Destination paix du Nigérian Ola Balogun pour le CICR : un élargissement des perspectives sur la représentation de l'Afrique

Anaïs Clerc-Bedouet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/2502>

DOI : 10.4000/edl.2502

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2017

Pagination : 195-218

ISBN : 978-2-940331-66-6

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Anaïs Clerc-Bedouet, « *Destination paix* du Nigérian Ola Balogun pour le CICR : un élargissement des perspectives sur la représentation de l'Afrique », *Études de lettres* [En ligne], 3-4 | 2017, mis en ligne le 15 décembre 2019, consulté le 17 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/2502> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.2502>

DESTINATION PAIX DU NIGÉRIAN OLA BALOGUN POUR LE CICR: UN ÉLARGISSEMENT DES PERSPECTIVES SUR LA REPRÉSENTATION DE L'AFRIQUE

Pionnier du cinéma nigérian, le réalisateur Ola Balogun est mandaté en 1988 par le Comité international de la Croix-Rouge pour tourner un documentaire qui prendra le titre *Destination paix*. Balogun se différencie des autres réalisateurs ayant œuvré pour le CICR depuis 1921 par ses origines: il n'est pas européen, mais africain, plus exactement nigérian. *Destination paix* présente les actions du CICR dans différents pays dont le Salvador, la Thaïlande, l'Éthiopie, la Somalie, le Zimbabwe et le Nigéria, son pays natal. À ce dernier, Ola Balogun consacre une séquence de six minutes dont la forme contraste fortement avec le reste du film. Cet article montrera que le réalisateur utilise ces six minutes pour représenter, de manière assez inattendue, tout du moins pour le CICR, une « Afrique telle qu'elle existe réellement », représentative de sa propre vision en tant qu'intellectuel.

Le processus fondamental des Temps modernes,
c'est la conquête du monde en tant qu'image.

M. Heidegger, « L'époque des conceptions du
monde »¹

La réflexion proposée s'inscrit dans des recherches en cours explorant et questionnant – dans le cadre d'un doctorat en Histoire internationale – les archives filmiques du Comité international de la Croix-Rouge

1. Citation originale dans: « Die Zeit des Weltbildes », p. 87: « Der Grundvorgang der Neuzeit ist die Eroberung der Welt als Bild. »

(CICR)². De fait, le CICR réalise des films depuis les années 1920 et force est de constater que, jusqu'en 1988, le service de la communication du CICR en charge de la production de films institutionnels a généralement fait appel à des réalisateurs blancs occidentaux de sexe masculin. À la fin des années 1980, Alain Modoux, chef de ce même service entre 1965 et 1989, finance cependant un film réalisé par un Africain, déjà célèbre : Ola Balogun, un Nigérian reconnu tant en Afrique que sur un plan international. Pour quelles raisons le CICR a-t-il mandaté un réalisateur africain pour la première fois en 1988 ? Qu'a apporté de différent le film *Destination paix* dans le paysage audiovisuel du CICR et quelle représentation du réel propose-t-il ? Que nous dit ce film du sentiment d'appartenance d'Ola Balogun à la culture et à la société africaines, de son africanité ? Notre travail s'inscrit dans le cadre d'un panel pluridisciplinaire portant sur le refus de l'assignation identitaire et souhaitant exploiter le constat de la critique Christiane Albert, spécialiste de la littérature francophone africaine :

[La] notion d'africanité dans laquelle un certain nombre d'écrivains africains contemporains refusent de se laisser enfermer est une manière de questionner, à leur tour, l'Occident en lui demandant de quelle Afrique il veut effectivement entendre parler. C'est en effet de la capacité de l'institution littéraire occidentale à accepter une africanité débarrassée de tous ses présupposés et stéréotypes essentialistes que dépendra la possibilité pour les écrivains africains d'écrire des œuvres susceptibles de parler, non de l'Afrique attendue ou stéréotypée, mais de l'Afrique d'aujourd'hui telle qu'elle existe réellement³.

Ainsi, il s'agira ici de comprendre dans quelle mesure le refus de l'assignation à rentrer dans la catégorie « écrivains africains » peut s'appliquer aussi à d'autres formes d'expression artistique, dont le cinéma. Dans cette perspective, je concentrerai mes analyses sur un extrait de six minutes du

2. Doctorat en Histoire internationale à l'Institut de Hautes Études Internationales et du Développement (IHEID), Genève, sous la direction de Davide Rodogno. La littérature portant sur l'histoire de la Croix-Rouge et l'histoire de l'humanitaire en général est abondante, les études d'historiens portant sur la communication humanitaire beaucoup moins. Ma thèse de doctorat s'inscrit dans la lignée des travaux publiés dans l'ouvrage dirigé par H. Fehrenbach et D. Rodogno, *Humanitarian photography*.

3. Ch. Albert, « Africanité et mondialisation chez les écrivains africains francophones », p. 63.

film *Destination paix*, dans lequel le cinéaste Ola Balogun revient sur des faits liés à l'histoire récente de son pays, le Nigéria⁴. *Destination paix* est un film de 32 minutes composé de différents tableaux dans lesquels sont présentées différentes activités du CICR, telles la visite de prisonniers en détention (au Salvador), la rééducation physique de personnes mutilées (en Éthiopie), la fabrication de prothèses (à Bulawayo, au Zimbabwe), l'éducation aux premiers soins (en Somalie), la chirurgie, la recherche de personnes portées disparues et le regroupement des familles et la gestion de camps de réfugiés (en Thaïlande), les campagnes de vaccination (dans la province de San Miguel, au Salvador) ou encore l'approvisionnement en nourriture jusqu'à des contrées isolées et difficiles d'accès (à Copapayo, au San Salvador). Ici et là, Ola Balogun interviewe des délégués du CICR qui racontent leurs expériences au sein de l'organisation. À Genève, il tourne une interview du président Cornelio Sommaruga dans laquelle ce dernier revient sur l'histoire et les valeurs du CICR, en particulier le principe central de neutralité. Quant au Nigéria, il tient une place bien spécifique dans le film, car il représente une parenthèse de six minutes, comme un court métrage à part entière, placé à la fin du moyen métrage.

Ce film est un cas particulier dans les archives audiovisuelles du CICR, car il a mobilisé un budget conséquent pour finalement ne jamais être diffusé. Que s'est-il donc passé pour qu'un film coûteux soit condamné à l'oubli ? La réponse à cette question se trouve à la fois dans la genèse du film, dans le climat entourant sa production au sein du CICR et dans les six minutes consacrées au Nigéria. Cet article montrera comment, à partir d'un film institutionnel, le réalisateur réussit à déplacer l'enjeu d'origine de promouvoir l'organisation qui le produit vers une critique en filigrane d'une mission passée.

Destination paix, un film réalisé par un Africain pour un public occidental

L'article précité de Christiane Albert, publié en 2007, s'intéresse aux écrivains africains vivant en diaspora et plus particulièrement en France. Le

4. O. Balogun, *Destination paix*, 00:22:35-00:28:26. Un intertitre introduit la séquence par « Nigeria/Biafra 1968 ».

refus de se voir catégorisé comme «écrivain africain», et donc le besoin d'être reconnu sans affiliation préconçue, est mis à mal par certaines grandes maisons d'éditions françaises qui, tout en affichant de bonnes intentions, continuent de sérier les textes en fonction de l'origine extra-hexagonale de leur auteur. Christiane Albert relève aussi l'ambiguïté de cette situation, puisque sans la présence d'un champ littéraire actif, en Afrique, les écrivains se tournent spontanément vers les éditeurs français pour obtenir un statut et la capacité de vivre. Ce mouvement implique de prendre en compte les attentes des lecteurs occidentaux, selon la logique très matérielle de l'offre et de la demande. Comme le suggère Christiane Albert, la question des appartenances, et donc la façon de poser l'enjeu de l'africanité, pourrait être déviée ou ignorée si le champ littéraire, impliquant le marché du livre, se développait véritablement en Afrique, en phase avec des attentes locales.

L'analogie entre le champ littéraire et le champ cinématographique doit cependant être nuancée ici. Tout d'abord, la question de l'auctorialité constitue une différence majeure entre les deux supports d'expression. Le film est en effet un produit collectif⁵, tandis que le livre est généralement l'œuvre d'un créateur individuel, impliquant des investissements matériels et financiers fort différents. Conformément à cette vision collective que représente le cinéma, le sociologue Pierre Sorlin refuse de prendre en compte l'auteur des films⁶ dans l'analyse filmique. Pour lui, cette dernière ne peut se faire qu'à partir du film en tant que tel. Si l'on se réfère à la méthodologie proposée par Pascal Ory, spécialiste d'histoire culturelle et d'histoire politique, il convient cependant de ne pas limiter la critique d'un film à son seul contenu, mais de la contextualiser et de prendre en compte la société dans laquelle il a été conçu. Selon l'historien Marc Ferro en effet, la «réalité» figurée dans le film se retrouve non seulement dans le récit et l'image, mais aussi dans les «relations du film avec ce qui n'est pas le film : l'auteur, la production, le public, la critique, le régime»⁷. Si le régime représentationnel diffère d'un support d'expression à l'autre – le discours est en effet accompagné

5. Dans le cas de *Destination paix*, Ola Balogun était ainsi accompagné principalement de deux personnes lors des prises de vues : Jean-Michel Humeau, le caméraman, et Françoise Balogun, qui veillait au bon déroulement du tournage. Le film a ensuite été monté par Sylvie Gadmer, à Paris, en la présence d'Ola Balogun.

6. P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, p. 94-100.

7. M. Ferro, *Cinéma et Histoire*, p. 41 sq.

d'images dans le cas du cinéma – nous ne prendrons en compte dans cet article que le discours véhiculé par le film sous sa forme de message. De ce fait, nous considérerons le réalisateur comme l'auteur de ce message, car il a le dernier mot pour tout ce qui relève du contenu du film. Par ailleurs, du constat précité de Christiane Albert, nous extrayons le raisonnement autour de l'assignation à – ou du refus de – rentrer dans la catégorie « africain ». Le cas d'Ola Balogun peut alors servir d'exemple, car son assignation en tant que cinéaste africain ou cinéaste tout court dépend de l'offre et de la demande, ainsi que du public auquel ses films sont adressés.

Pionnier du cinéma nigérian, né en 1945, Ola Balogun se différencie des autres réalisateurs ayant œuvré pour le CICR depuis 1921 de par ses origines : il n'est pas Suisse ni même Européen, mais Africain, plus précisément, Nigérian. Il est né Yoruba en pays Igbo, soit la communauté ennemie des sécessionnistes dans une région qui vingt-deux ans plus tard se rebellera, provoquant la guerre du Biafra. À 18 ans, il quitte son pays et s'installe en France où il étudie de 1963 à 1968, d'abord la littérature, à l'Université de Caen, puis la réalisation cinématographique, à l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC). En août 1968, après avoir assisté aux révoltes estudiantines à Paris, il rentre au Nigéria accompagné de son épouse française, Françoise, et de leur première fille alors âgée de quelques mois. Tous trois s'installent dans un pays en proie à la guerre civile depuis la sécession du Biafra à la fin du mois de mai 1967. Ola Balogun se voit alors offrir un poste de scénariste à la *Federal Film Unit*, héritière de la *Colonial Film Unit*, au sein du Ministère fédéral de l'information du Nigéria créé en 1960. Au début de l'année 1969, à la suite d'un premier retour marquant dans sa région natale, Ola Balogun part filmer au Biafra et en rapporte des images qui constituent son premier documentaire, *One Nigeria*. Ce film, désormais perdu, « marque une nette prise de position claire pour un Nigéria uni », selon les termes de Françoise Balogun⁸. Trois ans après la fin du conflit, en 1973, Ola Balogun revient sur la guerre du Biafra et ses conséquences dans *Eastern Nigeria Revisited*. En 1974, il officialise la création de son entreprise « Afrocult Foundation » qu'il enregistre à Lagos après avoir désigné « Afrocult Productions » comme producteur de son premier court métrage de fiction *In the Beginning...*, ainsi que de son premier long

8. F. Balogun, « C'était avant Nollywood! », p. 20.

métrage de fiction *Alpha*, tourné à Paris en 1972. Pour Gary Vanisian, le fait de placer «Afrocult» dans le générique de deux films avant même que l'entreprise ne soit enregistrée constitue une «preuve de sa volonté, voire de son assurance, de devenir un vrai cinéaste indépendant»⁹.

Le fait qu'Ola Balogun soit originaire d'Afrique anglophone constitue une différence de taille d'avec les cinéastes africains francophones. Régulièrement invitée à débattre de l'avenir et des enjeux du cinéma africain auprès de la Fédération panafricaine des cinéastes (FEPACI) créée en 1969, Françoise Balogun se souvient que «la scission entre mondes francophone et anglophone était perceptible» et que son époux faisait figure d'exception, «comme si Ola avait appartenu à un monde à part». Elle ajoute :

Cette scission est toujours perceptible. La langue est certes pour quelque chose dans la différence d'approche mais ce sont principalement des modes de colonisation différents qui ont creusé un fossé entre les deux mondes. Alors soutenu par le ministère de la Coopération française, le cinéma des pays africains francophones pouvait compter sur les techniciens et les infrastructures de postproduction de la France. C'était au prix de certaines contraintes, au prix de cette liberté, de cette franchise de parole qu'Ola a toujours recherchées¹⁰.

Ainsi, le réalisateur nigérian préfère ne bénéficier d'aucune aide financière occidentale plutôt que de mettre en péril sa liberté d'expression ; cette démarche s'inscrit dans une volonté de développer en Afrique un marché du film indépendant de l'Occident¹¹ et destiné à un public africain dès la fin des années 1960. Dans ces conditions, on comprend mieux pourquoi il réalise des films en langue yoruba notamment ; en ce sens, Ola Balogun est un pionnier et un fer de lance et son projet fait écho à la littérature africaine écrite dans différentes langues issues

9. G. Vanisian, «Commented filmography», p. 195. Texte original en anglais : «Proof of his will and, eventually, assertiveness to become a truly independent filmmaker.»

10. F. Balogun, «C'était avant Nollywood!», p. 53.

11. Ce projet d'Ola Balogun est d'autant plus ferme qu'il tient à tourner ses films sur pellicule et s'insurge, dans les années 1980, contre la popularité croissante de la bande magnétique qui accélère l'émergence de Nollywood, l'industrie du film nigérian. Notons à ce propos que *Destination paix* est le dernier film produit par le CICR à avoir été tourné sur pellicule 16 mm.

du continent. Ola Balogun suit notamment les pas de son aîné, Wole Soyinka, écrivain nigérian qu'il connaît personnellement et dont les textes sont rédigés principalement en anglais, mais aussi en langue yoruba¹².

En 1987, après avoir réalisé un court métrage, dix longs métrages de fiction et douze documentaires, Ola Balogun croise la route de Thierry Germond, alors responsable des délégations régionales africaines du CICR basé à Maputo, au Mozambique, qui lui propose de réaliser un film documentaire sur les actions du CICR en Afrique et en particulier au Nigéria. 1987 est l'année de la dixième édition du Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou (FESPACO) qui se tient dans la capitale burkinabé du 21 au 28 février. Bien qu'Ola Balogun ne présente aucun film en compétition, on y projette son long métrage de fiction *Orun Mooru*, réalisé en 1982. Le cinéaste n'est d'ailleurs pas un inconnu dans ces lieux, car deux ans plus tôt, en 1985, lors de la neuvième édition du FESPACO, Clarion Churuwah y avait reçu le prix de la meilleure interprétation féminine pour son personnage Yemi dans *Money Power I Owo l'agba*, aussi réalisé en 1982 par Ola Balogun. Dans ce contexte, l'œuvre du réalisateur nigérian attire l'attention du délégué du CICR. En effet, Balogun est certes cinéaste, mais aussi titulaire d'un doctorat de troisième cycle obtenu sous la direction du cinéaste et anthropologue Jean Rouch à l'Université de Nanterre en 1971¹³. Comme l'évoquent Françoise Balogun et Gary Vanisian, Jean Rouch a clairement influencé la manière de Balogun de concevoir le cinéma et en particulier de filmer les rituels africains¹⁴ : une impression d'immédiateté émane ainsi de certaines séquences – en particulier de celles de danse et de chant –

12. Sur le cinéma en langue yoruba et la naissance de ce que l'on nomme aujourd'hui Nollywood, voir en particulier les travaux menés par Uchenna Onuzulike, Onookome Okome, Hyginus Ekwuazi, Pierre Barrot et Jonathan Haynes, cités dans la bibliographie. Ce dernier a également publié une bibliographie détaillée centrée sur la vidéo au Nigéria et au Ghana. L'ouvrage de Françoise Balogun, *Le cinéma au Nigéria*, apporte un regard personnel, mais non moins instructif sur le sujet.

13. Soutenue en 1971, la thèse d'Ola Balogun est accessible à l'Université de Nanterre sous le titre *Le cinéma documentaire de 1920 à 1956 : tendances et directions* (nom complet de l'auteur : Augustus Olatunbosun Balogun).

14. G. Vanisian (ed.), *The magic of Nigeria*, p. 46, 195, 213 et 228. La relation entre Jean Rouch et Ola Balogun, ainsi que la dimension rouchienne des documentaires de Balogun mériteraient que l'on s'y attarde davantage dans un travail plus global d'analyse esthétique des films d'Ola Balogun.

des films du réalisateur nigérian qui, à l'instar de son mentor, n'hésite pas pour autant à recourir à un procédé antagoniste de l'immédiateté : la mise en scène assumée de prises de vues documentaires censées représenter la vie de tous les jours. *Destination paix* n'échappe pas à ces considérations esthétiques : les prises de vues spontanées et les prises de vues explicitement mises en scène s'entrecroisent, donnant par ce biais l'impression que la routine des missions humanitaires – reconstituée – est régulièrement rompue et égayée par les rituels et la spontanéité des humains qui en bénéficient.

En tant qu'intellectuel nigérian, Ola Balogun s'est par ailleurs intéressé de près à la guerre du Biafra, guerre que Thierry Germond a vécue en tant que tout jeune délégué. Ola Balogun a non seulement réalisé deux films documentaires sur ce sujet, mais il y a également consacré un essai¹⁵. Thierry Germond, contacté récemment, se souvient avoir aussi été impressionné par le fait qu'Ola Balogun ait réalisé un film au Brésil¹⁶, *A Deusa negra*. Produit par la société brésilienne Magnus Filmes en 1978, ce film de fiction fait écho aux origines d'Ola Balogun dont l'arrière-grand-père maternel, ancien esclave yoruba, est revenu sur la terre de ses ancêtres après l'abolition de l'esclavage au Brésil le 13 mai 1888¹⁷. Après avoir abordé le sujet sensible de l'esclavage, Ola Balogun se fait par ailleurs connaître en 1981 dans les festivals du monde entier avec son film *Cry Freedom!*, qui, selon son épouse, serait « le premier film de fiction d'un réalisateur noir qui ose traiter des guerres de libération »¹⁸.

Lorsqu'il entend parler d'Ola Balogun pour la première fois, Thierry Germond imagine alors la chose suivante :

À l'époque, disons, en tout cas dans ces années-là, le CICR demandait à une équipe de la Télévision suisse romande de faire un film. C'était des films... oui, des films de... de propagande, [...] et moi, mon idée [...] a été : « Est-ce que ce ne serait pas intéressant, une fois, de faire un film sur l'action du CICR en Afrique par un cinéaste africain ? » C'est-

15. O. Balogun, *The tragic years. Nigeria in crisis 1966-1970*.

16. Propos de Thierry Germond recueillis lors d'un entretien téléphonique le 25 octobre 2016.

17. O. Balogun, « Reflections on a 70th anniversary », p. 4. Voir également les explications de Françoise Balogun dans « C'était avant Nollywood! », p. 36-39.

18. F. Balogun, « C'était avant Nollywood! », p. 44.

à-dire un regard africain sur l'action du CICR et pas toujours le regard de la télévision ou... d'un occidental¹⁹.

Mandaté en tant qu'Africain, Ola Balogun ne rejette absolument pas l'assignation identitaire qui lui est attribuée, acceptant en connaissance de cause la mission qui lui est confiée. Il est dès lors intéressant d'analyser comment le réalisateur s'en empare. En effet, on notera qu'il s'agit pour lui de réaliser un film qui – puisque tourné par un Africain – se devait d'être foncièrement différent de tout ce qui avait été fait auparavant. En 1988, cette mission constitue pour le cinéaste l'opportunité d'un support d'expression correctement payé²⁰. Ceci d'autant plus qu'il a carte blanche : libre à lui de réaliser le film de son choix sur le thème de l'action du CICR. Il est alors décidé qu'Ola Balogun tournera non seulement en Afrique – au Nigéria, en Éthiopie, au Zimbabwe et en Somalie –, mais aussi au Salvador et en Thaïlande. Mais comment Ola Balogun s'est-il saisi de ces conditions de création a priori favorables pour représenter une Afrique qui corresponde le plus possible à sa propre vision ? La réponse à cette question reste soumise à la définition des attentes liées à la production d'un film institutionnel, ainsi qu'au climat régnant au sein de l'institution productrice, en l'occurrence le CICR.

Destination paix, un film né dans un climat de transition institutionnelle

Les parallélismes que nous avons tissés concernant le champ littéraire et la création cinématographique en Afrique doivent être relativisés en ce qui concerne le support même de création, et spécialement en ce qui concerne la distinction entre le film de fiction et le film documentaire, puisque ce dernier n'échappe pas à un devoir de référentialité, tout relatif qu'il soit. Si la part de fictionnalité des films documentaires et leur

19. Propos de Thierry Germond, entretien téléphonique du 25.10.2016.

20. D'après les souvenirs de Thierry Germond, *idem*. Deux ou trois cent mille francs suisses auraient été débloqués pour la réalisation de *Destination paix*. Le chef du service de la communication de l'époque, Alain Modoux, m'a par la suite précisé (lors d'un entretien le 28 avril 2017) que 100 ou 150'000 francs représentaient déjà un budget conséquent et qu'un « gros budget » avait justement été débloqué pour *Destination paix*, sans préciser combien. Les archives publiques du CICR n'étant actuellement accessibles que jusqu'en 1975, ces estimations devront être croisées avec d'autres sources.

degré de créativité ont été discutés par de nombreux chercheurs, il n'en reste pas moins que les films documentaires revendiquent un attachement fort à la réalité et prônent une vérification possible des propos avancés²¹. Pour synthétiser cette typologie, citons l'anthropologue Jean-Paul Colleyn, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et directeur adjoint de l'Institut des mondes africains, concernant les films documentaires :

Ce qui est placé devant la caméra n'est, en effet, pas entièrement le produit de l'imagination du réalisateur et les personnages ne sont pas payés pour dire un texte écrit par lui. Le réalisateur documentaire a donc plus de comptes à rendre que son collègue de la fiction (ou que lui-même à d'autre moments, s'il pratique les deux genres). Il a des comptes à rendre en matière de référentialité : il décrit des faits qui se sont réellement produits et il capte en interaction des personnages dont il ne peut faire ce qu'il veut. C'est seulement lorsqu'il paraît « suffisamment incontestable » qu'un film respecte le pacte documentaire [...]²²

Le pacte documentaire que doit respecter Ola Balogun dans le cadre de son contrat avec le CICR peut se résumer en trois points essentiels. Les deux premiers points sont communs avec le genre documentaire de manière générale : ne pas inventer de faits et ne pas employer d'acteurs ; le troisième point est spécifique au film institutionnel : présenter l'institution sous son meilleur jour. En 1988, la production de films au sein du CICR répond à quatre objectifs officiels : l'information du public, la diffusion du droit humanitaire sur le terrain auprès des belligérants, la formation des délégués et la constitution d'archives propres²³, dans l'idée

21. La recherche portant sur la relation entre le documentaire et la réalité ou encore le documentaire et l'histoire est abondante et en perpétuel renouvellement. Sur la relation entre réalité et documentaire, voir les travaux critiques de F. Niney, *L'épreuve du réel à l'écran* et *Le documentaire et ses faux-semblants*, ainsi que J. Corner, *The art of record*. Sur la relation entre documentaire et histoire, voir les travaux relativement récents réunis dans l'ouvrage collectif en deux volumes dirigé par J.-P. Bertin-Maghit, *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, et en particulier l'article de M. Bertozzi « La mémoire en scène », publié dans ce même ouvrage. Voir également P. Beuchot *et al.* (éds), *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*.

22. J.-P. Colleyn, « Se retrouver dans un film », p. 91.

23. La liste de ces quatre objectifs découle de mon entretien avec le chef du service de la communication de l'époque, Alain Modoux, le 28 avril 2017.

d'avoir peut-être un jour à justifier des actions menées lors d'une mission. Implicitement, ces films servent à légitimer les actions du CICR et à imposer une certaine vision du monde à la fois sur le terrain, auprès du public suisse et des financeurs actuels et potentiels, et vis-à-vis des organisations humanitaires concurrentes de plus en plus nombreuses. S'il a a priori carte blanche, la liberté du cinéaste est cependant biaisée d'entrée de jeu, puisqu'il sait d'ores et déjà que, s'il lui vient l'envie d'exprimer une critique, celle-ci doit apparaître comme une brouille ou comme un point négatif dans l'histoire de l'institution dont cette dernière serait pleinement consciente et à propos duquel elle aurait déjà fait son mea culpa. La démarche du cinéaste doit provoquer l'adhésion et en aucun cas générer de la méfiance. Ce dernier peut donc être amené à pratiquer une forme d'autocensure vis-à-vis de l'institution.

En 1988, le CICR n'a encore jamais prononcé publiquement aucun mea culpa. Et pourtant, le comité est fortement critiqué pour être resté muet face à l'Holocauste²⁴. Cette autocritique publique surgit de façon inattendue lors de la déclaration non mandatée du président du CICR Cornelio Sommaruga, le 26 janvier 1995 au cours de la commémoration de la 50^e année de la libération d'Auschwitz à Cracovie, lorsque ce dernier demande la parole au président polonais Lech Wałęsa et regrette publiquement les « possibles omissions et erreurs du passé » ; ces regrets sont officialisés lors de la conférence annuelle du CICR le 30 mai suivant²⁵. Cela fait alors huit ans que Cornelio Sommaruga tergiverse à ce propos, car lorsqu'il entre en fonction en tant que président du CICR le 7 mai 1987, le manuscrit de l'ouvrage de Jean-Claude Favez, *Une mission impossible ? Le CICR, les déportations et les camps de concentration nazis*, est posé sur son bureau. Dans cet ouvrage, que les Éditions Payot de Lausanne s'appêtent à publier, le professeur en histoire contemporaine, prouve, documents à l'appui, que le CICR avait été mis au courant de la « solution finale » dès 1942. Dès son entrée en fonction, donc, Cornelio Sommaruga a été confronté aux possibles erreurs commises par le CICR

24. Au sujet des critiques adressées au CICR dans les années suivant la Seconde Guerre mondiale concernant ses actions – ou son inaction – face à la Shoah, voir en particulier l'ouvrage de l'historien G. Steinacher, *Humanitarians at war*, ainsi que les explications données par M. Meier et D. Palmieri dans « Les équivoques du cinéma humanitaire », p. 66 *sq.*

25. « Press conference given by the President of the ICRC (Geneva, 30 May 1995) », p. 316.

dans le passé. Il est le premier président de l'organisation à avoir instauré une politique d'autocritique institutionnelle publique.

Le film d'Ola Balogun *Destination paix* naît dans ce climat d'autocritique. Sans doute pourrions-nous affirmer qu'il en est un produit, à la fois parce que le nouveau président se montre enclin à revisiter le passé du CICR, mais également parce que le service de la communication dirigé par Alain Modoux semble prêt à remettre en question l'hégémonie du regard occidental sur les pays bénéficiant d'une aide humanitaire, quelle qu'en soit l'intention sous-jacente. En 1979, puis en 1983, Alain Modoux et Anthony Murdoch – ce dernier étant alors directeur de l'information au sein de la Ligue des Sociétés de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (LSCR) – mandatent pour la première fois un réalisateur d'Europe de l'Est, le Hongrois György Kárpáti pour réaliser deux films muets promouvant le Mouvement Croix-Rouge²⁶. Entre temps, en 1981, le CICR engage l'Indonésien Des Alwi pour réaliser un film sur l'action du CICR au Timor oriental. Après avoir franchi la frontière de l'Est, les mandats du CICR franchissent donc la frontière du Sud. La fille de Des Alwi, Mira Alwi, est alors employée comme scénariste du deuxième volet de ce film quelques mois plus tard et devient ainsi la première femme à endosser une fonction importante au générique d'un film produit par le CICR. Cinq ans plus tard, le CICR mandate pour la première fois une réalisatrice, l'Américaine Loretta Fitzgerald, en collaboration avec la Croix-Rouge américaine, pour un film sur la rééducation physique des blessés de guerre. En 1988 vient alors le tour d'un Africain : Ola Balogun. Cette politique d'ouverture à des collaborateurs non occidentaux s'inscrit dans un contexte à l'échelle fédérale de soutien à la production de films dans et par les pays de l'hémisphère sud. Dès 1981 et à l'initiative de Toni Linder, la Direction du Développement et de la Coopération suisse (DDC) – au sein du Département fédéral des

26. Le Mouvement Croix-Rouge englobe trois composantes différentes qui se veulent complémentaires : le Comité International de la Croix-Rouge (CICR) qui apporte une aide humanitaire aux victimes de conflits armés ; la Fédération internationale des Sociétés de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (FICR), fondée en 1919 sous le nom de Ligue des Sociétés de la Croix-Rouge (LSCR), qui apporte de l'aide lors de catastrophes naturelles et dans le cadre de catastrophes d'origine humaine non liées à des situations de conflit ; les Sociétés nationales de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, soumises aux autorités publiques dans leur propre pays, qui agissent au niveau national en cas de catastrophe et dans le cadre de programmes sociaux et sanitaires.

affaires étrangères (DFAE) – soutient des actions liées au cinéma. En 1988, elle transforme ses soutiens en une réelle politique²⁷. Au cours d'un entretien, Alain Modoux m'a expliqué son sentiment quant au choix du réalisateur Ola Balogun :

Confier le film à un Africain, à mes yeux, résultait d'un complexe des Occidentaux qui disaient : « Il n'y a qu'en Occident qu'on est capable de... ». Lorsque, pour une fois, il y avait un Africain qui semblait être tout à fait qualifié, on a dit : « Ah, c'est l'occasion de faire ça avec un Africain ! ». C'est comme avec György Kárpáti, ça date de la Guerre froide, il venait de la Hongrie, qui était un pays communiste à l'époque, et Varna était un festival organisé dans le cadre d'un pays communiste, du Pacte de Varsovie. Donc, il y avait une arrière-pensée de la part du CICR, soit politique – concernant Kárpáti et Varna – soit, je dirais, d'ouverture à l'Afrique, pour montrer que l'Afrique n'a pas que des victimes²⁸.

Ce propos d'Alain Modoux, dont la pensée est en accord avec son temps et, à sa manière, progressiste, révèle tout de même l'opportunisme du choix d'un réalisateur africain, justifié par la volonté du CICR de se donner bonne conscience, plutôt que d'un goût réel pour le cinéma africain ou tout simplement pour les films d'Ola Balogun. Lorsqu'il évoque « Varna », Alain Modoux parle du Festival international de films Croix-Rouge et de la santé, organisé tous les deux ans en Bulgarie depuis 1965. Lors de notre entretien, il a précisé qu'il s'y rendait à chaque édition avec un film, dans l'espoir de gagner un prix. En dehors de ce festival, des événements organisés par les différents organismes du Mouvement Croix-Rouge et des parcimonieuses diffusions à la télévision suisse, les occasions de montrer les films produits par le CICR sont relativement rares, tout du moins durant la période 1944-1990 qui constitue l'objet de la recherche en cours. Le film d'Ola Balogun, *Destination paix*, ne constitue donc pas une exception, bien au contraire.

Notons également qu'en 1988, Alain Modoux dirige le service de la communication depuis dix-huit ans et sa mission au sein du CICR arrive à son terme. À la même époque, le directeur général de l'UNESCO,

27. T. Hoefert de Turégano, « La politique de production cinématographique suisse », p. 112.

28. Propos recueillis lors d'un entretien le 28 avril 2017.

le Suisse Federico Mayor, à l'occasion de sa visite officielle au CICR en janvier 1988, évoque les problèmes de communication auxquels l'UNESCO fait face. Quelques mois plus tard, Alain Modoux se voit proposer le poste de directeur de l'Office de l'information du public à l'UNESCO, qu'il occupera à partir de juillet 1989²⁹. De fait, *Destination paix* naît également dans un climat de transition institutionnelle, avec un président récemment nommé et un chef du service de la communication sortant³⁰. Ce fait constitue un élément supplémentaire dans l'ensemble de circonstances qui ont permis l'octroi d'un budget aussi important à Ola Balogun : Alain Modoux, bien que sceptique, n'avait plus de compte à rendre et se projetait déjà dans la prochaine étape de sa carrière, tandis que le nouveau président Cornelio Sommaruga voyait cette initiative de Thierry Germond d'un bon œil, puisqu'elle lui permettait d'afficher une rupture avec tout ce qui avait été fait auparavant en collaborant avec une personnalité publique africaine.

Le Nigéria d'Ola Balogun : une parenthèse de six minutes

Dans *Destination paix*, le spectateur est frappé dès le début du film par le nombre de sourires et l'omniprésence des musiques traditionnelles. Si le film est lent et manque d'une certaine mise en intrigue d'un point de vue cinématographique, il tranche avec les films produits auparavant par le CICR de par sa volonté de présenter les bénéficiaires de l'aide humanitaire non pas comme des victimes en détresse complètement dépendantes, mais avant tout comme des personnes joviales, volontaires, battantes et – puisqu'il s'agit tout de même d'un film institutionnel –

29. DG/Note/92/24, 31 juillet 1992 : Note de Federico Mayor en vue de la promotion d'Alain Modoux au poste de Directeur (D-2) de la Division de la communication, au Secteur de la communication, de l'information et de l'informatique. Lien actif le 5 mai 2017 sur le site des archives en ligne de l'UNESCO, Unesdoc : <<http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002190/219050fo.pdf>>. La précision concernant la discussion de janvier 1988 m'a été donnée par Alain Modoux lors de l'entretien le 28 avril 2017.

30. Un des objectifs de ma recherche sera de replacer l'histoire du CICR dans son contexte global et donc, dans le cas précis du film *Destination paix*, dans l'histoire de l'Humanitaire, dans le climat de fin de Guerre froide et des conflits ouverts ou latents dans le monde, ainsi que dans le contexte d'émergence des droits humains contemporains.

reconnaissantes envers le CICR. Ce positionnement contraste avec un autre film à grand budget coproduit avec la LSCR et la Croix-Rouge suisse deux ans plus tôt, *Unis pour l'humanité* d'Eduard Winiger, qui met un point d'honneur à représenter la « vraie » souffrance par opposition à celle mise en scène dans les films de fiction et dont le message pourrait se résumer par cette phrase : « Des gens souffrent et meurent, aidez-nous ! »

Destination paix ne montre la mort qu'une seule fois, et de manière pudique et distante. De par ce décalage, l'impact de ces images sur la trame dramatique du documentaire est important : annoncées par l'intertitre « Nigeria 1968 », elles font office de parenthèse en introduisant la séquence de six minutes consacrée à l'action du CICR au Nigéria. La présence de la mort surgit avec des plans sur des cercueils, ce qui tranche avec le reste du film, non seulement par la représentation inattendue de la mort – qui survient au bout de 24 minutes de film –, mais aussi par la disparition de la couleur : ces images en noir et blanc sont extraites de films datant de la guerre du Biafra. Le montage d'un champ et d'un contrechamp dévoile une mise en scène : j'é mets donc l'hypothèse que ces images sont issues d'un film tourné précédemment par Ola Balogun, probablement *One Nigeria* (1969), toujours introuvable. On y voit tout d'abord des hommes transportant des cercueils sur une charrette et sur un vélo, puis les mêmes en attente de la mise en bière. Les cadavres sont absents et la souffrance morale est suggérée par le gros plan d'un homme en sueur, affichant une expression triste, les yeux baissés, la tête dans ses bras appuyés sur un arbre, légèrement tournée vers les bières vides, alignées les unes à côté des autres. Les images en noir et blanc de soldats en exercice, de combats – au cours desquels les hommes sourient à la caméra avant de partir à l'assaut –, d'un blessé de guerre sur le point d'être pris en charge et de cercueils en attente des funérailles présentent un pays meurtri par la guerre. Elles forment un contraste avec les images suivantes portant l'intertitre « Nigeria 1988 » qui sont à nouveau en couleurs : vingt années ont passé et le pays se remet de ses souffrances, non seulement grâce à l'humanitaire, mais aussi grâce à la musique. Le réalisateur se plaît en effet à filmer des groupes de musiciens jouant dans la joie et la bonne humeur. Comme dans le film *Unis pour l'humanité*, Ola Balogun montre des personnes blessées, en particulier des personnes amputées en cours de rééducation. Mais dans *Destination paix*, au lieu de se montrer vulnérables, elles sourient, rient même parfois et chantent.

Par le biais d'images d'hommes et de femmes optimistes malgré leur détresse, le réalisateur nigérian donne un message subtilement différent de celui d'Eduard Winiger, message que l'on pourrait formuler ainsi : « Des gens guérissent et retrouvent le sourire, aidez le CICR ! »

Relevons cependant que, d'après Gary Vanisian, *Destination paix* affiche une « ambiguïté inconfortable » et constitue en ce sens le documentaire le plus controversé du Nigérian³¹. Cette ambiguïté réside principalement dans cette même séquence consacrée au Nigéria, au cours de laquelle Ola Balogun interviewe, en 1988, deux ennemis jurés : le Général Yakubu Gowon, président du Nigéria de 1966 à 1975 pendant la guerre du Biafra, et Emeka Odumegwu-Ojukwu, chef militaire des sécessionnistes biafrais. On pourrait tout d'abord penser que cette confrontation des deux points de vue a été souhaitée par le CICR par fidélité au principe d'impartialité inscrit dans les Statuts du Comité international de la Croix-Rouge. Cette hypothèse est d'autant plus justifiée que des images tirées d'un entretien avec Cornelio Sommaruga parsèment ce film dans lequel le président du CICR prône fièrement la neutralité de l'organisation. En fait, Thierry Germond affirme que l'idée d'interviewer les deux protagonistes de la guerre du Biafra ne viendrait pas tant de l'organisation que de lui-même. Cette distinction est importante, car les entretiens croisés de Thierry Germond, Alain Modoux et Cornelio Sommaruga montrent que les idées de Thierry Germond ne faisaient pas l'unanimité parmi les cadres du CICR. Alain Modoux n'était par exemple pas favorable au projet de faire filmer l'Afrique à un Africain et Thierry Germond l'a fait entériner directement par la gouvernance. Le service de la communication a alors demandé à Thierry Germond de mener lui-même le projet. Lorsqu'en 1989 le montage du film est terminé, Thierry Germond et Ola Balogun le présentent aux membres du service de la communication. À la fin de la projection, ces derniers quittent la salle sans un mot ni un applaudissement³². Que montre donc ce film de si dérangeant ?

31. G. Vanisian, « Commented filmography », p. 217.

32. Ces informations m'ont été données principalement par Thierry Germond au téléphone le 25 octobre 2016, puis j'ai rencontré Cornelio Sommaruga et Alain Modoux à leurs domiciles, respectivement le 26 avril 2017 à Genève et le 28 avril 2017 à Signy, qui ont tous deux confirmé les différends entre les services.

En effectuant une analyse croisée des entretiens filmés des deux leaders politiques et militaires vingt ans après la guerre, on voit apparaître en filigrane une critique subtile du CICR et des organisations non gouvernementales. Le leader sécessionniste biafrais Emeka Odumegwu-Ojukwu y prononce un éloge dithyrambique du CICR tout en accusant le gouvernement de Yakubu Gowon d'avoir cherché à mettre des bâtons dans les roues de l'organisation :

Au Biafra, le CICR s'est distingué en se portant au secours de ceux qui souffraient... malgré les obstacles créés par le gouvernement fédéral³³.

De son côté, Yakubu Gowon émet des réserves quant à l'action du CICR, qui ne serait pas resté tout à fait fidèle à son principe d'impartialité :

Les différents organismes internationaux étaient généralement de bonne foi. Le CICR est manifestement venu au Nigéria avec la volonté de nous aider. Cependant, je pense qu'ils ont fini par subir des pressions. Nous pensons que cela les a conduits à déborder du contexte humanitaire...³⁴

Sachant qu'Ola Balogun a toujours clairement affiché son opinion pour un Nigéria uni, on peut aisément comprendre en filigrane qu'il s'oppose aux propos d'Emeka Odumegwu-Ojukwu, soutient ceux de Yakubu Gowon et partage très probablement l'avis selon lequel le CICR a été contraint de mener des actions en contradiction avec son principe de neutralité. Par le biais des propos critiques de Gowon et l'éloge dithyrambique d'Ojukwu, Ola Balogun montre que les Africains ne sont pas

33. Il s'agit là d'une retranscription des sous-titres en français. O. Balogun, *Destination paix*, 00:26:05-00:26:18 (Emeka Odumegwu-Ojukwu) : « In Biafra, they did a magnificent job, despite the fact that the federal government of course suspected every move they made to help the suffering people. »

34. Notons que le texte n'a pas été entièrement traduit dans les sous-titres et que la traduction, au-delà des contraintes techniques liées à la longueur des phrases, a permis d'écrémer – certainement consciemment – la critique émise par l'ancien Président du Nigéria. O. Balogun, *Destination paix*, 00:26:19-00:27:02 (Yakubu Gowon, hésitant et cherchant ses mots) : « I think, one has to be very honest here about the various international relief agencies. I think, a lot of them came with a sincere wish to help us in the problems that we had, especially with the suffering people. The International Red Cross in Nigeria certainly came with the will to help. But I think, in a way, we felt that after some time they got pressured by certain international bodies or governments, etc., to do more than just simply the relief, but truly to interfere in the political set-up. »

dupes et sont même pleinement conscients que l'aide humanitaire peut être détournée à des fins politiques, qu'elles soient favorables ou non aux autorités belligérantes.

Cette critique aurait sans doute pu être mise en lumière si Ola Balogun avait été considéré non pas uniquement comme un cinéaste de circonstance, mais bien comme un intellectuel engagé. En effet, dans son ouvrage publié en 1973, *The tragic years. Nigeria in crisis 1966-1970*, il écrit :

Il ne fait aucun doute que la fin de la guerre aurait pu être négociée bien avant que les forces fédérales n'atteignent finalement la victoire si le régime biafrais n'avait pas été capable de se procurer un ravitaillement en armes, mais ceci a été exclu par l'intervention de forces étrangères qui ont mené des opérations par le biais des organisations caritatives internationales pour approvisionner les rebelles en armes et en liquidités. Le rôle de ces organisations était pour le moins profondément ambigu malgré les intentions humanitaires qu'ils avaient annoncées. Au début de l'année 1968, la Croix-Rouge internationale eut recours aux services d'un certain Hank Wharton, un aventurier tristement célèbre qui expédiait déjà des armes au Biafra par avion depuis Lisbonne tout en aidant le transport d'aide humanitaire simultanément. Elle signa un contrat de location avec lui pour disposer d'un espace consacré à l'aide humanitaire dans ses avions chargés d'armes, lui fournissant par la même occasion une couverture bien pratique pour ses activités malfaisantes³⁵.

35. O. Balogun, *The tragic years*, p. 104 sq. (ma propre traduction). Texte original : « There is no doubt that the war would have come to a negotiated end long before the Federal forces finally achieved victory if the Biafran regime had not been able to procure arms supplies, but this was precluded by the intervention of foreign Powers operating both directly and through the international charity organizations to provide the rebels with arms and funds. The role of these organizations was, to say the least, deeply ambiguous, in spite of their declared humanitarian intentions. Early in 1968, the International Red Cross engaged the services of one Hank Wharton, a notorious adventurer who was already flying arms consignments into Biafra from the capital of Lisbon to help transport relief supplies simultaneously, and contracted to hire part of the space in his arm-laden planes for relief supplies, thus providing Wharton with a convenient cover for his nefarious activities. » Entre parenthèses, l'auteur donne la référence de quelques-unes de ses sources dont il précise qu'elles émanent de personnes favorables au Biafra et au CICR : F. Forsyth, *The Biafra story*, p. 179 et C. Olsen, « Les pays scandinaves et le Biafra ».

Plusieurs dossiers concernant explicitement Hank Wharton dans les archives publiques du CICR attestent que l'organisation a bel et bien collaboré en connaissance de cause avec le trafiquant d'armes³⁶, mais lorsqu'Ola Balogun présente *Destination paix* en 1988, le moment ne semble pas opportun pour le CICR de se pencher sur ce passé controversé. Une fois monté, ce film tourné sur plusieurs continents avec un budget important est soumis à l'avis des dirigeants du CICR pour d'éventuelles modifications : que faire ? Couper la séquence fatidique des interviews d'Ojukwu et Gowon reviendrait en effet à reconnaître que le CICR a quelque chose à cacher. La laisser dans le film fournirait en revanche aux spectateurs l'occasion de réfléchir et d'enquêter sur des faits dont ils n'auraient pas eu vent sans le film. La solution : vouer le film à l'échec en ne le distribuant pas.

Destination paix, une critique inattendue du CICR assumée par un cinéaste nigérian

Critiquer le CICR dans un film produit par le CICR lui-même : cela relève de l'audace. On comprend que, dans le contexte donné, les membres du service de l'information aient quitté la salle sans un mot ni un applaudissement à la fin de la projection de présentation du premier montage. On comprend également que le film n'ait ensuite jamais été diffusé ailleurs qu'en Afrique. *Destination paix* a vécu sa « première mondiale » lors de la Conférence panafricaine des Sociétés Nationales de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge à Dakar, le 23 novembre 1988³⁷ et à ce jour aucun document évoquant d'autres projections du film n'a été retrouvé.

36. Série « ACICR, B OP NBIA, Activités générales du CICR au Nigéria-Biafra (cellule), 1967-1970 », dont un inventaire a été édité en 2015. Concernant Hank Wharton, voir en particulier : B OP NBIA 04-164, « Collaboration entre Hank Wharton (North American Aircraft Trading Corporation) et le CICR : accords et correspondance. 4 juin 1968-31 juillet 1968 » (04.06.1968-31.07.1968) et B OP NBIA 11-109, « Secours au Nigéria : correspondance, notes et télex. 20 mai 1968-26 février 1970, sd Note de dossier datant du 2 août 1968 concernant l'affaire Hank Wharton (North American Aircraft Trading Corporation) » (20.05.1968-26.02.1970).

37. « Pan-African conference of National Red Cross and Red Crescent societies (Dakar, 21-23 November 1988) », p. 72.

Destination paix marque cependant un tournant dans la communication du CICR. Son apport ? Des sourires et un nouveau message selon lequel il est utile de soutenir le CICR, car ce dernier permet à des milliers d'individus de retrouver goût à la vie. De là à affirmer que cette nouvelle tendance dans la communication du CICR serait due à l'africanité d'Ola Balogun semble un raccourci peu convaincant. Alain Modoux reconnaît lui-même avoir attendu d'Ola Balogun qu'il réalise un film dans lequel les Africains seraient présentés autrement que comme des victimes en détresse³⁸. Qui, aux yeux des Occidentaux, pouvait remplir cette mission au mieux ? Un Africain, sans nul doute. Et Ola Balogun, de ce point de vue, a su répondre à la demande de son public cible, qui plus est, son commanditaire – le public occidental. Cependant, cette « africanité » est aussi une construction puisqu'il suffit de regarder le film *Messages (Red Cross messages from Child Alive)*, produit par la Fédération internationale des Sociétés de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (FICR) en 1987, pour constater que – même ! – un réalisateur suédois – Bengt Ericsson – est capable de filmer les bénéficiaires d'une aide humanitaire dans des moments de bonne humeur et d'allégresse ! Il semble donc évident que la force du film ne réside pas dans sa part d'« africanité » ou son regard optimiste sur l'Afrique, car il ne s'agit pas ici d'une caractéristique spécifique au réalisateur africain, mais d'une réponse aux attentes de l'institution productrice.

Sa force réside bien plus dans cela même qui a déçu les commanditaires. On pourrait argumenter que *Destination paix* n'a pas plu pour des raisons esthétiques. En effet, le film présente quelques lenteurs et la scénarisation manque parfois de cohérence : on ne voit pas toujours le lien entre les différents tableaux tournés dans les différents pays, si ce n'est que chaque tableau appréhende un type d'action spécifique du CICR. Si l'on peut donc comprendre que le film d'Ola Balogun ait pu désappointer d'un point de vue cinématographique, il serait terriblement naïf de n'attribuer cette frustration qu'à la qualité du film. Rien n'empêchait en effet le service de la communication d'émettre des réserves et de demander des modifications pour pallier les faiblesses esthétiques du film dont l'image et le montage n'avaient en fait rien à envier aux autres films institutionnels produits par le CICR. En revanche, il est intéressant de relever combien la séquence de six minutes portant sur les actions

38. Propos recueillis lors d'un entretien le 28 avril 2017.

du CICR au Nigéria semble avoir soulevé un conflit d'intérêts. En débloquent un budget conséquent pour un réalisateur nigérian, le CICR souhaitait produire un film emprunt de gaîté et de reconnaissance. Mission accomplie ! Thierry Germond espérait même que le film rétablirait une certaine vérité sur les bienfaits du CICR pendant la guerre du Biafra. Mais il semble bien que l'organisation ne se soit pas préparée à financer un film dont émanerait une critique, aussi implicite soit-elle, remettant en cause le principe d'impartialité auquel elle tient tant. Et c'est justement dans cette critique que se trouve l'« Afrique qui existe réellement » telle que la représente Ola Balogun dans *Destination paix* : une Afrique reconnaissante pour l'aide humanitaire qui lui est apportée, certes, mais pas dupe de l'usage politique qui peut en être fait.

Anaïs CLERC-BEDOUET

Institut de hautes études internationales et du développement
(IHEID), Genève

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERT, Christiane, « Africanité et mondialisation chez les écrivains africains francophones », in *Figures croisées d'intellectuels*, éd. par Abdoulaye Gueye, Abel Kouvouama, Anne Piriou, Anne-Catherine Wagner, Paris, Karthala, 2007, p. 46-67.
- BALOGUN, Françoise, *Le cinéma au Nigéria*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- , « C'était avant Nollywood! », in *The magic of Nigeria. On the cinema of Ola Balogu*, ed. by Gary Vanisian, Frankfurt am Main, Filmkollektiv Frankfurt, 2016, p. 17-54.
- BALOGUN, Ola (Augustus Olatunbosun Balogun), *Le cinéma documentaire de 1920 à 1956: tendances et directions*, thèse de doctorat, Université de Nanterre, 1971.
- , *The tragic years. Nigeria in crisis 1966-1970*, Benin City, Ethiopia Publishing Corporation, 1973.
- , « Reflections on a 70th anniversary », *The News*, 2 août 2015, en ligne <<http://thenewsnigeria.com.ng/2015/08/ola-balogun-reflections-on-a-70th-anniversary/>>.
- BARROT, Pierre (éd.), *Nollywood: le phénomène vidéo au Nigéria*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (éd.), *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, Volume 1 : *Écriture de l'histoire*, Volume 2 : *Archives, témoignage, mémoire*, Paris/Bry-sur-Marne, L'Harmattan/INA Éditions, 2011.
- BERTOZZI, Marco, « La mémoire en scène. Le témoignage dans le cinéma documentaire », in *Lorsque Clio s'empare du documentaire*, éd. par J.-P. Bertin-Maghit, Paris/Bry-sur-Marne, L'Harmattan/INA Éditions, 2011, vol. II, p. 139-148.
- BEUCHOT, Pierre et al. (éds), *Filmer le passé dans le cinéma documentaire. Les traces et la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- COLLEYN, Jean-Paul, « Se retrouver dans un film », in *L'écriture documentaire de l'histoire. Le montage en récit*, éd. par Nadège Ragaru, Ania Szczepanska, actes du colloque DokEst89 organisé les 3 et 4

- novembre 2015, Paris, site de l'HiCSA, 2016, p. 86-92 et en ligne <<http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=849&lang=fr>>.
- CORNER, John, *The art of record: a critical introduction to documentary*, Manchester, Manchester University Press, 1996.
- EKWUAZI, Hyginus, *Nigerian cinema, pioneers & practitioners*, Jos, National Film Institute, 2004.
- , « Nigerian literature and the development of the Nigerian film industry », *Ijota: Ibadan Journal of Theatre Arts*, 1/1 (2007), p. 130-139.
- FEHRENBACH, Heide, RODOGNO, Davide (eds), *Humanitarian photography: a history*, New York, Cambridge University Press, 2015.
- FERRO, Marc, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, Paris, 1993.
- FORSYTH, Frederick, *The Biafra story: the making of an African legend*, New York, Penguin Books, 1969.
- HAYNES, Jonathan (ed.), *Nigerian video films*, Ibadan, Kraft Books for the Nigerian Film Corporation, 1997.
- , *Nollywood: the creation of Nigerian film genres*, Chicago, University of Chicago Press, 2016.
- HEIDEGGER, Martin, « L'époque des conceptions du monde », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 99-146. [éd. orig. : « Die Zeit des Weltbildes », in *Holzwege*, Frankfurt, 1950, p. 75-113].
- HOEFERT DE TURÉGANO, Teresa, « La politique de production cinématographique suisse : direction Sud/direction Est », *Décadrages*, 3 (2004), p. 111-118.
- MEIER, Marina, PALMIERI, Daniel, « Les équivoques du cinéma humanitaire : L'exemple d'*Helft Helfen!* (1948) », in *La guerre après la guerre. Images et constructions des imaginaires dans l'Europe du XX^e siècle*, éd. par Christian Delporte, Isabelle Veyrat-Masson, Denis Maréchal, Caroline Moine, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2010, p. 65-79.
- NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2000.
- , *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
- OKOME, Onookome, *The rise of the folkloric cinema in Nigeria*, Thèse de Doctorat, Université d'Ibadan, 1991.
- , « Ola Balogun et les débuts du cinéma nigérian », *CinémAction*, 106 (2003), p. 158-164.

- OKOME, Onookome, KRINGS, Matthias, *Global Nollywood: the transnational dimensions of an African video film industry*, Bloomington, Indiana University Press, 2013.
- OLSEN, Camille, « Les pays scandinaves et le Biafra », *Revue française d'études politiques africaines*, 52 (1970), p. 77-111.
- ONUZULIKE, Uchenna, « Nollywood: the influence of the Nigerian movie industry on African culture », *Human Communication*, 10/3 (2007), p. 231-242.
- , *Nollywood: the emergence of the Nigerian videofilm industry and its representation of Nigerian culture*, Worcester, Clark University, 2008.
- « Pan-African conference of National Red Cross and Red Crescent societies (Dakar, 21-23 November 1988) », *International Review of the Red Cross*, 268 (janvier-février 1989), p. 71-73.
- « Press conference given by the President of the ICRC (Geneva, 30 May 1995) », *International Review of the Red Cross*, 306 (mai-juin 1995), p. 316-322.
- SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977.
- STEINACHER, Gerald, *Humanitarians at war: the Red Cross in the shadow of the Holocaust*, New York, Oxford University Press, 2017.
- VANISIAN, Gary (ed.), *The magic of Nigeria. On the cinema of Ola Balogun*, Frankfurt am Main, Filmkollektiv Frankfurt, 2016.
- , « Commented filmography », in *The magic of Nigeria. On the cinema of Ola Balogun*, ed by Gary Vanisian, Frankfurt am Main, Filmkollektiv Frankfurt, 2016, p. 195-228.

Filmographie

- Archives audiovisuelles de la FICR, 157404_1C.mp4. Lien actif le 7 mai 2017 : <<https://www.youtube.com/watch?v=BaSOFYM0j8>>.
- BALOGUN, Ola, *Destination paix*, 1988, 32:47 minutes. Archives audiovisuelles du CICR, V-F-CR-H-00202-FR-DIG. Lien actif le 7 mai 2017 : <<https://avarchives.icrc.org/Film/5632>>.
- ERICSSON, Bengt, *Messages (Red Cross messages from Child Alive)*, 1987, 27:23 minutes.
- WINIGER, Eduard, *Unis pour l'humanité*, 1986, 21:24 minutes. Archives audiovisuelles du CICR, V-F-CR-H-00201. Lien actif le 7 mai 2017 : <<https://avarchives.icrc.org/Film/5631>>.