

Introduction - Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXI^e siècle. Acteurs, formats, réseaux

Ute Fendler, Christoph Vatter

► To cite this version:

Ute Fendler, Christoph Vatter. Introduction - Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXI^e siècle. Acteurs, formats, réseaux. Cultural Dynamics in African Cinemas of the 21st Century. Agents, Formats, Genres / Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXI^e siècle. Acteurs, formats, réseaux, Universaar, pp.1-7, 2018. hal-03016388

HAL Id: hal-03016388

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03016388>

Submitted on 27 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UTE FENDLER ET CHRISTOPH VATTER
Bayreuth / Sarrebruck, Allemagne

Dynamiques culturelles dans les cinémas africains du XXI^e siècle. Acteurs – formats – réseaux. Introduction

Le concept de dynamiques dans le cinéma africain pourrait d'abord sembler être contradictoire, presque un oxymore, car pendant assez longtemps, on a plutôt vu venir la fin du cinéma sur le continent – face à des salles fermant leurs portes depuis les années 1990 déjà. La crise économique en Europe, pendant les années 2000, a été la cause pour une diminution importante des fonds, provoquant une baisse de la production filmique en Afrique comme effet quasi immédiat de celle-ci. Parallèlement, la production d'un cinéma commercial au Nigéria continuait à croître. En plus de l'impact économique de ce pôle de l'industrie cinématographique, on pouvait constater un attrait et une influence culturels et esthétiques grandissant de Nollywood. En parallèle, les cinémas des pays du Maghreb gagnaient en visibilité internationale avec leur forte présence dans les festivals, souvent couronnée de succès.

Dans ce contexte économique et dans cet environnement artistique concurrentiel plutôt difficile pour le cinéma subsaharien pendant une bonne quinzaine d'années, il est remarquable que de nouveaux cinéastes ainsi que de nouveaux groupes de productions, aspirant parfois à de véritables écoles cinématographiques à l'instar de 'Ouagawood', font apparition depuis quelques années et rencontrent aussi un certain succès dans des festivals internationaux.

Malgré des moments de crises, la production de films sur le continent parvient donc à se diversifier davantage et arrive ainsi à toucher un public plus large, notamment dans le domaine du cinéma populaire, en utilisant divers modes de distribution en y incluant l'internet. Face à ce nouvel élan, il semble propice d'appliquer des catégories jusqu'à maintenant peu utilisées pour accompagner les évolutions récentes.

La notion de dynamiques culturelles nous semble productive pour mieux saisir et analyser les changements dans ce vaste champ complexe du soi-disant cinéma africain. Ainsi, on peut observer une forte volonté chez les cinéastes à chercher de nouvelles thématiques et à développer le langage cinématographique en innovant et développant l'esthétique. Cette tendance resurgit avec force après une certaine crise – un grand nombre d'œuvres récentes en témoignent. En plus, la co-production multinationale permet de financer

des projets plus larges conçus pour des marchés régionaux, plutôt que nationaux. Dans le même esprit, les potentialités technologiques sont explorées, surtout dans la postproduction, comme par exemple pour le mixage, le montage et le sous-titrage, dans des laboratoires en Afrique du Sud ou au Maroc.

Ces changements considérables liés à des dynamiques culturelles au sens esthétique et transmédiat, mais aussi dans une perspective transnationale et transculturelle, demandent aussi un changement dans les approches. Ainsi, il semble plus adéquat de souligner les aspects relationnels, par exemple dans une perspective « acteur-réseau », au lieu d'insister sur des catégories thématiques ou des oppositions binaires traditionnelles (comme village – ville, tradition – modernité, cinéma 'art et essai' – film populaire etc.). Dans le présent volume, nous proposons les catégories reliées et interconnectées des acteurs, des formats ou genre et des réseaux pour réfléchir sur ces dynamiques culturelles dans le cinéma africain récent. Ainsi, la catégorie des acteurs permet de saisir les dynamiques dans la perspective de l'action, de l'individu ou d'un groupe qui entreprend des activités, qui crée des réseaux et de nouveaux formats – permettant à leur tour aux groupes ou individuels de s'inscrire dans de nouvelles dynamiques (ou bien de les initier).

Vers une exploration de nouvelles dynamiques dans les cinémas africains – contexte de recherche

Dans le domaine des cinémas d'Afrique, il semblait exister des frontières nettes entre un cinéma commercial, représenté surtout par les productions populaires de Nollywood au Nigéria, et un cinéma d'auteur, associé principalement aux réalisateurs francophones. Cependant, des études récentes mettent de plus en plus en question ces oppositions binaires et rigides et défient les rapports hiérarchiques et jugements de valeur qui en découlent. Ainsi, Olivier Barlet¹ a constaté une crise du cinéma subsaharien qui se manifesterait, par exemple, par l'absence des cinéastes de l'Afrique subsaharienne au festival de Cannes en 2012, comme l'a remarqué la revue *Africultures*² en 2012. En même temps, on pouvait observer une présence plus importante du film maghrébin. Déjà quelques mois plus tôt, lors du FESPACO en février et mars 2011, les échanges ont eu lieu sous l'impression d'une crise de la production et de la distribution ainsi que de difficultés de positionner le cinéma subsaharien sur le marché mondial et les répercussions sur la production dans

¹ Cf. Olivier Barlet : *Les cinémas d'Afrique des années 2000. Perspectives critiques*, Paris, L'Harmattan, 2012.

² No. 87 / 2012.

la région. Face à ces débats, des revendications pour un renouveau du cinéma africain ont fait surface.

En parallèle avec cette dynamique, le phénomène Nollywood a également été l'objet d'une révision plus nuancée par la recherche spécialisée. Ainsi, l'ouvrage *Global Nollywood. The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*³ revise de manière critique le succès des films Nollywood dans un contexte globalisé, notamment à cause de leur esthétique proche des productions de studio américaines, et contribue ainsi à une approche plus diversifiée du phénomène Nollywood.⁴ Aussi Ken Harrow, dans *Trash. African Cinema from Below* (2013), s'engage à dépasser les modèles binaires distinguant, par exemple, entre un cinéma à vocation artistique et un cinéma populaire. En se référant à Bataille, Stam et Mbembe, il propose d'appliquer une nouvelle grille de lecture pour analyser les films du continent africain « pour redéfinir les pratiques cinématographiques africaines dans toute leur vitalité ».⁵

Pendant, de nouvelles perspectives ne résultent pas seulement d'évolutions récentes, mais aussi de nouvelles approches de l'histoire du cinéma africain. Tandis que les approches traditionnelles mettent souvent en avant les appartenances nationales ou encore les affiliations selon les politiques culturelles (en Afrique ou en Europe), des ré-évaluations des œuvres des années 1960 et 1970 permettent d'aller au-delà de ces catégorisations et confirment une très grande diversité esthétique et thématique justifiant de parler déjà à cette époque-là des cinémas africains (au pluriel), comme l'a montré Sada Niang.⁶ Dans la même perspective, un élargissement du corpus, entre autres, grâce au numérique et l'accessibilité aux archives, permet de nourrir le débat sur l'histoire et l'esthétique du cinéma en Afrique et de changer notre regard sur ces films, comme Lizelle Bishoff et David Murphy l'ont montré.⁷

Ces élargissements des perspectives n'inspirent pas seulement de nouvelles façons d'approcher l'histoire du film africain, mais s'avèrent aussi stimulants pour une réflexion sur l'avenir. Ainsi, Foluke Ogunleye pose cette question

³ Cf. Matthias Krings / Onookome Okome (éds.) : *Global Nollywood. The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*, Indiana University Press, Bloomington, 2013.

⁴ Cf. les contributions de Matthias De Groof, Didi Cheeka, Aderinsola Ajao et Justin Ouoro dans ce volume.

⁵ « [...] to redefine African cinematic practices in all their vitality. » (Ken Harrow : *Trash. African Cinema from Below* Indiana University Press, Bloomington, 2013, p. 282.)

⁶ Cf. Sada Niang : *Nationalist African Cinema : legacy and transformations*, Lanham, Lexington Books, 2014.

⁷ Cf. Lizell Bischoff / David Murphy (éds.) : *Africa's Lost Classics. New Histories of African Cinema*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2014.

dans l'ouvrage *African Film: Looking Back and Looking Forward* qu'elle a dirigé en 2014. En Janvier 2013, le colloque international « L'archéologie du futur : cinémas africains et imaginaire », organisé à l'Université de Bayreuth (Allemagne), a déjà consacré un espace à la réflexion sur de nouvelles tendances dans la création cinématographique en Afrique, tout en focalisant la question du temps, notamment des regards portés sur le passé et sur l'avenir, qui contribuent à la construction de l'histoire.⁸

Les positionnements et débats esquissés ci-dessus confirment de manière exemplaire que des catégorisations essentialistes des films africains se sont avérées de plus en plus comme peu adéquates pour rendre compte de la grande diversité du cinéma sur le continent et dans la diaspora. Anjali Prabhu propose, dans *Contemporary Cinema of Africa and the Diaspora* (2014), le concept d'« Africa Watch » comme alternative. Elle y comprend de « regarder des films africains à travers des perspectives africanisées de tous les positions et lieux ».⁹

Le cinéma devient ainsi initiateur d'un dialogue interculturel qui invite-rait un public assez hétérogène, sur tous les continents, à s'imaginer uni dans la pensée et dans l'action.¹⁰ Elle intègre, dans son analyse, ainsi un spectateur implicite (pour reprendre la notion de lecteur implicite de Wolfgang Iser) qui se voit inclus dans les histoires et les milieux de vie africains. Ainsi, elle refuse les catégorisations nationales, sociales, ethniques, ou autres, pour dépasser les oppositions binaires et associer des films de manière très productives dans un processus de comparaison. L'approche de Prabhu part donc des narrations filmiques et de leurs perspectives implicites pour aborder le cinéma africain et peut ainsi être associé à celle de Harrow.

Dans cet ouvrage, nous nous proposons de prendre ces approches récentes comme point de départ pour les compléter par la discussion du rôle des acteurs et des réseaux avec leur influence sur les procédés narratifs et esthétiques dans les (re-)configurations dynamiques du cinéma africain.

⁸ Cf. la publication des actes du colloque : Ute Fendler / Aminata Mbaye (éds.) : *Archeology of the Future: African cinema and imaginary*, München, AVM, 2018.

⁹ « watching African films through Africanized perspectives from all locations » (Anjali Prabhu : *Contemporary Cinema of Africa and the Diaspora*, Wiley Blackwell, Chichester, 2014, p. 27).

¹⁰ « [I]t challenges its most unlikely spectators in Africa, Europe, America, or Asia to imagine and enter into a collectivity through thought and action » (*ibid.*).

Les contributions

Les contributions rassemblées dans cet ouvrage poursuivent ces réflexions sur les interconnexions entre le cinéma africain et d'autres domaines avec les processus de dynamiques culturels qui en découlent. Les textes sont le résultat des échanges lors d'un colloque international organisé à l'Université de la Sarre (Allemagne) en novembre 2015 à l'occasion de la 15^e édition des Journées du cinéma africain de Sarrebruck qui invitent chaque année au dialogue entre cinéastes, experts universitaires et public. Tandis que ce festival permet au public d'explorer les tendances actuelles du 7^e art sur le continent africain et d'échanger avec réalisateurs et acteurs, les textes de spécialistes africains et européens s'inspirent des approches académiques récentes esquissées ci-dessus. Ils se proposent d'analyser les dynamiques culturelles qui traversent le cinéma africain du 21^e siècle à partir de cinéastes et leurs œuvres particulières ou bien de genres et formats filmiques ainsi que de structures et réseaux de production, de distribution et de consommation des cinématographies africaines. Les différentes contributions couvrent des thématiques, mais aussi des régions variées permettant ainsi de révéler, dans une perspective comparatiste, des tendances actuelles dans les différentes cultures cinématographiques.

Les textes qui comprennent des articles scientifiques longs ainsi que quelques réflexions plus courtes sous forme d'essai, sont organisés en trois parties principales qui analysent la question des dynamiques culturelles suivant les perspectives des acteur-agents individuels, des formats et genres cinématographiques ainsi que des réseaux de production et de distribution : 1. *Les cinéastes, agents de dynamiques culturelles* ; 2. *Dynamiques esthétiques et formats/genres* ; 3. *Nollywood, Kanywood, Ouagawood, à suivre... ?*

La première partie centre la réflexion sur le rôle de *cinéastes* individuels comme *agents dans les dynamiques culturelles* qui traversent le cinéma d'Afrique. Les deux premières contributions sont consacrées au Camerounais Jean-Pierre Békolo qui, par ses films ainsi que par ses interventions publiques, est peut-être le réalisateur du cinéma subsaharien francophone contemporain qui représente le plus les dynamiques culturelles qui le caractérisent. Ainsi, Matthias De Groof (Anvers, Belgique) propose une lecture de son œuvre qui le relie, dans une perspective diachronique, aux pionniers Ousmane Sembène et Djibril Diop Mambéty, mais aussi à Nollywood, oscillant ainsi entre cinéma intellectuel engagé et film de masse populaire. Natalie Patterer (Bayreuth, Allemagne) poursuit cette orientation pour montrer dans son analyse du film *Le Président* (2013) la recherche d'une esthétique populaire par le cinéaste. Pour le cinéma maghrébin, le réalisateur marocain Hicham Lasri fait figure d'innovateur esthétique, notamment depuis son *C'est eux les chiens*

de 2013, analysé par Ahmed Ismaïli (Meknès, Maroc), qui illumine les manifestations du ‘printemps arabe’ au Maroc en 2011 dans une mise en scène esthétique et formelle convaincante.

Les dynamiques culturelles qui marquent la production cinématographique actuelle se manifestent également à travers les *genres* ou *formats* spécifiques et des *formes esthétiques* émergentes analysés par les textes de la deuxième partie. Tout comme Hicham Lasri qui s’est inspiré d’une esthétique télévisuelle et mobile du « direct », le réalisateur Kamal Kamal est un cas exemplaire pour ces processus à l’œuvre dans les films marocains. Mais, comme le montre la contribution de Jaouad Serghini (Oujda, Maroc), Kamal Kamal ne choisit pas l’irritation du jeu intermédiatique, mais plutôt une esthétique de l’universel pour son cinéma. La contribution de Sylvère Mbondobari (Saarbrücken / Libreville, Gabon) aborde le cas de *Timbuktu* d’Abderrahmane Sissako qui remporta le César du meilleur film en 2015, pour discuter les enjeux esthétiques liés aux territoires et identités ainsi que les implications politiques qui en découlent. Louis Ndong (Dakar, Senegal) propose un croisement des perspectives interculturelle et intermédiatique à partir du film sénégalais *Bul déconné* (Massaer Dieng / Marc Picavez, 2005), qui aborde les thèmes du voyage et de la migration tout en s’inscrivant, avec une esthétique spécifique, dans la réalité quotidienne sénégalaise. Ce souci d’ancrage d’un film dans un espace culturel africain fait également partie du texte proposé par Raoul Ngouna Lendira (Libreville, Gabon) qui analyse à partir d’un corpus de productions gabonaises récentes comment le mysticisme, surtout à l’exemple du fétichisme et de la sorcellerie, est reflété dans le cinéma gabonais populaire qui s’inspire ainsi à la fois des dynamiques transculturelles, notamment de Nollywood, et des cultures locales. Le dernier texte de cette partie ouvre le champ vers l’espace caraïbe et américain. Doris Posch (New York, USA/Vienna, Austria) montre comment la culture cinématographique émergente en Haïti après la césure du désastreux tremblement de terre en 2010 a engendré de nouvelles dynamiques culturelles, notamment suite à la mise en place de structures de financement internationales et la formation d’une nouvelle génération de cinéastes.

Nollywood, Kanywood, Ouagawood, à suivre... ? – la troisième partie de cet ouvrage est consacrée aux grands centres de production cinématographique (populaire) en Afrique subsaharienne. Le premier texte, un court essai du journaliste et critique nigérian Didi Cheeka (Lagos, Nigeria), propose une réflexion sur la construction du concept « Nollywood » par un discours académique occidental, notamment en faisant référence à l’orientalisme analysé par Edward Saïd, et ses conséquences pour les cinématographies du continent. Cette réflexion est suivie par la contribution d’Aderinsola Ajao (Lagos, Nigeria)

qui montre à partir du genre émergent des films de zombies comment un « New Nollywood » est en train de s'établir avec des narrations plus nuancées et des caractères bien développés qui vont au-delà des productions commerciales associées généralement à Nollywood. Le texte de Yusuf Baba Gar (Berlin, Germany) contribue également à une diversification d'une idée monolithique du cinéma nigérian comme Nollywood : Il analyse l'émergence d'une culture cinématographique en langue haoussa, Kanywood, à partir du nord du Nigéria et le rôle de ces films pour les identités culturelles. Justin Ouoro (Ouagadougou, Burkina Faso) étudie, finalement, la nouvelle dynamique du cinéma burkinabè à travers les concepts de Ouagawood et de Foliewood, notamment à partir des publics et leurs usages.

Le dernier texte de cet ouvrage sert à la fois d'*épilogue* et de *prologue* pour ces réflexions sur les dynamiques culturelles dans le cinéma africain au XXI^e siècle : Léthicia Ngou (Tours, France) attire notre regard sur les enjeux de garder la mémoire cinématographique en Afrique. A l'exemple de la Cinémathèque Africaine de Ouagadougou, créée en 1989, elle rappelle que ce patrimoine filmique est en danger de disparition si l'on ne prend pas des mesures financières et technologiques pour le sauver – condition *sine qua non* pour toute étude académique sur le cinéma africain, mais aussi pour la formation des cinéastes sur le continent et la diffusion de ce riche patrimoine.

Nous tenons à remercier tout d'abord les auteurs des contributions à ce volume pour leur collaboration, mais aussi pour les échanges riches et fructueux lors du colloque international à Sarrebruck en Allemagne qui était à l'origine de ce livre. La fondation Thyssen a généreusement soutenu ce colloque et ainsi rendu possible ce dialogue africain-européen. L'équipe du Pôle France de l'Université de la Sarre qui était co-organisateur, a assuré un déroulement impeccable de la rencontre. Un grand merci, finalement, à nos collaborateurs pour leur précieux aide dans la préparation du manuscrit.

Bayreuth / Saarbrücken, décembre 2017