 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Penser les cinémas africains au prisme des relations internationales et des politiques publiques de la culture

Abdallah Azzouz

RÉFÉRENCE

Claude Forest (dir.), *Produire des films. Afrique et Moyen Orient*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Arts du spectacle – Images et sons », 2018, 384 p.

Claude Forest, *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, Paris, L'Harmattan, « Images plurielles : scènes et écrans », 2018, 308 p.

- 1 *Produire des films. Afrique et Moyen Orient*, l'ouvrage collectif dirigé par Claude Forest, professeur en économie et sociologie du cinéma à l'université de Strasbourg, se compose de dix-huit contributions ainsi qu'un chapitre rassemblant six entretiens semi-directifs réalisés avec des producteurs de contenu audiovisuel et cinématographique en Afrique, au Moyen-Orient et en Europe. Cet ouvrage réunissant chercheurs et professionnels est le fruit du colloque international et des journées de rencontres « Produire en/avec l'Afrique et le Moyen-Orient » qui se sont déroulées à Strasbourg du 13 au 17 mars 2017 dans le cadre de la formation du Master coproduction internationale d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles de l'Unistra et sous l'égide du Réseau international et interdisciplinaire de recherche HESCALE – Histoire, Économie, Sociologie des Cinémas d'Afrique et du Levant. L'ambition des organisateurs et des intervenants vise à situer les principaux enjeux de la production cinématographique et audiovisuelle des espaces géographiques mentionnés ci-dessus – champ encore inexploré – tout en mettant en exergue les relations internationales,

politiques, culturelles, économiques et institutionnelles entre la France et les pays de l'Afrique dans ce domaine.

- 2 Ce livre dévoile ce que l'interdisciplinarité peut apporter de meilleur à l'évaluation des politiques publiques internationales en matière de culture. En effet, Forest ouvre le débat sur les modes d'intervention des pouvoirs publics qui s'opèrent au sein du champ culturel dans les pays de l'Afrique subsaharienne francophone (ASF). Tout en interrogeant les relations institutionnelles et financières entre la France et les pays africains, il met en garde le lecteur sur le sens commun constituant une entrave à la compréhension du secteur culturel dans les pays de l'ASF. Par ailleurs, l'apport de ce travail à l'historiographie africaine est de revenir aux rhizomes des politiques culturelles à l'œuvre. Il met notamment l'accent sur la structuration, le fonctionnement et la mutation des filières cinématographiques dans les pays de l'Afrique et du Moyen-Orient. Dans une perspective historique, ces thématiques ont été introduites en filigrane par Georges Sadoul dans sa monographie *les Cinémas des pays arabes* (1966). Plus tard, Roy Armes, professeur émérite à l'Université du Middlesex, se consacre dans *Postcolonial Images : Studies In North African Film* (2005) à une histoire comparative des industries cinématographiques du Maghreb.
- 3 Le livre dirigé par Forest étudie l'impact de la politique étrangère sur le paysage cinématographique dans les pays africains. À titre d'exemple, les politiques directives du Ministère de la Coopération en France ont souvent fixé les normes et les pratiques propres à la production cinématographique dans les pays de l'Afrique. D'une part, l'analyse *top-down* des politiques publiques peut révéler les exigences bureaucratiques et administratives que les cinéastes ne savent pas toujours manier. D'autre part, l'approche *bottom-up* et la sociologie sur terrain que propose Claude Forest dans son *compendium Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)* permet l'appréhension des assujettissements et des contraintes rencontrées par les cinéastes en quête de ressources symboliques et de visibilité dans les continents européen et africain. De la coopération à l'aide au développement, naissent, disparaissent et renaissent des cinéastes se caractérisant par une « figure bicéphale » (Kamel Ben Ouanès, « Produire au Sud, l'expérience tunisienne »). La diplomatie culturelle influe, en toile de fond, sur l'imaginaire des cinéastes et des spectateurs du Sud.

Pour une histoire de la diplomatie culturelle : la culture au pluriel, le cinéma au singulier

- 4 L'ouvrage collectif propose de questionner les enjeux historiques et politiques concernant la production nationale des pays africains. La logique comparatiste et le paradigme des « cas particuliers » propre au sociologue Howard Becker (*la Bonne Focale de l'utilité des cas particuliers en sciences sociales*, 2016) permettent aux auteurs l'esquisse d'un diorama historique et critique de la production des images animées, tout en soulignant les spécificités de chaque pays. Concrètement, en observant les institutions qui se préoccupent de la production cinématographique et audiovisuelle, les contributeurs reviennent sur l'action publique des pays occidentaux dans le continent africain. En effet, les différentes formes de la diplomatie culturelle – ingérence

politique, aides publiques au développement, coopération culturelle – et la production nationale en Afrique sud saharienne s'entremêlent inextricablement.

- 5 Le cas du Centre Malgache de Production de Films Éducatifs est révélateur. Il a été fondé après l'indépendance de Madagascar et financé par le Fonds d'aide et de coopération de la France (FAC). Décrit comme le berceau du cinéma malgache par Karine Blanchon, le Centre Malgache permettait la circulation des intellectuels et des techniciens entre les deux continents. L'Association Universitaire pour le Développement, l'Éducation et la Communication en Afrique et dans le Monde (AUDECAM) participait à la rémunération des personnels français à Madagascar tandis que les stagiaires malgaches étaient financés par le Ministère de la Coopération Française. De plus, des formations ont été dispensées par l'Institut international de recherche et de Formation éducation et développement (IREFD) ainsi que le studio école de l'ORTF. Le constat est d'une part que les politiques culturelles et éducatives sont inintelligibles en raison de la multiplication des acteurs et des institutions, d'autre part qu'elles sont fluctuantes en raison du contexte géopolitique, Karine Blanchon précisant que l'activité du Centre Malgache de Production de Films a été freinée en raison des décisions politiques du gouvernement malgache proches des Soviétiques dans le contexte de la Guerre froide.
- 6 Faisant partie de l'agenda de l'administration coloniale belge, le cinématographe – sa production, sa diffusion, sa promotion – a été délégué aux missionnaires occidentaux. En étudiant les contextes historique et politique de la production des images animées au sein de l'Afrique sud saharienne dans *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, Forest remonte aux prémises des politiques culturelles, éducatives, sanitaires et sociales dans les anciennes colonies belges. Autour de l'immédiat après-guerre, le cinéma éducateur voyait le jour en République démocratique du Congo avec l'abbé Alain Cornil. La même expérience a été conduite au Ruanda-Urundi par le Père Roger de Vloo. Cette expérimentation s'inscrivait dans un projet visant à l'évangélisation des pays mentionnés. En empruntant la notion du « voir ensemble » à la philosophe Marie-José Mondzain, Mélisande Leventopoulos a démontré que le champ religieux de tradition chrétienne s'emparait des images animées pour construire sa vision de la cité (cf. *les Catholiques et le cinéma : la construction d'un regard critique (France, 1895-1958)* », Rennes, PUR, 2014). Cette logique peut être transposée au continent africain dans un contexte durant lequel l'entreprise coloniale se servait de la morale chrétienne pour s'implanter dans la région. L'historiographie africaine retrace les expériences occidentales de christianisation des colonies et des protectorats. Récemment, l'ouvrage majeur de Jalila Sbai, *la Politique musulmane de la France, Un projet chrétien pour l'islam ? 1911-1954* (Paris, CNRS éditions, 2018) a éclairé la manœuvre des institutions et des savants français qui ont œuvré pour cette stratégie politique. Comme le rappelle Forest, la culture en général et le cinéma en particulier ont été des catalyseurs pour la diplomatie occidentale et ses politiques culturelles à cette période de l'histoire contemporaine. À l'aube de la décolonisation du continent africain, la dépendance envers les aides publiques au développement des institutions européennes – pouvoirs publics, médias, festivals, ateliers de cinéma – s'est accrue. Dans sa contribution : « Produire au Sud, l'expérience tunisienne », Kamel Ben Ouanès explique ce contexte économique : « dès le milieu des années 1980, nous allons assister à un déplacement du regard du Sud vers le Nord, suite à des bouleversements historiques qui avaient entraîné l'effondrement de l'empire soviétique, puis la chute du mur de

Berlin et finalement la fin du grand rêve collectiviste ». De plus, la télévision française participait à la production des films africains. Elle se présente comme un espace des possibles pour les cinéastes issus de l'Afrique. La question de l'intermédialité permet ainsi à Franck Mbadinga d'étudier l'apport réel des médias à la reconnaissance symbolique des cinéastes gabonais.

Du bricolage à la résistance : une quête continue de la production en Afrique

- 7 En se focalisant sur les financements du cinéma par l'État au Cameroun, Calvin Boris Yadia, doctorant en économie du cinéma, montre que l'inachèvement des projets cinématographiques est dû au manque de subventions étatiques. En effet, un entretien avec le Directeur de la cinématographie et des productions audiovisuelles (DCPA), Joseph Lobe, lui a permis de situer la réelle place de cette institution au sein du pays. Celle-ci se contente seulement de financer une petite partie des œuvres cinématographiques jugées ambitieuses. Disposant d'un Compte d'affectation spéciale, l'État camerounais ne parvient pas toujours à financer l'ensemble des créations culturelles en raison de l'insuffisance budgétaire et du détournement de fonds.
- 8 À côté des contraintes budgétaires, Patrick Ndiltah témoigne dans son étude « les contraintes de production cinématographique au Tchad », du manque de structuration du paysage cinématographique au Tchad. Il souligne la quasi inexistence d'« un marché naturel de rentabilisation ». Pour produire des films, le cinéaste évoluant dans le continent africain s'appuie sur la *mètis* autrement dit les tactiques rusées. En réalité, la recherche perpétuelle d'aides sélectives est devenue un véritable moyen pour vivre de son art. En ce sens, l'étude praxéologique des cinéastes et des professionnels devient un enjeu principal à la fois de *Produire des films. Afrique et Moyen Orient* et de *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, qui rassemble des entretiens sous forme de portraits avec les professionnels. L'autre problématique qui se pose dans les deux livres est celle de l'apport effectif de la coopération culturelle à l'industrie cinématographique en Afrique. En introduction au premier Patricia Caillé nuance en notant que les relations économiques, politiques et institutionnelles entre les Afriques et les pays européens ont été « le socle ou l'obstacle » de la production des films.
- 9 Ce travail dresse un bilan contrasté de la coopération cinématographique entre le Nord et le Sud. Le regard que portent les auteurs envers les instances de décision, notamment les ministères, le réseau des associations de la francophonie, les ambassades et les services culturels à l'étranger, renouvelle l'historiographie du cinéma et de l'audiovisuel. Les approches macroéconomiques et les données statistiques ont permis à Forest l'identification des pays et des cinéastes bénéficiant des aides sélectives du Fonds Sud cinéma (1984-2011). Ainsi, ces diverses sources permettent la compréhension des critères de sélection de projets cinématographiques par les institutions publiques. En ce qui concerne le Fonds Sud cinéma, qui est un programme interministériel géré par le CNC, le constat est que le contexte et les orientations politiques prévalent sur les valeurs esthétiques des projets cinématographiques. En effet, Dominique Wallon, ancien directeur général du Centre National du Cinéma (1989-1995), révèle que le Fonds Sud cinéma n'a pas été géré par le CNC mais plutôt par le Ministère de la Coopération et des Affaires étrangères pour des raisons géopolitiques.

De là, en croisant source orale et source écrite, l'ouvrage façonne une histoire des rouages administratifs de la coopération cinématographique entre la France et l'Afrique.

- 10 En étudiant les archives de l'atelier Produire au Sud, Katell Leon constate une quasi absence des candidats provenant de l'Afrique. Cela est dû au décalage entre les attentes de cet atelier et l'expérience des jeunes cinéastes. Pour remédier à cette situation, le ministère des Affaires étrangères crée en 2006 le Fonds d'Appui aux Courts-Métrages d'Afrique Subsaharienne (FACMAS) qui s'adresse seulement aux projets qui participent au rayonnement culturel de la France à l'étranger. En ce sens, l'inaccessibilité des aides sélectives nous renseigne *ex ante* sur la complexité de la production cinématographique en Afrique. D'une part, s'appuyant sur un retour d'expérience des actions de l'Organisation internationale de la Francophonie au sein de laquelle elle travaille, Souad Houssein se positionne pour un renforcement de la coopération cinématographique interétatique à travers des stratégies panafricanistes. D'autre part, dans un article sur le programme Africadoc, François Fronty explique les limites des coproductions qui sont généralement inéquitables d'un point de vue économique et sociologique entre les deux continents. Donc, de la mythologie politique au paradoxe de la sérendipité, quels sont les *arva vacua* parcourus par les cinéastes issus des Afriques pour produire ?

La coopération cinématographique Sud-Sud : histoire et temps présent

- 11 La coopération cinématographique Sud-Sud s'inscrit *de facto* dans l'histoire politique des Afriques. Un article de Folashadé Soulé-Kohndou intitulé « Histoire contemporaine des relations Sud-Sud. Les contours d'une évolution graduelle », paru en 2013 dans la revue *Afrique contemporaine*, soulignait que les premières relations Sud-Sud avaient été essentiellement idéologiques et partisans avant leur institutionnalisation dans le paysage géopolitique. Dans sa contribution au livre dirigé par Forest, Christine Delorme intègre la coopération Sud-Sud dans le champ de l'histoire intellectuelle de l'Afrique. Souvent assimilée au panafricanisme, la coopération Sud-Sud trouve ses origines dans la pensée de Nkrumah au Ghana, Lumumba dans le Congo belge, Kenyatta au Kenya, Amilcar Cabral dans la Guinée Bissau. Ousmane Sembène, réalisateur de *Camp de Thiaroye* (1988), s'inscrit ouvertement dans ce mouvement panafricaniste. En partant de cette œuvre cinématographique, Christine Delorme montre que contrairement aux films réalisés à cette époque-là, *Camp de Thiaroye* fut une coproduction Sud-Sud (Sénégal, Algérie, Tunisie). Elle explore les coopérations culturelles Sud-Sud sous l'angle de la figure auteuriste de Sembène. Selon elle, la première coproduction Sud-Sud fut *Amok* (1982) de Souheil Ben Barka, dénonçant la politique de l'apartheid en Afrique du Sud. Ces œuvres cinématographiques ont été produites indépendamment de l'appui européen. Plus marquant, la France s'est ouvertement opposée au tournage et à la participation des acteurs français dans *Camp de Thiaroye* (Julien Fargettas avait dévoilé en quelques lignes les contraintes rencontrées par Ousmane Sembène dans son article « La révolte des tirailleurs sénégalais de Tiaroye, Entre reconstructions mémorielles et histoire » paru dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* en 2006).
- 12 De plus, ces œuvres s'inscrivent dans un contexte idéologique et cinéphilique propice au dialogue interétatique (voir l'ouvrage de Colin Dupré *le Fespaco, une affaire d'État(s)*)

(2012) qui divulgue les origines politiques de la création du Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou - FESCAPO - et également de la Fédération panafricaine des cinéastes - FEPACI). Cependant, la coopération culturelle interafricaine perdure parce qu'elle n'a pas pu bâtir une véritable industrie cinématographique. À ce sujet, Forest avance l'idée que le militantisme panafricain d'antan ne convainc plus les cinéastes actuellement car il n'offre pas suffisamment de ressources quant à la production des films. De ce fait, les jeunes créateurs issus du continent africain découvrent de nouveaux chemins permettant plus ou moins la concrétisation de leurs projets cinématographiques et audiovisuels.

Hétérogénéité des champs, hétérogénéité des horizons

- 13 À travers l'étude de cas du film *The Last of Us* (2016) d'Ala Eddine Slim, Azza Chaabouni se penche sur le technicien-producteur investissant dans les dépenses du film afin de réduire les coûts de production. Son invention relève, selon l'auteure, de la pratique contemporaine de la démocratie. S'ajoutant aux efforts personnels des cinéastes, 5 % de la taxe sur la publicité ont été attribués par l'État marocain au fonds de soutien à la production cinématographique. Dans cette perspective, Mariam Ait Belhoucine traite des retentissements de l'évolution politique, économique et sociale sur la production cinématographique au Maroc. En Algérie, l'État finance quelques films à destination des événements culturels. Ces derniers sont souvent en rapport avec l'histoire et la mémoire collective. Les cinéastes retombent paradoxalement dans la logique de film de commande. Nesrine Sadoun souligne que ces productions sont toujours en marge du marché international. Ce travail collectif nous éclaire sur les nouveaux espaces propices à la production cinématographique et audiovisuelle. Le texte de Nolwenn Mingant met l'accent sur le développement d'Image Nation Abu Dhabi, fruit de la collaboration entre les professionnels nationaux et étrangers. À travers une enquête sociologique avec le réalisateur Abba Makama, Anouk Batard étudie pour sa part la montée d'une nouvelle génération cinématographique au Nigeria.
- 14 La multiplicité des thématiques, des approches et des sources mobilisées par ces deux ouvrages esquisse une histoire renouvelée des cinémas africains au prisme des relations politiques, économiques et culturelles avec le continent européen mais aussi au sein du continent africain lui-même.