Diffuser des films africains en Afrique

Le cas du Cinéma numérique ambulant

Samuel Lelièvre

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/oceanindien/582>

DOI : 10.4000/oceanindien.582

ISSN : 2260-7730

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2010

Pagination : 227-241

ISBN : 978-2-85831-187-3

ISSN : 0246-0092

Référence électronique

Samuel Lelièvre, « Diffuser des films africains en Afrique », *Études océan Indien* [En ligne], 44 | 2010, document 9, mis en ligne le 11 octobre 2011, consulté le 30 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/oceanindien/582> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/oceanindien.582>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juin 2021.

Études océan Indien est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Diffuser des films africains en Afrique

Le cas du Cinéma numérique ambulant

Samuel Lelièvre

Je me dois de remercier Christian Lambert pour sa gentillesse et sa disponibilité lors du recueil d'informations concernant l'association du Cinéma numérique ambulant (<http://www.c-na.org/>) auquel j'ai pu procéder en mai 2009.

- 1 Dans la littérature sur les cinémas ou les films africains, ce dont il est question de manière constante, c'est de production et, essentiellement, du manque de moyens (financiers, technologiques, etc.) pour produire des films ou pour rendre cette production plus aisée. L'objectif de cet article ne sera ni de revenir sur cet état de fait — les cinémas africains ne disposent, dans la majorité des cas, que de très peu de moyens pour exister —, ni même de trouver des explications ou d'y apporter des réponses, que l'on se situe dans le cadre d'un militantisme politique ou dans le cadre d'une analyse économique. Les conditions de production extrêmement difficiles des cinémas africains — le « mégotage » ainsi qu'a pu le qualifier Ousmane Sembène dès ses débuts — sont liées à la situation même de ces cinémas dans leurs contextes respectifs de développement. Par ailleurs, mon point de vue ne peut être celui de certains cinéastes ou activistes ayant à cœur d'élaborer des discours de revendications, voire de dénonciation en représentant, au sens politique du terme, ceux qui ont à souffrir de ces conditions déplorables de production¹.
- 2 Les films et pratiques cinématographiques ou audiovisuels africains doivent aussi être considérés au regard de leurs enjeux symboliques. Dans cette perspective, il convient de ne pas surestimer le rôle des cinéastes africains et l'impact des films africains au sein de contextes sociaux et économiques qui, dans une majorité de cas, continuent d'être confrontés à un grand nombre de difficultés. S'il n'est pas possible d'opérer une révolution dans l'esprit de ceux qui produisent des films et de certains de ceux qui les accompagnent par des discours critiques (comment le pourrions-nous ?), du moins pouvons-nous rendre compte du nécessaire passage du plan de la production à celui de

la communication². La grande majorité des praticiens et des commentateurs des cinémas africains demeurent intéressés par le rôle que ceux-ci peuvent jouer dans la représentation des cultures africaines, dans la participation aux échanges interculturels ou globaux : comme toute pratique artistique ou culturelle, le fait de réaliser un « film africain » est d'abord motivé par le désir de créer quelque chose d'esthétique, de communiquer un message politique, etc. Pour autant, force est de constater qu'une bonne part des énergies dépensées par les cinéastes ou des débats sur le cinéma africain semblent se heurter aux questions de production comme un train se heurte à son terminus. Il convient aussi de se souvenir du chemin qui a été parcouru, ne serait-ce que pour se rendre compte du nouveau stade auquel nous nous trouvons.

- 3 Ainsi, il pourrait actuellement être beaucoup plus pertinent de se situer sur le plan de la réception ou de la diffusion des films plutôt que sur celui de leur production³. Compte tenu, d'une part, du mode de fonctionnement des industries en question et, d'autre part, du degré de « développement » des cinémas africains au sein des cinémas du monde, on sait que c'est aussi la diffusion et la réception des arts de masse comme le cinéma et l'audiovisuel qui déterminent la production. À tout le moins, il convient de dire que les plans de la production et de la réception sont interdépendants, de la même façon que ceux du désir et de l'objet du désir le sont. Face à des discours sur les cinémas africains où l'on aurait un peu trop tendance à lui couper les ailes ou à faire croire que ce désir devrait être ramené à ses conditions matérielles de possibilité, le choix de se concentrer sur le plan de la réception revêt un sens stratégique. Contrairement à une idée répandue, un nombre non négligeable de films a pu être produit en Afrique depuis près de cinquante ans. Le problème qui s'est assez rapidement posé et qui continue de se poser de manière particulièrement urgente aujourd'hui, c'est celui de la diffusion de ces films non seulement pour qu'ils puissent être connus des publics, mais aussi pour éviter que certains de ces films ne soient détruits ou ne disparaissent dans des lieux de conservations en situation également de grande précarité. Or, à quoi bon faire des films si ceux-ci ne peuvent être diffusés, conservés ou mis en valeur correctement ? Comment pourraient-ils exister autrement ?
- 4 Un dernier point qui pourrait être évoqué est le fait que, depuis dix ou quinze ans, ces cinémas africains sont à la recherche d'un second souffle. Même si un film africain a dernièrement été récompensé au Festival international de Cannes⁴ et que les manifestations culturelles dédiées à ces cinémas se sont démultipliées à travers le monde, il est assez largement admis que nous sommes entrés dans une ère de transition et de relative incertitude quant à l'avenir des cinémas du Sud. On pourrait trouver deux causes à cela : d'une part, des changements conséquents dans les politiques d'aides, qui, souvent, portaient à bout de bras la production cinématographique ; d'autre part, la « révolution numérique » avec toutes ses conséquences dans le secteur du cinéma et de l'audiovisuel. C'est dans cette perspective qu'il pourrait être pertinent de considérer une initiative originale, celle du Cinéma numérique ambulant, laquelle est, il me semble, assez révélatrice de la situation actuelle des cinémas africains et du problème de diffusion auxquels ils sont confrontés.

Du cinéma colonial aux cinémas africains

- 5 Qu'est-ce que le cinéma africain, en définitive ? Cette expression semble être utilisée comme allant de soi dans un grand nombre de publications et, le plus souvent, sans

qu'il soit jugé nécessaire de la définir, même quand il est assez largement reconnu que les objets et pratiques que cette expression servirait à désigner posent problème, compte tenu, encore une fois, des moyens de production qui sont nécessaires pour permettre à ces objets et à ces pratiques d'exister et de se développer. Je propose, pour ma part, de choisir de parler des cinémas africains ou des pratiques cinématographiques et audiovisuelles africaines, non seulement pour faire référence à la pluralité et à la diversité des cinémas africains, mais aussi, quand cela est possible, de considérer ces « cinémas » en tant que pratiques au sens anthropologique du terme et, ainsi, contourner la seule définition pragmatique et économique cherchant avant tout à prendre en compte la dimension industrielle de cet art de masse qu'est le cinéma⁵.

- 6 Une autre distinction qu'il est nécessaire de faire est celle entre cinémas coloniaux et cinémas africains. Cette distinction semblerait, à première vue, plus simple et évidente — n'est-elle pas ce qui fonde l'identité même des pratiques qui se mettent en place à partir des années 50, en liaison avec les mouvements de « libération nationale » et les « indépendances » ? —. On verra toutefois qu'il est inévitable de revenir sur cette distinction pour mieux comprendre ce qui se joue sur les plans à la fois idéologiques et identitaires, à travers l'expression de « cinéma africain ». On pourrait même penser qu'un espace commun aux discours pouvant glisser vers des formes d'essentialisme, d'une part, et aux approches ayant renoncé à répondre à la question « qu'est-ce que le cinéma africain », d'autre part, apparaît à travers cette définition par opposition au « cinéma colonial » : la prise en compte du cadre historique dans lequel se jouent les cinémas africains.
- 7 La première différence entre cinémas coloniaux et cinémas africains, c'est que, d'un côté, on aurait affaire à des « images venues de l'extérieur » et, d'un autre côté, à des « images venues de l'intérieur ». Ensuite, il s'agirait de voir, comment on est passé d'une dépendance, sinon une indépendance réelle, du moins à une volonté d'indépendance à l'égard des moyens de production proposés ou apportés par le colonisateur. Finalement — et c'est bien évidemment le point le plus important pour les défenseurs du cinéma africain —, on considérerait comment on est passé d'une visée idéologique à une autre, le cinéma colonial pouvant être défini comme se mettant en place non seulement d'un point de vue exogène aux milieux socioculturels africains, mais aussi comme appliquant un regard révélant des préjugés (ethnocentriques) vis-à-vis de ces mêmes milieux. Par là, les « films ethnographiques » pourraient également être différenciés des « films coloniaux », une distinction qu'il convient de rappeler compte tenu, cette fois, des définitions clairement essentialistes qui apparaissent parfois au sujet des « cinémas africains » et qui rapportent l'identité de ces pratiques cinématographiques ou audiovisuelles à la couleur de peau du cinéaste. Certaines pratiques ethnographiques appliquées au domaine du cinéma ont pu se faire dans un cadre identique ou proche du cinéma colonial, mais il convient d'éviter la confusion qui a pu être faite, au nom d'un « racialisme » souvent épaulé par diverses expressions du politiquement correct⁶, entre ces deux types de cinémas.

Quelle place pour les images audiovisuelles en Afrique subsaharienne ?

- 8 On pourrait ajouter à ces distinctions que, par rapport aux cinémas coloniaux, les cinémas africains posent encore davantage la question de l'accès aux images. En effet,

contrairement aux films coloniaux ou aux dispositifs mis en place par le système colonial (nombre de films produits, réseaux de salles, etc.), les films africains sont dans une situation de plus grande fragilité, d'une part, parce qu'ils n'existent pas à travers un circuit de distribution (dépendant ou indépendant d'une industrie), d'autre part, parce qu'ils ne sont pas liés non plus à des réseaux d'information et de communication — dont Internet constitue le paradigme — par lesquels se développe actuellement une multitude de pratiques « alternatives ». Les cinémas africains sont encore dépendants d'une « industrie traditionnelle » sans avoir réellement pu s'engager dans des réseaux plus novateurs issus des nouvelles technologies ; ils sont diffusés essentiellement à travers un réseau européen et nord-américain de festivals spécialisés qui, par eux-mêmes, ne pourraient répondre aux besoins rapportés ici.

- 9 J'ai déjà pu mentionner le fait que les films africains souffrent d'une absence de diffusion ; d'une certaine manière, on pourrait même dire que c'est ce décalage avec leurs milieux socioculturels de référence qui constituent une des caractéristiques les plus marquantes des cinémas africains parmi les cinémas du monde. Les films ne peuvent s'inscrire dans une économie réellement locale des images cinématographiques ou vidéographiques, et la plupart des populations africaines demeurent « sans défense » face aux images qu'elles peuvent avoir l'occasion de voir, sans repères véritables, sans possibilités réelles de développer un esprit critique, etc. Ainsi, si les images peuvent malgré tout venir vers les spectateurs africains, ceux-ci n'ont qu'une faible maîtrise de leur accès aux images ou aux films. Et c'est, en définitive, cette question de l'accès aux images qui reste problématique, car elle a été moins traitée que celle de la production des images ou de l'appropriation des moyens de production.
- 10 Il en résulte qu'il est nécessaire d'être informé de la culture visuelle (cinématographique et audiovisuelle) qu'ont pu malgré tout développer les publics africains. On sait que la plupart des films africains sont accueillis très favorablement par les spectateurs africains, ce point constituant généralement ce qui pousse les cinéastes africains à faire des films et à souhaiter que ces films soient vus par leurs compatriotes. Le problème, on l'a dit, c'est que les populations n'ont que très peu accès à ces films. Les spectateurs africains sont davantage habitués, pour ce qui concerne la télévision, à regarder des telenovelas ou des séries démodées des télévisions européennes et, pour les rares films montrés dans des salles de cinéma ou des vidéoclubs, des films dit « hindous » (des films « bollywoodiens » bon marché), des films de karaté, divers films de séries Z et des films pornographiques. Parallèlement à cela, il faut également ajouter, désormais, le visionnage de films sur Internet et de « films vidéo » nigériens ou locaux.
- 11 La seconde question qui se pose est liée au problème de la coopération nord-sud, laquelle est inséparable de l'histoire du développement des cinémas africains, surtout dans les pays d'Afrique francophone. Historiquement, la coopération dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel pourrait être interprétée comme un choix politique dont l'objectif était d'opérer une transition entre la période coloniale et la période postcoloniale⁷. Dès lors, les questions qui se poseraient seraient relatives soit au moment à partir duquel la nécessité de cette coopération n'a plus de raison d'être — parce que la transition serait arrivée à son terme — soit aux nouvelles formes de coopération qui se mettraient en place — souvent, dans la perspective d'une relation plus égalitaire entre les parties concernées — soit à l'échec de ces politiques de

coopération — avec aucun élément tangible qui viendrait se substituer à cet échec ou avec perpétuation des pratiques de coopérations déjà existantes⁸. Dans le développement qui va suivre, un rapport à une coopération nord-sud ne pourra être situé uniquement dans l'une de ces trois perspectives : ce sera un aspect de chacune de ces trois perspectives qui entrera en ligne de compte.

- 12 On peut revenir brièvement ici sur plusieurs exemples de coopération nord-sud dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel. Ces exemples appartiennent au cadre français ou francophone ; à ce titre, ils ne sont pas représentatifs de l'ensemble des actions de coopération nord-sud dans ce domaine. Pour autant, il s'agit d'actions qui, tout en disposant d'une relative autonomie ou en étant lié au cadre associatif, furent inséparables des politiques françaises de coopération et des institutions en charge de l'application de ces politiques (ministère de la Coopération, ministère des Affaires étrangères, etc.). Par ailleurs, ces actions sont inséparables, d'une part, d'une époque de développement cinématographique ou audiovisuel dans un certain nombre de pays africains, d'autre part, d'une conception des rapports nord-sud qui avait cours entre les années 70 et les années 90, et qui n'est probablement plus adaptée à notre époque.
- 13 Atria était une de ces initiatives dont le rôle fut important dans le développement d'un « cinéma africain francophone ». Quand le ministère de la Coopération a décidé d'arrêter ses activités de soutien technique au cinéma en 1980, des techniciens et cinéastes se sont mobilisés en urgence pour pouvoir prendre le relais et ne pas abandonner les films en train de se faire ou en postproduction qui, en raison de la décision du ministère, pourraient ne jamais voir le jour. Sous la houlette de la chef monteuse Andrée Davanture, l'association Atria est créée. Cette association n'était pas un bailleur de fonds, mais un outil de travail, en accueillant des cinéastes et en se faisant le relais auprès des professionnels du Nord. Dans le cadre de la coopérative Atriascope, l'association apportait aussi des conseils dans les devis et les démarches, documentation et prêt de films aux festivals, formation au montage et à la production, support technique avec salles de montage et gestion des productions. Après une vingtaine d'années d'activités, Atria a dû cesser ces activités, notamment après avoir perdu les subventions qui lui permettaient d'exister tant bien que mal.
- 14 Un second exemple est celui des Ateliers Varan. ÉTABLIS à Paris, les Ateliers Varan ont, dans les années 80, été intégralement subventionnés par le ministère français des Affaires étrangères pour mettre en place une structure de formation en Afrique du Sud. La première session des Ateliers Varan en Afrique du Sud s'est déroulée à l'Université de Witwatersrand entre janvier et mars 1985, une session au cours de laquelle les étudiants ont été formés au format 8 mm ; l'apprentissage de la technique a porté sur les pratiques initiées par Jean Rouch. *Chroniques sud-africaines* (1988) a été le principal projet conduit par les Ateliers Varan : composé d'une série de courts-métrages, il a été financé par des télévisions européennes. Rétrospectivement, il est admis que la production de ce film a été relativement contraignante et autoritaire, les enseignants des Ateliers Varan jouant un rôle central dans le choix des sujets, dirigeant le tournage et le montage réalisé à Paris, imposant un rythme propre sur l'ensemble. Après la réalisation des *Chroniques sud-africaines*, les relations entre les Ateliers Varan et l'Afrique du Sud ont changé : ce n'étaient plus les enseignants qui venaient sur place, mais les étudiants qui étaient invités à Paris. John van Zyl, le coordinateur sud-africain de l'atelier, remarquait que le style de production du cinéma-vérité impliquait que le programme soit financé par une organisation indépendante ; en Afrique du Sud, la

question du financement était devenue très sensible sur le plan politique et a finalement conduit à la dissolution de la *Direct Cinema Unit* à l'Université de Witwatersrand. Un peu plus tard, ce programme est devenu le *Film Education Program*, lequel a finalement été fermé en 1989. Au début des années 90, l'initiative des Ateliers Varan ne bénéficiait plus d'aucun soutien ou financement institutionnel en Afrique du Sud. Elle a contribué à la formation d'une quinzaine d'individus dans le domaine de la production cinématographique ou vidéographique.

- 15 L'association Écrans nord-sud est le dernier exemple que l'on pourrait rapporter ici. À partir de 1998, cette association a développé une activité d'information des professionnels et du public au sujet des cinémas africains, notamment à travers la publication d'un bulletin d'informations et la gestion d'un site Internet. Elle était également engagée dans l'animation culturelle et dans le soutien de films lors de leur sortie en France, principalement à travers le réseau français des salles de cinéma Art et Essai. Elle a également cherché à sensibiliser des institutions françaises et européennes aux problèmes de l'exploitation et de la distribution en Afrique (essentiellement grâce à la réalisation de plusieurs études sur le terrain et à l'organisation de rencontres avec les professionnels africains) et a mis en place des partenariats entre exploitants français et africains (stages, dons de matériel, participation à des rencontres professionnelles). Finalement, Écrans nord-sud a aussi organisé des sessions de formation à destination des professionnels africains (projectionnistes, animateurs jeune public, responsables de salles de cinéma, distributeurs) et à chercher à mettre en place un réseau de diffuseurs africains. Malgré ses soutiens institutionnels et des milieux professionnels, cette initiative s'est arrêtée en 2001, n'ayant pas réussi à être viable financièrement.

L'exemple du Cinéma numérique ambulant

- 16 Les exemples cités précédemment témoignent de la diversité des initiatives pouvant exister dans ce domaine. Pour autant, ce bref panorama appelle deux remarques : d'une part, on peut constater la persistance, liée à une nécessité, d'un soutien gouvernemental ; d'autre part, on peut également constater que l'on est passé, au fil du temps, d'un soutien à la production à une mise en évidence des besoins dans le domaine de la distribution. En ce sens, l'initiative du Cinéma numérique ambulant (CNA) pourrait être située dans le prolongement des initiatives précédentes. Tout en étant sans liens directs avec ces initiatives, le CNA est, selon moi, un exemple intéressant pour traiter de la place des images cinématographiques ou audiovisuelles en Afrique subsaharienne et de la diffusion des films. Je vois essentiellement deux raisons à cela : d'une part, à la différence des initiatives précédentes, le CNA a précisément pour sujet la question de la diffusion ; d'autre part, dans un domaine qui en a connu et en connaît beaucoup, il s'agit d'une initiative qui fonctionne.
- 17 De façon qui pourrait sembler ironique, cette initiative donne aussi une nouvelle vie à une pratique qui existait à l'époque coloniale : le cinéma itinérant. Souvenons-nous de cette séquence de *Coup de torchon* de Bertrand Tavernier (1981) qui donnait précisément à voir le dispositif d'un cinéma itinérant : un écran est installé dans une bourgade sahélienne par un entrepreneur fortuné, réunissant devant lui aussi bien la population « autochtone » qu'une petite communauté de colons français ; il sera emporté au milieu du film par une tempête de sable, interrompant brutalement la projection. Le dispositif

mis en place par le CNA est presque identique, à ceci près que, la technologie aidant, d'une part, les projections ont lieu dans des conditions beaucoup plus favorables ou plus maîtrisées et que, d'autre part, l'histoire a aussi fait son travail : il ne s'agit plus de montrer des films servant la propagande coloniale, des films de pur divertissement ou totalement « déconnectés » des lieux dans lesquels ils sont montrés, et à des publics qu'on traite « comme des enfants ».

- 18 Dans le développement qui va suivre, je reviendrai sur l'historique de l'action du CNA, j'essaierai de décrire son organisation et son dispositif, je la resituerai au sein des contextes sociaux et culturels dans lesquelles cette action se situe, et j'aborderai, finalement, la question de la technologie.
- 19 Ce qui est à l'origine de la création du CNA, c'est pour Christian Lambert, son fondateur et responsable actuel, une « alchimie entre des désirs personnels, des initiatives individuelles, l'arrivée du DVD et la baisse des coûts des vidéo-projecteurs ». Lambert est un directeur de production. Dans le cadre de son parcours professionnel, il a participé à des tournages au Bénin et au Cameroun, et c'est à partir de cette expérience que lui est venue l'envie de montrer les films qui se faisaient en Afrique. Dès le départ, ce projet ne disposait d'aucun lien ou soutien institutionnel. Quand on lui demande si le choix de se concentrer sur la diffusion était motivé par une analyse ou une connaissance particulière de ce domaine, il répond que « d'une certaine manière, les films existaient déjà : ils n'étaient pas vus, c'est tout. Ce qui d'ailleurs est mauvais pour la création elle-même. Donc, ce qui manquait, c'était de la diffusion. Ensuite, il y a bien sûr des nuances, mais diffuser des œuvres, ce n'est pas créer des œuvres. Aujourd'hui, on développe le projet Vidéofada, des ateliers vidéos dans chacun des villages bénéficiaires (pour utiliser un vocable d'ONG) des tournées du CNA, mais on s'inscrit plus dans le cadre de l'animation socioculturelle »⁹.
- 20 Une spécificité du CNA est que, dès le début, il s'agit d'une initiative qui s'est jouée dans les villages et auprès des publics ruraux. Alors que les pratiques cinématographiques africaines sont, essentiellement pour des raisons techniques et politiques, nées dans les villes et n'ont pu aller dans les villages que relativement tardivement, le CNA ne commence à investir les villes que récemment, et le plus souvent, à l'occasion des festivals ou de manifestations tels que le FESPACO ou *Les rencontres photographiques de Bamako*, autrement dit, dans des grandes villes d'Afrique de l'Ouest. Pour être plus précis, l'action du CNA s'est d'abord jouée dans les villages sans électricité, à la suite d'une première expérience personnelle ; le réseau se constituant progressivement, le plus souvent par le biais de contacts individualisés.
- 21 Par ailleurs, le mode d'action du CNA est très lié aux publics familiaux, lesquels sont aussi très réceptifs à des films comme *Ballon d'or* ou *Kirikou*, pour mentionner deux films parmi l'ensemble de ceux diffusés par l'association¹⁰. Pour autant, dans ce cadre, la volonté de l'association de développer l'éducation à l'image peut rencontrer assez rapidement des limites, venant opposer des films francophones « art et essai » et des films tablant davantage sur le divertissement. Par ailleurs, le choix des films (au format DVD) est également limité par les cinéastes puisqu'il faut obtenir leur accord avant de pouvoir montrer leurs réalisations. Un élément important qui apparaît toutefois à ce stade, c'est l'impact des films de fiction non seulement par rapport à ce qui est apprécié (et parfois recherché) par les publics africains, mais aussi par rapport à ce qui est compris de ces films. Si le spectacle est, par définition, source de divertissement ou d'une forme d'évasion, ce sont souvent les films liés à des thématiques pouvant être

reconnues et comprises par les spectateurs qui obtiennent le plus de succès, même quand ces thématiques sont abordées de manière très métaphorique. Il reste difficile (ou peut-être peu utile) de montrer des films soit trop « triviaux » (films documentaires revêtant un message didactique), soit trop éloignés des centres d'intérêts des publics présents aux projections. Il faut rappeler ici que la population des villages est directement engagée dans l'organisation de ces projections, que ce soit pour la mise en place du matériel et du dispositif (notamment pour l'installation d'un écran en extérieur), l'organisation des séances, ainsi que dans la traduction en direct qu'il est nécessaire de conduire pendant les projections ; en effet, il est souvent impossible de montrer des films sans traductions.

- 22 Si la technologie du numérique a apporté ou a changé l'accès aux images et aux films, cet impact est encore plus important dans les pays africains où le CNA développe son action ; elle a induit une baisse des coûts et une amélioration de la qualité de l'image et du son. « *Il vaut mieux une bonne image DVD qu'une mauvaise image 16 ou 35 mm* », résume Christian Lambert¹¹. Pour autant, il considère que ce qui compte, ce n'est pas tant le support et que, au-delà du numérique, le CNA a davantage été confronté à des questions de logistique et de transport. Quand on lui demande de résumer ce qui fonde les actions du CNA, d'une part, en tant qu'association, d'autre part et plus spécifiquement par rapport à cette question de la technologie et de l'image numérique (en Afrique subsaharienne), Christian Lambert insiste sur le fait « *d'être un outil culturel, avant d'être un outil éducatif. On laisse le libre choix au spectateur, on ne lui impose rien. On vient d'abord lui montrer des films de fiction, qui parlent de plein de choses, et pas nécessairement du sida, de l'excision ou de questions de scolarité, en tout cas pas directement.* »
- 23 L'action du CNA s'est concentrée sur l'Afrique de l'Ouest un peu par hasard ; cela correspondait à la nécessité d'être dans des pays francophones et comme ce projet est d'abord né au Bénin. Elle a ensuite pu se développer à partir de cette zone et s'étendre au Niger, au Mali et au Burkina Faso. Elle n'a, semble-t-il, pas trop souffert de tracasseries administratives et a pu bénéficier de fonds de l'Union européenne et d'autres partenaires¹². À l'époque où il était ministre de la Culture du Mali, Cheick Oumar Sissoko n'avait toutefois pas accepté de signer le protocole de coopération qui avait été mis en place avec le Bénin et le Niger ; les relations se sont arrangées à partir des années 2004. Inversement, l'action du CNA est actuellement beaucoup plus difficile à conduire au Bénin, alors que le contexte y était plus favorable à l'origine. Selon les acteurs du projet, le CNA serait plus solidement établi après une dizaine d'années d'activités. Sur la base de cette expérience, ils pourraient envisager d'étendre ses actions au-delà de l'Afrique de l'Ouest ou de l'Afrique francophone, dès lors que les ressources financières pourraient accompagner ce développement. Pour rester dans un cadre « francophone », la perspective d'une extension ou d'un développement du projet vers l'océan Indien, à Madagascar notamment, pourrait être une possibilité pour l'avenir.
- 24 À travers les actions du CNA, un certain nombre d'images (cinématographiques ou audiovisuelles) ont aussi trouvé leur place en Afrique subsaharienne, même si cette place demeure modeste et fragile. Le fait que les publics n'ont qu'un accès limité aux films africains — alors que ceux-ci leur sont destinés — n'a jamais constitué des obstacles à l'élaboration des pratiques cinématographiques ou audiovisuelles africaines. Pour autant, la difficulté de « l'accès aux images », d'une part, et l'absence d'« éducation à l'image », d'autre part, continuent de fragiliser l'intégration et le

développement des « cinémas africains » dans leurs milieux socioculturels de référence. Les films et les images auxquels les Africains ont accès ou qu'ils recherchent sont rarement des « films africains ». Avec l'émergence et le développement de la télévision et des nouvelles technologies, il est possible que le spectateur africain soit davantage exposé et intéressé par les images venues de la télévision (souvent d'un niveau relativement bas), ou à d'autres images disponibles sur DVD ou par l'Internet. Au regard de cette situation et de l'échec relatif des initiatives qui voulaient se concentrer sur des problèmes de production ou qui, quand ils traitaient des questions de diffusion, ne pouvaient le faire que depuis l'Europe, le CNA constitue une stratégie possible, intéressante, et probablement plus appropriée à l'environnement à la fois socioculturel et technologique de notre temps.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDREW D. 2000 « The Roots of the Nomadic. Gilles Deleuze and the Cinema of West Africa », dans : G. Flaxman (dir.), *The Brain is the Screen: The Philosophy of Cinema of Gilles Deleuze*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 215-249.
- BOULANGER P. 1975 *Le cinéma colonial de « L'Atlantide » à « Lawrence d'Arabie »*, Paris, Seghers.
- DIAWARA M. 1992 *African Cinema. Politics and Culture*, Bloomington, Indiana University Press.
- DOVEY L. 2009 *African Film and Literature. Adapting Violence to the Screen*, New York, Columbia University Press.
- EADES C. 2006 *Le cinéma postcolonial français*, Paris, CERF/Corlet.
- HARROW K. 2007 *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- LELIÈVRE S. (dir.) 2003 *Les cinémas africains, une oasis dans le désert ?*, CinémAction, n° 106, Paris, Corlet/Télérama.
- LELIÈVRE S. 2009 « Histoire, mémoire, et légitimation politique dans les cinémas africains », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 40, n° 1, pp. 5-31.
- SERRES M. 1969 *Hermès I. La communication*, Paris, Éds. de Minuit.
- SERRES M. 1977 *Hermès IV. La distribution*, Paris, Éds. de Minuit.
- VIEYRA P.S. 1975 *Le cinéma africain, des origines à 1973*, Paris, Présence africaine.

NOTES

1. En ce sens, les cinémas africains demeurent bien évidemment dans une situation beaucoup plus précaire que les cinémas occidentaux ou asiatiques. Ce texte induit, néanmoins, une dimension critique à l'égard de ces discours de revendication et de dénonciation, à partir du moment où ceux-ci s'appuieraient sur l'idée, d'ordre spéculative, que les cinémas africains

auraient un rôle hautement politique à jouer par rapport ou au sein des réalités africaines, au point de chercher à les situer sur un même plan pragmatique que les actions engagées par des institutions politiques (de gouvernements africains ou, dans le cadre de coopérations, occidentaux).

2. Ce passage est notamment explicité par Serres dans sa série sur *Hermès et la communication* (1969-1980). La notion de « communication » doit être comprise en un sens anthropologique général, et non pas au sens idéologique qui est apparu depuis les années 80, en particulier sous l'influence de pratiques telles que la publicité et le marketing.

3. Parmi les livres récents ayant cherché à sortir de cette perspective « productiviste » (héritée de l'époque tiers-mondiste et inspirée du marxisme), on peut notamment citer Harrow (2007) ou Dovey (2009).

4. Mahamat Saleh Haroun, *Un homme qui crie* (Tchad, 2010). Il s'agit là d'une date importante pour les cinémas africains, le dernier film ayant bénéficié d'une telle reconnaissance étant *Yeelen* de Souleymane Cissé en 1987 ; il marquait le début d'une ouverture et d'un intérêt croissant à l'égard des cinémas africains.

5. Une définition qui reste dominante dans les études cinématographiques traditionnelles.

6. Par « politiquement correct », je fais référence aux discours issus d'une correction et d'une modification des significations ou du sens pouvant apparaître, à l'issue d'un processus logique, d'une description ou d'une analyse de données, afin d'adapter ces significations ou ce sens à une perspective idéologico-politique plus générale considérée comme étant la seule valable. Le B.A.-BA du politiquement correct dans la littérature sur les cinémas africains est d'assimiler « africain » à « noir » et, ce faisant, « cinéma africain » à « cinéma réalisé par des noirs africains », parmi d'autres cas de figure possibles. La critique du « politiquement correct » a pu être considérée, depuis une dizaine d'années, comme le symptôme d'une forme de néoconservatisme. Je considère pour ma part qu'elle reste nécessaire et pertinente non seulement parce que le « politiquement correct » est souvent en butte à des contradictions insurmontables (telle que le fait de favoriser, au nom de l'antiracisme, le développement d'un « racialisme » et, le cas échéant, d'autres formes de racisme), mais aussi parce qu'elles constituent un obstacle intellectuel de taille pour le développement de recherches dignes de ce nom.

7. On pourrait avancer que, sur un plan idéologique, la coopération dans le domaine cinématographique (qui était une forme de coopération spécifique à la France) était plus ancrée à gauche dans ses modes d'application, mais a été adoptée aussi bien par les gouvernements de droite que de gauche. Je considère, pour ma part, que le problème du « paternalisme » souvent évoqué à propos de cette coopération cinématographique — instaurant ou perpétuant une dépendance des Africains à l'égard d'un ÉTAT français qui les soutiendrait — trouvait son origine aussi bien à droite qu'à gauche de l'échiquier politique, mais s'est trouvée renforcée par des activistes de gauche issus de l'engagement tiers-mondiste des années 50, 60 et 70.

8. C'est évidemment le problème de la corruption qui est posé ici, que l'on considère le détournement direct des moyens matériels ou financiers alloués à la coopération nord-sud ou, de manière plus complexe, la relation de dépendance qui s'installe entre un « pays riche » et un « pays pauvre ». Dans le cas du Cinéma numérique ambulant, cela a pu prendre la forme de détournements de matériels appartenant à l'association, au Bénin notamment.

9. Quand on lui demande s'il avait « une expérience ou une connaissance d'autres initiatives dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel en Afrique subsaharienne (en général, et non pas seulement dans la diffusion de film) ? », Christian Lambert répond : « Oui, mais souvent beaucoup plus liées que nous à la "sensibilisation". Nous, on essaie de revendiquer notre aspect culturel en premier » (comm. pers.).

10. Liste des films de fiction diffusés par le CNA : Rachid Bouchareb, *Little Sénégal* (France/Sénégal/États-Unis, 2001) ; Laurent Chevalier, *L'enfant noir* (France / Guinée-Conakry, 1994) ;

Caroline Chomienne, *Free Style* (France, 2002) ; Moustapha Diop, *Le médecin de Gafire* (Niger, 1982) ; Zézé Gamboa, *Un héros* (Angola, 2005) ; Tony Gatlif, *Gadjo Dilo* (France, 1998) ; Roger Gnoan M'Bala, *Adangamman* (Côte d'Ivoire, 2000) ; Pierre Javaux, *Les enfants du pays* (France, 2006) ; Dani Kouyaté, *Ouaga Saga* (Burkina Faso, 2004) ; Dany Kouyaté, *Keïta, l'héritage du griot* (Burkina Faso, 1995) ; Dany Kouyaté, *Sia, le rêve du python* (Burkina Faso, 2001) ; Djingarey Maïga, *Aube noire* (Niger, 1983) ; Djingarey Maïga, *Autour de l'hippopotame* (Niger, 1979) ; Djingarey Maïga, *Étoile noire* (Niger, 1975) ; Djingarey Maïga, *Miroir noir* (Niger, 1994) ; Djingarey Maïga, *Nuages noirs* (Niger, 1979) ; Djingarey Maïga, *Vendredi noir* (Niger, 2000) ; Michel Ocelot, *Kirikou et la sorcière* (France, 1998) ; Michel Ocelot, *Kirikou et les bêtes sauvages* (France, 2005) ; Idrissa Ouédraogo, *Tilai* (Burkina Faso, 1990), *Yaaba* (Burkina Faso, 1989) ; Raoul Peck, *Lumumba* (France/RDC, 2000) ; Chantal Richard, *Lili et le Baobab* (France/Sénégal, 2004) ; Issa Traoré de Brahim, *Siraba* (Burkina Faso, 2001) ; Ntshavsheni Wa Luruli, *La caméra de bois* (Afrique du Sud, 2003).

11. Concrètement et pour donner une idée de l'intérêt économique de la technologie digitale dans ce contexte, le prix d'une caméra vidéo numérique est passé de 6 000 € fin 2002 à 1 200 € fin 2009.

12. Concernant les nombreux problèmes rencontrés et l'impact sur le plan organisationnel, on peut citer les réponses aux questions suivantes :

a) Depuis que le CNA existe, quelles ont été les difficultés les plus importantes à surmonter ? : « Les jalousies, les mesquineries, le renouvellement du matériel, l'usure des voitures, l'usure des bénévoles, le manque de reconnaissance, le coût des voitures, l'état des pistes, la poussière, la chaleur, les fourches caudines de la sensibilisation. »

b) Indépendamment des aléas politiques, logistiques, etc., est-ce que le CNA est actuellement bien « rodé » dans les actions entreprises ou bien est-ce qu'un certain nombre de difficultés demeurent et peuvent mettre en péril les fondements mêmes de ces actions, là où elles se jouent ? : « Techniquement, il n'y a plus aucun problème qui ne se résolve avec un peu d'argent. On est carrément au point. Mais on n'a pas toujours l'argent ! »

c) Comment répondez-vous généralement aux difficultés rencontrées, notamment sur le plan organisationnel ? : « Beaucoup de militantisme bénévole en France, une professionnalisation accrue en Afrique. »

INDEX

Index géographique : Madagascar

Thèmes : sémiotique

Mots-clés : cinéma -- Madagascar, cinéma -- publics, cinéma et société -- Madagascar, cinéma numérique

Keywords : Cinematography, Digital Cinematography, Madagascar, Motion Picture Audiences, Motion Pictures -- Social Aspects, Semiotics