

Cinéma africain, cinémas d'Afrique :

## Cinéma africain, cinémas d'Afrique : représentations et imaginaires

Par : **Dr. Ahmed BEDJAOU**  
*Expert en Communication  
et Culture Audiovisuelles*

**Mots clés:** *Représentation, stéréotypes racistes, d'images exotiques, ethnologie, francophonie comme système politique, pratiques audiovisuelles, cinématographies nationales.*

ملخص:

السينما الأفريقية أو السينما في أفريقيا ؟ تساؤل يطرح في كثير من الأحيان بطريقة يسودها الغموض. لقد شهدت السينما الإفريقية عدة مراحل مختلفة، اتسمت المرحلة الأولى منها بالسذاجة و الصور النمطية بالنسبة للإنسانية و بعدها تبنى معظم السينمائيين في تلك الفترة نموذج سميان عصمان (SembeneOusmane). حيث اعتمدوا على اللغات الإفريقية في حوارات الأفلام الأمر الذي مكثهم من التقرب إلى الجمهور ليسع إلى خارج القارة الإفريقية .

كما ساهمت السينما الإفريقية و الهوليوودية كثيرا في إعطاء صورة أكثر وضوحا عن الاستعمار العنصري الذي شهدته إفريقيا آنذاك وكان لها الأثر في تمثيل الواقع الإفريقي .

## ▪ **Introduction:**

Cinéma africain ou cinémas d'Afrique ? La question des définitions se pose d'emblée. Le cinéma africain a connu plusieurs étapes très différentes les unes des autres : après une période marquée par les stéréotypes racistes, l'ethnologie s'est emparée de la représentation d'un continent, regardé comme le stade naïf (et forcément aliénant) de l'humanité. Suivant l'exemple de Sembene Ousmane, la plupart des cinéastes de l'Afrique occidentale ont progressivement eu recours aux langues africaines pour les dialogues des films, ce qui les a rapproché de leurs publics en et hors du Continent. A une question de Sada Sang, Sembène répondait en 1993 : « Je ne connais pas la francophonie... pour moi, c'est un concept artificiel qui passera tout comme la négritude. »<sup>i</sup>

Exit donc le Français et bienvenue à la Francophonie comme système politique. Le cinéma africain des ex-colonies françaises a toujours été porté à bout de bras par des aides francophones et a dû s'inscrire dans la logique de la Francophonie. Lorsqu'on évoque le cinéma africain au singulier, il est extrêmement rare de trouver mention des cinémas arabes, comme si les pays du Maghreb ou le géant égyptien qui existe depuis près d'un siècle, n'étaient que des accidents de la pensée postcoloniale.

## **I- L'Afrique, terre des chasseurs d'images exotiques.**

Plus que la littérature, le cinéma a contribué à donner de l'Afrique une image dont s'est nourrie la représentation coloniale raciste. Les premiers films tournés dans ce continent par des occidentaux étaient résolument exotiques (volonté d'étrangeté, de « cannibalisme », de « sauvagerie »).

L'homme noir était considéré comme un animal singulier dont le comportement était perçu comme pathologique et devait prêter à rire. Ces images sont anecdotiques et ne comportent aucune forme d'humanisme comme on peut en trouver dans des documentaires réalisés antérieurement ou à la même époque par Robert Flaherty (*Nanouk l'Esquimau* et *Moana des Mers du Sud*, 1926). Malheureusement, dans les films qui suivirent, l'Afrique cinématographiée devint le continent de la barbarie et de la cruauté. On peut citer *Trader Horn*, qui fit sensation en montrant un Africain dévoré vivant par un crocodile (l'on ne sut jamais très bien si la séquence avait été truquée ou accidentelle).

Marc Allégret, accompagnant Gide au Congo, en rapporte *Voyage au Congo* (1928).

Marcel Griaule, en 1938, réalise deux films ethnographiques en 35 mm sonore au Pays Dogon, soulignant un aspect de la vie quotidienne et de la religion des Dogon. En particulier, *Sous les masques noirs*, montre les cérémonies funéraires dans un village Bandlagara.

Les premières images occidentales sur l'Afrique n'ont pas été prises par des cinéastes ethnologues comme Jean Rouch et 1950 marque un tournant important de l'évolution du film africain. Dans un long article<sup>ii</sup> écrit en 1962, le chercheur/cinéaste distinguait plusieurs étapes de l'évolution depuis le film ethnologique jusqu'à la naissance du film authentiquement africain.

**I° L'Afrique Exotique:** en dehors des films de Tarzan qui se servent de l'Afrique comme simple prétexte, un certain nombre de réalisateurs continueront à exploiter le filon du « cannibale » et des danses de sorciers.<sup>iii</sup> Comme pour les

autres régions du continent, l'Afrique n'y sera qu'un décor et les Africains de malheureux figurants.

**2° L'Afrique Ethnographique** : les cinéastes et les ethnographes essaient, quelquefois maladroitement, de montrer les aspects les plus authentiques de la culture africaine. C'est ainsi qu'une véritable école d'africanistes-cinéastes s'est constituée parmi lesquels des cinéastes professionnels qui commencèrent à réaliser des films véritablement ethnographiques.

**3° L'Afrique en pleine évolution 1950, année charnière** : elle marque ainsi un tournant important de l'évolution du film africain. Les tentatives des années précédentes avaient montré la fin de l'exotisme de pacotille des films qui avaient prévalu jusqu'à la fin des années 30 et la nécessité de faire découvrir par l'intermédiaire du cinéma, une culture africaine à des spectateurs des autres continents. Il a fallu attendre cette année-là pour voir le problème central de l'aliénation coloniale abordé par trois cinéastes. Ceux-ci allaient s'engager aux côtés du peuple algérien dans sa lutte anticoloniale.<sup>iv</sup> Un jeune élève de l'IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) à Paris, **René Vautier** réalise clandestinement en Côte-d'Ivoire un film sur la lutte d'un jeune parti politique, alors attaqué par l'administration coloniale, *Afrique 50*. Tourné en 16 mm noir et blanc, ce film, sonorisé avec des moyens de fortune, fut interdit en Afrique et en France et réservé au circuit des cinémathèques.

**En 1951, Alain Resnais et Chris Marker** réalisent un documentaire qui attaquait la culture coloniale en son cœur. *Les Statues meurent aussi*, fut tourné dans les musées africanistes européens ; il s'agit d'un montage

particulièrement remarquable de documents d'archives sur l'Afrique noire. La thèse est la suivante : les statues d'art nègre de nos musées se dégradent, car le sens de leur représentation se perd, et le nouvel art africain est en pleine décadence, corrompu qu'il a été par l'influence occidentale. Les deux réalisateurs partent de la question de la présence de l'art 'nègre' au Musée de l'Homme alors que les arts grecs ou égyptien sont logés au Louvre pour dénoncer cette 'ghettoïsation' coloniale.

A sa naissance, en effet, le cinéma d'Afrique noire semble sous le Parrainage ambigu de la coopération française. Les premiers élèves africains de l'IDHEC arrivent sur la scène cinématographique. Pour le moment ils ne peuvent tourner dans leur propre pays, et tentent donc de réaliser des films africains, mais en Europe. Ce fut le cas du pionnier du cinéma africain, Paulin Vieyra, mais aussi d'autres lauréats de la même génération comme Jacques Melokane, Mamadou Sarra et l'opérateur Carlstan qui ont réalisé ensemble ce qui fut sans doute le premier film noir, *Afrique-sur-Seine*, où l'on montrait la vie des Africains à Paris. Ce court métrage de 21 minutes, tourné en 1955 a été produit par le département cinématographique du musée de l'Homme à Paris. Un homme, un idéal, une vie, montrant les déboires d'un pêcheur de la côte du Sénégal qui, contre la tradition, place un moteur sur sa pirogue. Malheureusement, le film ne fut jamais complètement monté ni sonorisé par manque de moyens, malgré le soutien de Jean Rouch. Fait marquant : l'autorisation de tourner en Afrique ayant été refusée aux auteurs, les rares plans montrant des enfants à la baignade dans le fleuve Niger sont en fait des stock-shots issus d'Afrique 50.

#### 4° Les ébauches d'un cinéma authentiquement africain :

Très vite, certains réalisateurs veulent aller plus loin, dépasser le stade de l'exotisme, pour faire entrer le spectateur de plain-pied dans le monde de l'homme noir, quel qu'il soit : traditionnel ou évolué. Ce sont ces tentatives qui marquent les premières étapes du véritable cinéma africain du futur.

C'est d'Afrique du Sud que vient la première tentative. Dès 1948, un pasteur, Michael Scott, réalise un film en 16 mm, *Civilization on Trial in South Africa*, montrant les réactions d'hommes noirs devant les problèmes de la ségrégation raciale.

Le témoignage de Jean Rouch nous aide à comprendre les enjeux de ce type de films. « Déjà, quand je réalisais *Les Fils de l'eau*, film d'ethnographie traditionnelle, j'essayais d'éviter le piège de l'exotisme. Flaherty m'avait déjà montré une voie, celle de la mise en scène du documentaire ; le réalisateur en ordonnant et en construisant les éléments de la vie authentique les séparait de leur cadre étrange et les rendait accessibles à tous les publics du monde. Mais réussir à faire de *Nanouk l'Eskimau*, l'ami d'hommes qui n'avaient jamais vu un Eskimau, était une réussite inégalable. »<sup>v</sup> Jean Rouch a repris la même expérience en 1957 en Côte-d'Ivoire avec *Moi, un noir*, au cours duquel il projeta les images muettes montrant la vie d'un pauvre docker d'Abidjan, en lui demandant d'improviser un commentaire. « Le docker Robinson, stimulé par la projection de sa propre image, improvisa un extraordinaire monologue dans lequel, non seulement il reconstituait les dialogues de l'action, mais expliquait celle-ci et même jugeait son propre comportement et celui de ses camarades. »

## **5° Le cinéma africain par des cinéastes africains, pour des Africains :**

Quoi que l'on fasse, ni Rogosin, ni Sean Graham, ni Jean Rouch ne serons jamais des Africains et les films qu'ils réalisèrent seront toujours des films sur l'Afrique faits par des étrangers. Elisabeth Lequeret écrit justement : « Orientalistes, peintres ou romanciers, explorateurs ethnologues, photographes ou cinéastes : jusqu'aux indépendances, la représentation de l'Afrique est, de manière quasi-systématique, le monopole des Européens. Nul ne s'étonnera alors que l'exercice du regard (sur sa communauté, donc sur soi-même) ait d'emblée été un enjeu majeur du cinéma africain ». <sup>vi</sup>

Les premiers cinéastes africains s'appellent, Lionel N'gakane, Paulin Vieyra, Blaise Senghor, TimitéBassori, Thomas Coulibaly, Jean-Paul N'Gassa, etc. Le cinéma africain des années 1960 et 1970 est porté par l'élan des indépendances, avec le lot d'espoirs et de justice qu'incarne l'écrivain-cinéaste et ancien syndicaliste Sembène Ousmane. En 1960, lorsque Sembene tourne, avec l'aide d'une bourse du Studio Gorki, son premier film (et le premier film africain tourné en wolof), *BoromSarret*, il a quarante ans. La mission du cinéma, telle qu'il l'envisage, transparait dans ses interviews de l'époque : « Pour moi, le cinéma est un moyen d'éducation politique » De fait, *BoromSarret*, court métrage de 19 minutes, suit la journée de travail d'un conducteur de charrette qui rappelle fortement le néoréalisme italien.

### **- Cinéma africain ou pratiques audiovisuelles éparses ?**

Pour revenir aux définitions (cinéma africain ou cinémas d'Afrique) on retrouve cette autre question que se pose

justement Samuel Lelièvre de l'Université canadienne de Moncton : « On pourrait commencer par dire, d'un point de vue qui pourra sembler polémique, que le 'cinéma africain' n'existe pas dans la mesure où, en dehors de l'Afrique du Sud, il n'existe pas d'industries du cinéma au sens courant du terme dans les pays d'Afrique subsaharienne...Il conviendrait, en conséquence, d'utiliser plutôt l'expression de 'films et pratiques cinématographiques et audiovisuelles africaines' au lieu de celle de 'cinéma africain' ou, au moins, de parler des 'cinémas africains' ou des 'médias cinématographiques et audiovisuels africains' »<sup>vii</sup>.

Malgré les déclarations d'intention et les espoirs suscités, jamais les gouvernements africains ne porteront attention à leurs cinématographies nationales. Seul le Burkina Faso (ex Haute-Volta), sous l'impulsion du jeune leader Thomas Sankara, entreprendra une véritable politique d'aide au cinéma. L'Etat Burkinabé encouragera la création, en particulier, du festival d'Ouagadougou qui reste un emblème du cinéma panafricain.

Après les débuts glorieux des pionniers, la production du film africain a été portée à bout de bras par les aides françaises, relayées par des fonds européens, ou des fonds de soutien adossés à des festivals (comme Rotterdam ou Toronto), et plus récemment à des programmes européens.

Ces aides ont permis de voir quelques films admirables produits au cours des deux dernières décennies. (*Bamako*, du Malien Abderrahmane Sissako, *Daratt* du Tchadien Mahamat-Saleh Haroun, ou encore le magnifique *Mooladé* du Sénégalais Ousmane Sembene). Cependant ces réussites masquent difficilement la difficulté d'assurer à ce cinéma une pérennité. Le Malien Souleymane Cissé, l'un des plus



grands talents du continent, a attendu 15 ans depuis son film *Waati* (quidénoncele racisme en Afrique du Sud) pour réaliser en 2009 *Min Ye* (histoire d'un couple tourné en langue *Dioula*.) La jeune génération semble, elle aussi, marquer le pas, dans un paysage endeuillé par la mort en 1998 de Djibril Diop Mambéty : en trente ans de carrière, l'un des plus grands cinéastes africains n'a pu tourner que trois courts et deux longs métrages, dont *ToukiBouki* (1973), chef-d'œuvre grandiose et halluciné. On a ensuite vu émerger toute une série de films dans lesquels le groupe social broie les destins individuels. C'est particulièrement vrai dans *WeendKuuni* 1982 de Kabore et *Le Choix* et *Yabaa* d'Idrissa Ouedraogo).

Pendant ce temps, les salles africaines fermaient un peu partout, et c'est sans doute le seul trait unificateur du constat alarmant qu'on peut dresser. Les films africains du Nord et du Sud, de l'Est comme de l'Ouest ne parviennent plus à leurs publics. Les cinéastes vivent le plus souvent en Europe et leurs films sont vus essentiellement dans des festivals internationaux dont le nombre est supérieur à celui des films produits. Dans une certaine mesure, les patrons de ces festivals ont remplacé le regard des ethnologues sur l'Afrique et son cinéma.

### ▪ **Les thèmes : émigration, exil et retour**

Le thème de l'aliénation et de l'émigration (en France essentiellement) restera l'un des sujets récurrents du cinéma africain entre intégration utopique (*Afrique-sur-Seine*), désenchantée (*Concerto pour un exil*, de Désiré Ecaré) ou conflictuelle (explicitement, tous les films de Med Hondo, mais aussi ceux d'Ousmane Sembene, notamment le magnifique *La Noire de...*). Elisabeth Lequerré parle de

« l'intériorisation par les colonisés eux-mêmes du regard et de la logique de l'argumentation coloniale que Franz Fanon théorise dans *Les Damnés de la terre* ».

Le thème de l'exil/émigration/retour est dominant dans le film africain d'initiative francophone. Vingt ans après les films basés sur les envies de départ, le désir de l'exil devient l'expression d'une blessure liée au retour. Dans *L'Afrance*, premier métrage d'Alain Gomis, un jeune étudiant sénégalais, ayant laissé expirer sa carte de séjour, sombre peu à peu dans la folie. Gomis reviendra avec *Indochine* et plus récemment avec *Aujourd'hui* (la mort annoncée). On peut également citer le très beau film de Moussa Traore, *La pirogue* qui a su raconter, mieux que nos cinéastes, le drame des boat people ou *harragas*, comme on les appelle en Algérie. En 2013, Mahamat Saleh Haroun est le seul cinéaste africain en compétition au festival de Cannes avec *Grigris*. Le film remporte un succès d'estime auprès des critiques<sup>5</sup> mais n'est pas présent au palmarès. Jeune Afrique pose la question qui fâche : « Mauvais cru ou symptôme inquiétant ? »<sup>viii</sup>

### ▪ De nouveaux thèmes

La tendance à bousculer les formes, à emprunter d'autres genres pour raconter l'Afrique est restée marginale chez les cinéastes de l'Afrique francophone. Les tabous de la nudité, des rapports incestueux, de l'homosexualité, de l'infanticide et de l'excision ont été rarement attaqués. Le premier à enfreindre ces tabous fut le cinéaste ivoirien Désiré Ecaré (*Visage de femmes*, 1985) qui met en scène une séquence érotique d'un couple adultère. Jo Gai Ramaka dans *Carmen Gai* (2000) évoque le thème de l'homosexualité et Mohamed Camara (Guinée) place au coeur de son sujet dans son long

métrage *Dakan* (1999). Ces films n'ont d'ailleurs pas eu un accueil favorable en Afrique. Sembène Ousmane a abordé le thème de l'excision en 2000, avec *Faat Kiné* qui fait partie d'un triptyque sur « l'héroïsme au quotidien », dont les deux premiers volets sont consacrés à la condition de la femme africaine. Dans *Moolaadé* (2003), Sembène relate l'histoire de quatre fillettes qui fuient l'excision et trouvent refuge auprès d'une femme, qui leur offre l'hospitalité (le *Moolaadé*) malgré les pressions du village et de son mari.

❖ ***Les représentations de l'Afrique à travers les films occidentaux à gros budget***

**A. Le cliché postcolonial**

Le cinéma hollywoodien a également offert des représentations diverses d'un continent dont sont originaires près de 13% de la population américaine. Malheureusement, les clichés coloniaux ont la peau dure et l'enfer est souvent pavé de bonnes intentions. Certains, parmi les plus talentueux des réalisateurs américains, n'ont pas su éviter de succomber à l'aliénation. En 1951, John Huston cinéaste de gauche tout comme ses deux interprètes, Humphrey Bogart et Katharine Hepburn, n'a pu échapper au cliché colonial dans sa mise en scène du fameux *African Queen*. Trente cinq ans plus tard, Sydney Pollack, également connu pour ses idées humanistes, nous livre avec *Out of Africa* une vision nostalgique de l'Afrique coloniale. La même vision postcoloniale (qui place les Blancs au centre et les Africains dans la périphérie), traverse le film de l'italien Bernardo Bertolucci, *Un thé au Sahara*. Quant à Clint Eastwood, il fait dans *Invictus*, du rugby un instrument d'alignement sur la culture Afrikaner dominante.

## B. Des représentations désaliénées

Ici, les représentations des réalités africaines ne sont pas maquillées et offrent au grand public une vision décolonisée de l'Histoire. On peut même parler dans certains cas de films militants. C'est le cas de *Lumumba* de Raoul Peck avec Eric Ebouaney et des acteurs africains, de *Namibia* de Charles Burnett qui chante l'indépendance de la Namibie ou encore de *Blood Diamond* d'Edward Swick avec Leonardo di Caprio. Au coeur de la guerre civile de Sierra Leone, le film dénonce le marché des diamants. Dans *Le dernier Roi d'Ecosse* de Kevin Mc Donald avec Forest Whitaker, un médecin devient le confident du dictateur Idi Amine Dada. Il souligne le danger, pour les nouveaux Etats, des dérives autoritaires et dictatoriales.

Les conflits ethniques ont inspiré quelques films dont le plus connu est *Quelques jours en avril* (*Sometimes in April*) de Raoul Peck. Le film raconte, jour après jour, la vie d'une famille rwandaise pendant le génocide. Le mari est hutu, la femme et les deux enfants tutsi.

Quelques années avant la fin de l'apartheid, le britannique Richard Attenborough s'est livré dans *Cry Freedom* (interprété par Denzel Washington) à une dénonciation féroce du système ignoble de la ségrégation raciale. Citons également l'adaptation américaine du roman de l'écrivain sud-africain d'André Brink *Une saison sèche et blanche*. De son côté, Andrew Niccol dénonçait en 2005 dans *The Lord of War* (*Le seigneur de la guerre*), avec Nicolas Cage les trafics d'armes menés en Afrique par des Américains.

## II - L'Algérie et son cinéma en Afrique

Indéniablement, le cinéma africain a été porté par un mouvement unificateur surgi de la création de l'OUA. Cela a donné naissance à la Fédération panafricaine des cinéastes (FEPACI) dont on rappelle qu'elle est issue d'un document intitulé « *La Charte d'Alger* », adopté lors de la rencontre des cinéastes africains tenue à la salle Ibn Khaldoun en juillet 1969, en marge du Premier festival culturel panafricain. Cette réunion, organisée par la cinémathèque algérienne avait été fortement animée par des pionniers comme Paulin Vieyra, Sembène Ousmane, Johnson Traore, mais aussi Youssef Chahine, Lakhdar Hamina, Ahmed Rachedi ou encore le Sud-africain de l'ANC, Lionel N'Gakane. Ce sont eux qui ont appelé à la création de la FEPACI et au soutien de l'initiative, surgie au Burkina Faso la même année, d'un Festival panafricain du film qui deviendra le FESPACO. Tahar Cheriaa, qui n'assistait pas à cette réunion, a pu être libéré des geôles de Bourguiba grâce à l'appel lancé par la quarantaine de cinéastes africains présents à Alger. Cette charte d'Alger a été confirmée en sa présence à Tunis en 1970 à l'occasion d'un congrès fondateur.

Après les années 60 et 70 marquées par l'ascendant de la notion de « négritude » et de la dépendance vis-à-vis des mécanismes d'aides francophones, la FEPACI a fait beaucoup d'efforts pour se rapprocher des diversités panafricaines. C'est ainsi qu'elle a émis certaines recommandations pour soutenir des films faisant clairement la promotion des cultures africaines, comme ce fut le cas de *HeritageAfrica* (1989) du Ghanéen KwahPaintsilAnsah.

La diaspora afro-américaine joue depuis quelques décennies déjà un rôle important dans l'exaltation des valeurs culturelles africaines. C'est aux États-Unis que des idées telles que l'« afro-centrisme » ('Afrocentricity') se sont développées, entraînant derrière elles une certaine influence.

Il n'est pas inutile de rappeler que la cinémathèque algérienne a été dès sa création en 1965, un passage obligé pour tous les cinéastes africains. Sembène y était souvent présent, et la plupart des cinéastes comme Djibril Diop ou Mamadou Samb ont présenté leur premier court-métrage à la salle de la rue Ben M'hidi. Des critiques de cinéma comme Jean-Louis Bory, Jean Douchet ou Claude Michel Cluny qui fréquentaient régulièrement la cinémathèque d'Alger, y ont découvert nombre de films africains. Déjà, les Ciné-pops de René Vautier avaient acquis les droits du premier film de Sembène, *BorromSarret*, considéré comme le premier film africain tourné en Afrique. Puis, à sa création, la cinémathèque algérienne a acquis *La noire de* réalisé en 1966. Compte tenu des relations entre les cinémathèques algérienne et française, c'est parfois d'Alger que partaient les reconnaissances et les succès des films réalisés par des pionniers. La cinémathèque a continué pendant longtemps à faire du cinéma continental sa priorité et à recevoir les cinéastes de diverses régions d'Afrique.

On croit à tort que les aides françaises ont été les seules à soutenir le cinéma subsaharien. Au cours des trois premières décennies qui ont suivi notre indépendance, l'Algérie a coproduit de nombreux films africains, dont trois de Youssef Chahine<sup>ix</sup>, deux du tunisien Abdelatif Ben Ammar<sup>x</sup>, deux avec le Mauritanien Med Hondo<sup>xi</sup> et un avec Sembene Ousmane, le *Camp de Thiaroye*, réalisé en 1988. Le film

raconte comment des anciens combattants africains sur le point d'être démobilisés, sont rassemblés, en novembre 1944, au camp de transit de Thiaroye au Sénégal où ils apprennent qu'ils ne recevront qu'une petite partie du solde qui leur était dû. Les gendarmes français, aidés de troupes coloniales et d'anciens *vichystes*, ouvrent le feu, provoquant un massacre qui n'est pas sans rappeler les événements survenus quelques mois après à Sétif en Algérie. Ce film a remporté le prix spécial du jury à la Mostra de Venise en 1988 mais son discours foncièrement anticolonial lui valut d'être censuré pendant dix ans en France et 3 ans au Sénégal même. Le message était clair : tant que Sembene se contentait de dénoncer la bureaucratie et de défendre les humbles, passe. Mais la ligne rouge pour le soutien aux films s'arrête à la représentation historique du passé colonial pris en dehors de sa mission « civilisatrice ». Il est clair que ce film n'aurait jamais pu être fait sans le soutien financier et technique de l'Algérie. Pourtant, nulle part il n'est fait mention de la coproduction entre le Sénégal et l'Algérie, ni du rôle joué dans ce film par Mohamed Slim Riad.

L'Algérie a ensuite traversé une période particulièrement difficile au cours des années 90. Mais c'est tout de même notre pays qui, en l'absence de tout autre pays volontaire, a répondu favorablement à la demande de l'Union Africaine d'organiser le deuxième festival culturel panafricain en 2009. Ce fut l'occasion pour le Ministère de la culture de produire deux longs-métrages, l'un documentaire (*Africais back*) et l'autre de fiction (*L'Afrique vue par...*). Pour ce dernier film, il a été fait appel à dix des plus grands réalisateurs africains représentant les quatre grandes zones linguistiques : anglophones, lusophones, francophones et bien sûr arabophones. Il s'agissait de Teddy Matera (Afrique

du Sud), Zeze Gamboa (Angola), Flora Gomès (Guinée Bissau), Sol de Carvalho (Mozambique), Mama Keita (Guinée), Balufu Bakupa (Congo RDC), Gaston Kabore (Burkina Faso), Abderrahmane Sissako (Mauritanie-Mali), Nouri Bouzid (Tunisie) et Rachid Bouchareb (Algérie). Chacun des réalisateurs a pu, en toute liberté, fournir sa vision, son imaginaire et sa représentation personnels de l'Afrique.

Deux autres longs-métrage d'archives ont été commandés sur les mouvements de libération et leur relation avec l'Algérie : le premier à un Algérien, Lamine Merbah (*Des ténèbres à la lumière*) et le deuxième à un Sud-africain, Suleman Ramadan (*By all means necessary*). Tous ces films ont été projetés au cours du deuxième Festival culturel panafricain de juillet 2009.

Par ailleurs et toujours lors de ce festival, le Ministère de la Culture a mis en place un jury pour sélectionner quatre projets de longs et quatre de courts métrages à la suite d'un appel à proposition à l'échelle africaine. Les films de LM ont reçu chacun l'équivalent de 100 000 € et les courts 25 000. Malheureusement, tous les films n'ont pu être menés à bien, en raison d'une clause obligeant (conformément à la loi algérienne) les porteurs de projet à s'associer à un coproducteur algérien. L'Algérie est également présente comme coproductrice dans le projet de John Akonfrah et Manthia Diawara, *The Black Panther Symphonies*, largement basé sur les souvenirs de Kathleen Cleaver, la veuve du leader mythique des Black Panthers.

Il n'en reste pas moins que le bilan montre clairement que l'Algérie, non seulement, a joué son rôle dans la mise en place de structures panafricaines, mais a également



contribué concrètement et avec ses moyens, à une politique de coopération en s'engageant dans nombre de coproductions interafricaines sur la base des principes requis par l'Union Africaine. Il est regrettable que le vocable cinéma africain tel que compris outre Méditerranée, continue à occulter la part prise par l'Algérie dans le panafricanisme culturel. J'ai même trouvé des ouvrages qui font le point sur les cinémathèques du continent. On y trouve mention de la création de la cinémathèque de Tunis (aujourd'hui fermée) ou celle d'Ouagadougou, mais nulle référence à celle d'Alger qui détient plus de 10.000 copies, qui est celle qui conserve le mieux la mémoire cinématographique africaine et qui fut longtemps considérée comme la deuxième cinémathèque dans le monde.

### **Rachid Bouchareb, cinéaste africain**

*Bâton rouge* (1985) raconte le voyage vers la Louisiane de jeunes émigrés de la banlieue parisienne. Plus tard, *Little Senegal* raconte comment Alloune (Sotigui Kouyate), gardien d'un musée à Gorée, part à la rencontre de ses ancêtres, envoyés comme esclaves en Amérique. « Je me suis interrogé » disait le réalisateur, « sur les relations qui pouvaient exister entre l'Afro-américain et l'Africain. Que se passe-t-il lorsqu'un Africain, deux cents ans après, vient dire à un Afro-américain : "j'ai fait de longues recherches et je vous ai retrouvé, nous sommes de la même famille, nous avons la même terre, les mêmes racines".<sup>xii</sup> Ce film a représenté l'Algérie à la course aux Oscars à Hollywood en 2001.

Cette quête d'identité est également présente dans *London River* dans lequel un musulman africain (interprété à nouveau par l'acteur fétiche de Bouchareb, Sotigui Kouyate)

vient chercher son fils disparu, lors des attentats de Londres, en juillet 2007. Il est accueilli par un mélange de racisme et d'islamophobie, mais parvient à transmettre un peu de la légendaire sagesse africaine à une mère anglaise plus désespérée que pleine de préjugés. Dans ses deux derniers films tournés aux Etats-Unis, Rachid Bouchareb est revenu sur le thème de l'islamophobie aggravée par le racisme anti-noir, en particulier dans *La voie de l'Ennemi*, coproduit par l'AARC et dans lequel un prisonnier (Forest Whitaker) se convertit à l'Islam et bénéficie d'une remise de peine conditionnelle pour bonne conduite. Comme dans *London River*, Djihad, l'ancien bagnard, va découvrir qu'en plus du racisme qu'il avait connu avant de séjourner en prison, l'Amérique conservatrice et ses shérifs vont le persécuter au nom d'une islamophobie rampante.

L'Algérie a une longue histoire commune avec l'Afrique dont elle est partie intégrante et à la libération de laquelle, notre pays a grandement participé. Cet héritage et cet engagement africain ont été confirmés lors du deuxième festival culturel panafricain organisé en 2009 à Alger. Dans le film collectif, *L'Afrique vue par...*, Rachid Bouchareb a choisi le documentaire d'archives pour parler d'un sujet peu traité au cinéma. *Exhibition, Zoo humain*, relate en effet, la manière scandaleuse avec laquelle les Africains étaient exhibés dans des cages, lors des expositions coloniales en Europe, au début du 20<sup>ème</sup> siècle. En racontant à travers des destins divers, cet enracinement algérien dans la terre africaine, Rachid Bouchareb participe à sa manière à la dimension culturelle africaine de l'Algérie.

Son prochain film intitulé *Cohiba-Cuba* sera tourné à Cuba. Bouchareb revient sur le racisme que subissent les Afro-américains, non seulement aux USA, mais ailleurs dans les

Amériques. Ils restent, comme c'est le cas dans les Caraïbes, les parias de la société. Bien que l'histoire se déroule loin de nous, les êtres qui sont pris dans ce drame de la pauvreté et dans cette recherche de la dignité, sont très proches de nous. Ce film est d'initiative algérienne, puisqu'il a été coécrit par le réalisateur et le plus lu des auteurs algériens actuels, Yasmina Khadra. Dans ce projet « *Cohiba-Cuba* », les auteurs montrent également comment les Africains ont réussi malgré tout à sauvegarder des bribes de leur culture d'origine.

### **III- La fin du support film et la révolution numérique**

A partir des années 2000, l'irruption des petites caméras et, plus généralement, la banalisation de la vidéo, vont bouleverser la donne pour une armée de débutants désireux de filmer, mais privés de budgets et de fonds d'aide.

A l'instar d'Abderrahmane Sissako (*Bamako*), toute jeune génération semble affranchie de la mission dont se sentaient investis les cinéastes des années 1960-1970.

Par ailleurs, le récent et fulgurant développement de la production audiovisuelle dans certains pays anglophones comme le Nigéria, le Ghana ou à un degré moindre, l'Afrique du Sud ou le Zimbabwe, a clairement montré que ces pays (qui ont connu une histoire coloniale différente), sont actuellement ceux où les *pratiques cinématographiques et audiovisuelles* sont parmi les plus dynamiques en Afrique sub-saharienne ». <sup>xiii</sup>

Quant aux films et pratiques de l'Afrique lusophone, on peut davantage les comparer à l'expérience « révolutionnaire » de décolonisation (tardive) des pays maghrébins. Les réalisateurs des deux régions ont en commun le fait qu'ils

vivent souvent à Paris ou Lisbonne et reviennent réaliser leurs films dans leur pays d'origine. Le cinéma dans cette partie de l'Afrique se réduit pratiquement à trois individualités. Flora Gomès de Guinée Bissau (*MortuNega*, 1988; *Les yeux bleus de Yonta*, 1990; *Podisangui, Nha Falla* (2002) ; Zézé Gamboa (Angola) auteur de *Le grand Kilapy* (2010) et *Un Héros* (2004, a réalisé en 2009 pour *l'Afrique vue par...*, le court métrage *Bonjour l'Afrique* ». Quant à Joao Sol de Carvalho (Mozambique), il est l'auteur du *Journal d'un autre homme* (2006).

Les expériences du Ghana et du Nigeria constituent une révolution dans la représentation que les publics africains se font de leur cinéma. La production des pays anglophones est quantitativement la plus importante, essentiellement à travers l'Afrique du Sud et le Nigéria. Même si la qualité n'est pas toujours au rendez-vous et que les « industries » en place ne sont pas dans la logique « cinéma d'auteur » des pays africains francophones.

Ces dernières années, avec l'émergence de la vidéo, en particulier de la vidéo numérique (qui permet des tournages plus légers et plus économiques), on assiste dans un certain nombre de pays à l'émergence de cinéastes vivant et travaillant dans leur pays d'origine.

Aujourd'hui, la tendance dominante des cinémas d'Afrique occidentale consiste pour la majorité des cinéastes à trouver une adéquation entre l'usage des nouvelles technologies numériques, les formes de récits et de représentations, pour concilier avec

le cinéma africain, des publics trop longtemps laissés en marge par le cinéma d'auteur.

Face au modèle du Hollywood américain et à celui du Bollywood indien, le secteur de production cinématographique et vidéo du Nigeria a mis en place un pôle africain du nom de Nollywood (contraction de Nigeria et d'Hollywood) avec plus de deux mille longs métrages produits par an et diffusés sur support numérique ! Des soap-opéras aux polars en passant par les films fantastiques de vampires et de sorciers, les comédies musicales, tous les genres sont produits et tournés en quinze jours pour un coût moyen de 25 000 euros. Nollywood a pris de l'importance dans les années 1990, au moment où la télévision nationale était victime des tensions politiques, libérant de nombreux artistes et techniciens dont certains, alors au chômage, se sont mis à produire des films indépendants à petit budget. En l'absence d'un réseau de salles de cinéma, les films sont ensuite distribués directement en vidéo (3 euros le DVD). La plupart des DVD se vendent à plus de 20 000 exemplaires, et les grands succès à plus de 200 000 exemplaires ! Sitôt sorti, le film est rapidement piraté à une dizaine de milliers d'exemplaires. On retrouve ensuite ces copies piratées dans toute l'Afrique et jusqu'en Chine.<sup>xiv</sup>

Il existe plus de 450 langues au Nigéria, mais les films sont en grande majorité tournés en anglais, (la langue officielle du Nigéria). Certains sont même produits par des églises évangéliques et véhiculent des thèmes religieux (guérison, miracle, conversion, vie spirituelle, etc.), tentant à la fois de divertir le spectateur et de faire du prosélyte. Pour contrebalancer cette influence prosélytique, la population

musulmane du pays s'est également lancée dans la production de films.<sup>xv</sup> Le cinéma emploie plus d'un million de personnes et représente le deuxième employeur après l'agriculture. Nollywood génère 590 millions de dollars par an. Le président Jonathan Goodluck a qualifié Nollywood de « notre lueur d'espoir » et a promis une aide de 200 millions de dollars au secteur audiovisuel. A titre comparatif, le fonds français Sud cinéma<sup>xvi</sup> était doté en 2012 de 1,3 millions d'euros. La croissance de 5,2 % du PIB national serait due en bonne partie au dynamisme de l'industrie cinématographique.<sup>xvii</sup>

### ❖ *Le cinéma Sud-africain après l'apartheid*

Depuis la fin du système de l'apartheid, l'Afrique du Sud devient peu à peu une place forte du cinéma du continent. Avec ses studios construits récemment au Cap, l'Afrique du Sud est maintenant de plus en plus compétitive sur le plan international. De plus en plus de films et de publicités sont réalisées dans ce pays. Et de nombreux réalisateurs américains, tel Clint Eastwood avec *Invictus* (2009), viennent y tourner. Le film de Daniel Espinosa, *Safe house* (sorti en février 2012), avec comme acteurs Denzel Washington et Ryan Reynolds, a été tourné majoritairement au Cap.

Selon le ministre sud-africain du Commerce, «**30.000 emplois ont été créés récemment grâce au cinéma**. En 2012, RFI rapportait que «depuis 2008, 271 films ont été réalisés dans le pays. C'est cinq fois plus que les quatre années précédentes».<sup>xviii</sup> Certains films sud-africains ont obtenu des distinctions internationales comme *Drum* (2004) de Zola Maseko, Etalon de Yennenga au Fespaco (Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou)

en 2005 ; *U-Carmen e-Khayelitsha* (2006) de Mark Dornford-May, Ours d'or au Festival international du film de Berlin de 2005 ; ou *Tsotsi* (2005) de Gavin Hood, Oscar du meilleur film en langue étrangère en 2005.

La présence du cinéma hollywoodien reste toutefois écrasante, dépassant régulièrement les 90% du temps de projection en salles. L'industrie du cinéma est encore largement dominée par les Afrikaners. Selon Suleman Ramadan, « Il existe aujourd'hui une industrie afrikaner, basée sur la langue et la culture afrikaners. Donc nous avons deux industries : une industrie qui exige d'être tournée dans nos langues comme l'anglais ou le zoulou et une industrie en langue afrikaans. En tant que Sud-Africain, si vous ne tournez pas dans cette langue, vous n'aurez pas de l'argent. Donc il y a aussi – si je peux oser de le dire – une forme d'apartheid qui émerge en utilisant cette langue, à travers du pouvoir économique de ce peuple. »<sup>xix</sup>

### ❖ *Effet de contagion en Afrique francophone*

Ce système Nollywood a tendance à faire tache d'huile dans tous les pays de la sous-région. En Afrique occidentale francophone, au Burkina Faso ce genre de cinéma a définitivement pris de la graine depuis le début de l'an 2000. L'espace vidéographique est dominé par des non professionnels tels Boubacar Diallo qui a expérimenté avec relativement de succès le polar (*Traque à Ouaga*, 2003 ; *0Code phoenix*, 2005), la comédie sentimentale (*Sofia*, 2004), le western style africain (*L'or de Younga*, 2006). Et son exemple fait des émules même parmi les

professionnels du métier. Le public de Ouagadougou et de la sous-région semble avoir renoué avec «son cinéma» grâce à ce nouveau genre, même si la qualité des films ne leur garantit pas les marches des prestigieux festivals internationaux.

### **En guise de conclusion**

L'aide du Nord, indispensable, surtout dans les premiers moments du cinéma africain, a permis à de nombreux créateurs du continent de s'affirmer et de s'insérer au sein de la corporation du 7e art mondial. Les cinéastes africains savent bien, ainsi que le dit un vieil adage, que «celui qui dort sur la natte d'un ami, dort encore par terre».

Le défi lancé à l'artiste africain de ces débuts du 3e millénaire sera celui de sa capacité à «manager» le passage de l'artisanat à l'industrie.

«En produisant de la valeur ajoutée concurrentielle, l'art produit de la richesse, seule apte à régénérer et à fortifier l'art perpétuellement.»<sup>xx</sup>

Les cinéastes africains sont devant des choix restreints. Les aides se font de plus en plus rares et le numérique a imposé une production, certes encore discutable par son niveau artistique, mais qui a enfin permis de créer des marchés internes à l'audiovisuel africain. Le public et les producteurs ne dépendent plus des festivals occidentaux pour pouvoir accéder aux œuvres africaines. Avec le déclin du support film, l'avenir d'une production africaine de qualité réside désormais dans la mise en place d'une coopération interafricaine (toutes zones linguistiques confondues) sous le



parapluie de l'Unité africaine. L'Algérie a un rôle de premier plan à jouer dans cette direction unitaire.

▪ **Sources bibliographiques :**

**Manthia Diawara**, *African Cinema, politics and culture*, Indiana University press, Library of Congress, 1992

**Elisabeth Lequeret**, *Le cinéma africain*, Ed. Cahiers du cinéma, 2003

**Olivier Barlet/Africultures**, *Cinéma : l'exception culturelle*, l'Harmattan, 2002

**Denise Brahimi**, *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*, Nathan Université, 1997

**Olivier Barlet**, *Les cinémas d'Afrique noire*, l'Harmattan, 1996

Association des Trois mondes et Fespaco, *Les cinémas d'Afrique. Dictionnaire*, Karthala-ATM, 2000

**René Prédal/CinémAction** : *Jean Rouch, un griot gaulois*, n° 17, l'Harmattan 1982

**Jacques Binet, Frid Boughedir et Victor Bachy**, *Cinémas noirs d'Afrique*, CinémAction, N° 26, 1981

**Jean Rouch**, *L'Afrique entre en scène* in Le Courrier de l'UNESCO : une fenêtre ouverte sur le monde, mars 1962

**Catherine Ruelle**, *Afriques 50 : singularités d'un cinéma pluriel*, l'Harmattan, 2005

**Paulin Soumanou Vieyra** : *Réflexions d'un cinéaste africain*,

**Alexie Tcheuyap**, *Cinémas africains en transition* Revue de l'Université de Moncton (Canada) Volume 40, numéro 1, 2009.

## Note de bas de pages

- 
- <sup>i</sup> -SadaSang, Contributions in Black Studies, Vol. 11 (1993), Art. 15 <http://scholarworks.umass.edu/cibs/vol11/iss1/1577>
- <sup>ii</sup> - Jean Rouch, *L'Afrique entre en scène* in Le Courrier de l'UNESCO : une fenêtre ouverte sur le monde, mars 1962, pp. 10-15
- <sup>iii</sup> - Un des *Tarzan* avec Johnny Weissmuller a été tourné au jardin d'essai d'Alger
- <sup>iv</sup> -René Vautier a rejoint le FLN à Tunis en décembre 1956, tandis qu'Alain Resnais signait le manifeste des 121 pour « le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie
- <sup>v</sup> -Jean Rouch, *L'Afrique entre en scène, Ibid.*
- <sup>vi</sup> -Elisabeth Lequeret, *Le cinéma africain, un continent à la recherche de son propre regard*, Les cahiers du cinéma, 2003 p. 39
- <sup>vii</sup> - Alexie Tcheuyap, *Cinémas africains en transition* Revue de l'Université de Moncton(Canada) Volume 40, numéro 1, 2009, p. 5-31
- <sup>viii</sup> -Renaud de Rochebrune, Jeune Afrique du 22/05/2013
- <sup>ix</sup> -*Le Moineau*(1974), *Le retour de l'Enfant prodigue* (1975) et *Alexandrie pourquoi* (1978)?
- <sup>x</sup> -Aziza (1980) et *les Palmiers blessés* (2010)
- <sup>xi</sup> -*Nous aurons toute la mort pour dormir* (1976) et *West Indies Story*(1979)
- <sup>xii</sup> -[wikipedia.org/wiki/LittleSenegal](http://wikipedia.org/wiki/LittleSenegal) et site de 3B productions sur le film
- <sup>xiii</sup> - Samuel Lelièvre, Ibid.
- <sup>xiv</sup> - *Lagos, capitale de Nollywood*, édition du Monde.fr, 25 décembre 2009.

---

<sup>xv</sup> - Philip Jenkins, professeur d'études religieuses à l'Université d'État de Pennsylvanie cité par *Alternatives internationales* n°42, p. 63, mars 2009.

<sup>xvi</sup> -Le Fonds Sud cinéma, clos depuis 2011, était réservé aux longs métrages destinés à une exploitation en salles (fiction, animation ou documentaire) réalisés par des ressortissants des pays du Sud et tournés majoritairement dans les zones géographiques éligibles

<sup>xvii</sup> -Source : Rebecca Moudio, *Afrique Renouveau*, mai 2013, p. 24

<sup>xviii</sup> - <http://www.rfi.fr/afrique/20121125-afrique-sud-industrie-cinema>, publié le 25-11-2012

<sup>xix</sup> -[Siegfried Forster](http://www.rfi.fr/afrique/20130604-afrique-sud-dechire-cinema-apartheid-zulu-jerome-salle)  
in[http://www.rfi.fr/afrique/20130604-afrique-sud-dechire-cinema- apartheid-zulu-jerome-salle](http://www.rfi.fr/afrique/20130604-afrique-sud-dechire-cinema-apartheid-zulu-jerome-salle)

<sup>xx</sup> -Dominique NikièmLes aides à la production cinématographique africaine *Ecrans d'Afrique* numéro 13-14 /3ème-4ème trimestre 1995.