



HAL
open science

L'inscription du cinéma documentaire en Afrique dans le champ des sciences humaines et sociales - Préface

Bertrand Cabedoche

► **To cite this version:**

Bertrand Cabedoche. L'inscription du cinéma documentaire en Afrique dans le champ des sciences humaines et sociales - Préface. Delphe Kifouani ; François Fronty La diversité du documentaire de création en Afrique, L'Harmattan, pp. 17-44, 2015. hal-02021613

HAL Id: hal-02021613

<https://hal.science/hal-02021613>

Submitted on 16 Feb 2019

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.

Préface

L'inscription du cinéma documentaire en Afrique dans le champ des sciences humaines et sociales

Bertrand Cabedoche¹

Trop longtemps faiblement connectée au reste du monde autrement qu'en tant que terre convoitée pour ses richesses naturelles et stratégiques, trop souvent réduite à la problématique du transfert pour pallier le manque de ses investissements et infrastructures, trop rapidement considérée comme réserve de consommateurs nets d'industries culturelles localisées ailleurs, l'Afrique subsaharienne a pu être consignée en une terre laissée-pour-compte, dans le mouvement généralisé d'émergence et de développement des technologies de l'information et de la communication. L'opinion *a priori* s'est assez généralement répandue, jusqu'à même se traduire parallèlement par un intérêt limité des chercheurs européens, notamment en sciences de l'information et de la communication, pour y étudier les usages et pratiques des technologies de l'information et de la communication, ainsi que pour y collecter les données nécessaires à l'analyse pertinente des industries culturelles et créatives.

Au même moment, le continent tout entier semble attirer de nouveaux acteurs émergents (*soft power* chinois, indien et qatari) et vivre des phénomènes d'inversion des flux migratoires Europe/Afrique en certains de ses territoires, de plus en plus nombreux (Abidjan, Luanda, Accra, par exemple...)² et dont la production filmique, comme les thèmes d'inspiration pour la programmation cinématographique et télévisée, se présentent déjà comme autant de témoignages reconnus, au-delà des seuls pays ainsi promoteurs³.

¹ Professeur de sciences de l'Information et de la Communication, responsable de la chaire Unesco en communication internationale, Gresec/Université Grenoble Alpes (France), président du réseau mondial des chaires Unesco en communication (Orbicom), Montréal (Canada).

² Cf. le succès depuis 2001 du programme MIDA (*Migrations pour le Développement en Afrique*) depuis 2001 et le développement du phénomène des *repats* (repatriés), lesquels représentent un réel enjeu stratégique pour l'Afrique aujourd'hui. Par exemple, les gouvernements du Rwanda et du Congo Brazzaville ont développé une véritable politique d'aide au retour de leurs diasporas. D'après les dernières statistiques de l'OIM, le Nigéria, le Ghana et l'Angola sont les destinations qui ont généré le plus de placements, soit respectivement 356, 353 et 340 placements entre 2008 et avril 2015. Puis viennent le Maroc avec 290 placements et le Soudan avec 123 placements.

³ Cf. le succès mondial de la web-série ghanéenne *An African city* (<http://www.anafricancity.tv>), diffusée pour la première saison dès 2004 et faisant état de l'expérience de cinq amies, trentenaires, solidement diplômées d'universités britanniques et états-uniennes, ayant choisi d'effectuer leur installation professionnelle ou de réorienter leur vie professionnelle à Accra. L'auteur de la série elle-même, de descendance ghanéenne, Nicole Amarteifio est titulaire d'un *Bachelor of Arts in African Studies* de l'Université de Brandeis à Waltham (Massachusetts), puis d'un master professionnel en *Corporate Communications/relations publiques* de l'Université de Georgetown à Washington, DC. Elle a commencé sa carrière en communication dans le développement international du Groupe *Whitaker*, d'où elle a organisé des événements pour les gouvernements africains et aidé à l'organisation de forums *African Growth and Opportunity Act* (AGOA), avant de travailler à l'élaboration de stratégies de communication pour le gouvernement du Ghana, ainsi que pour la *United States African Development Foundation* et le *Corporate Council on Africa*. À l'âge de vingt-huit ans, Nicole Amarteifio est ainsi devenue la première spécialiste en communication stratégique *via* les médias sociaux pour la région Afrique auprès de la Banque mondiale. De son côté, productrice de la série et new-yorkaise, de famille originaire du Ghana, Millie Monyo est diplômée de l'Université du Maryland (College Park), titulaire d'un *Advertising & Mass Media Bachelor's Degree*, mention gestion des affaires. Fondatrice de *MiMo Designs*, Millie Monyo a débuté comme stagiaire à *Lizzie Grubman Public Relations* à New York, jusqu'à y devenir *Senior Publicist of Entertainment and Fashion*.

Souvent expatriés, mais pas seulement ; d'abord pionniers isolés, mais aussi équipes de réflexions de plus en plus élargies ; géographiquement localisés, mais progressivement ouverts à des perspectives comparatives à l'échelle régionale⁴, inter-régionale⁵, voire intercontinentale⁶..., des universitaires africains commencent à produire et faire reconnaître des travaux de qualité sur ce terrain⁷. L'effort est louable. Boosté par le numérique, il configure désormais les diasporas, non plus comme réceptacle honteux de la fuite des cerveaux, mais comme « *sixième région du monde* », participant de la circulation des compétences et œuvrant ainsi pour le pays d'origine⁸. Cependant, les travaux scientifiques de ces hommes et femmes *interstitiels*, passeurs de culture et de savoir, restent encore majoritairement trop souvent fragmentés. Par ailleurs, la plupart de ces offres académiques peinent encore à s'auto-diffuser, comme à être discutées, au-delà de leurs cercles constitutifs originels.

Pour autant, les indices d'une effervescence sont bien là, de plus en plus probants, provenant de sources et d'horizons divers⁹ : bulletins des ONG ; focus des médias ; préconisations des opérateurs ; synthèses de la littérature grise à l'appui des politiques nationales ; études académiques ; bilans des organismes régionaux et internationaux ; rapports d'instances de régulation, en nombre croissant sur le continent ces dernières années ; livraisons de colloques ; offres de ressources mutualisées au niveau de plateformes régionales, à l'instar du CAMES pour la promotion de l'enseignement supérieur et la recherche scientifique à partir de l'Afrique francophone¹⁰.... Tous témoignent de ce que, non seulement l'Afrique devient de plus en plus partie prenante de ce mouvement généralisé de circulation des compétences et des savoirs, mais aussi, et peut-être surtout, de ce que ses différents acteurs, institutionnels

⁴ Cf. à titre d'exemple la thèse soutenue par Maria Loftus, *Le cinéma documentaire en Afrique noire : du documentaire colonial au documentaire africain (1899 – 1985)*. Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, (sous la direction de Romuald-Blaise Fonkoua, 2009.

⁵ Cf. le colloque international *Circulation du film et pays du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord. Trajectoires locales, nationales et transnationales* organisé par la MSH Paris Nord, les laboratoires et équipes de recherche Labsic/Labex ICCA, CREW, IRCAV, ACCRA, Saint-Denis (France), 8-9 mai 2014.

⁶ Voir encore l'appel à communication du prochain colloque international *Comparing media systems in BRICS countries: the review of conventional paradigms*, qui sera organisé à Moscou par la *Higher School of Economics* les 25 et 26 avril 2016 et comptant dans ses comité d'organisation et conseil scientifique, outre l'équipe organisatrice russe, des chercheurs américains (Brésil), européens (Suède, Russie, Royaume-Uni, France), asiatiques (Inde), mais aussi africains (Afrique du Sud).

⁷ Cf. dans cet esprit, le chapitre du présent ouvrage « ET comme enfant de troupe ».

⁸ Cf. l'atelier *Mobilités, transferts, diasporas* et les conclusions générales (Suzy Halimi) du colloque international *Enseignement supérieur et numérique, quelles attentes des sociétés africaines ?*, organisé par la Commission Nationale Française pour l'Unesco et la division *Enseignement Supérieur* de l'Unesco, Paris, Maison de l'Unesco, 6-7 mai 2015.

⁹ Le 19 janvier 2015, *Le Monde.fr* diffusait ainsi une dizaine de chiffres, supposés surprendre ceux qui en étaient restés à une image misérabiliste de l'Afrique. À partir d'éléments statistiques fournis par l'*Organisation mondiale de la francophonie*, le Parlement français, the *Nobel Prize Organisation*, *The Financial Times*, l'OCDE, *The Howard French* et l'INED, le quotidien français en ligne rappelait ainsi que ¼ de l'Humanité vivra en Afrique en 2050 ; 65% des députés rwandais sont des femmes (27% en France, 18% aux États-Unis) ; 1 Africain sur 2 choisit désormais son gouvernement par le vote ; 30% du PIB kenyan se fait par transaction sur mobile (record mondial) ; 1/3 des réserves minières mondiales sont situées en Afrique ; 25 pays africains connaîtront une croissance de 6 à 13% en 2015, aucun autre continent ne faisant mieux ; un million de Chinois travaillent actuellement en Afrique ; 100% des records du monde du 10 000 et du 5 000 mètres ont été battus par des Africains en 25 ans ; 18 prix Nobel sont africains ; 50% des francophones de la planète vivent en Afrique (85% en 2060). http://www.lemonde.fr/afrique/video/2015/01/19/10-chiffres-sur-l-afrique-qui-pourraient-vous-surprendre_4558989_3212.html

¹⁰ *Conseil Africain et Malgache pour l'Enseignement Supérieur*, regroupant les gouvernements, ministères de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique et représentants des universités et grandes écoles publiques de dix-neuf pays membres, dont le programme d'action s'inscrit désormais dans un plan stratégique 2015-2019.

aussi bien qu'individuels, font preuve d'une créativité et d'une inventivité hors du commun pour s'approprier les technologies de l'information et de la communication, dans les contextes culturels, politiques, technologiques, sociaux..., spécifiques qui les caractérisent, aux niveaux local et régional. Parmi d'autres, les manifestations scientifiques de Cotonou et de Lomé en avril 2013 sur le thème *Localisation et réinvention de la téléphonie mobile* témoignent de ce bouillonnement autour des dispositifs techniques du *roaming* et, parallèlement, du renouvellement des approches méthodologiques et théoriques à la richesse desquelles, chacun à sa manière, chercheur africain, chercheur en Afrique et chercheur sur l'Afrique, contribue, dans des démarches de plus en plus inclusives¹¹.

Le cinéma documentaire de création en Afrique subsaharienne s'offre ainsi, contradictoire en soi des discours misérabilistes. Les faits parlent d'eux-mêmes, d'abord par la qualité de la réalisation et l'étendue déjà appréciable de la collection, même si le documentaire doit encore lutter contre l'image de « *parent pauvre* », par rapport au film de fiction. Au-delà, l'objet et les pratiques se présentent désormais comme autant de prétextes à distanciation, relecture de modèles théoriques et réclamation de concepts structurants, au sein même des académies participant de l'offre de formation en Afrique et des disciplines scientifiques qui les composent. La promesse est ainsi celle du Grecirea (*Groupe d'Étude Cinéma du Réel Africain*), accueilli par l'UFR des *Civilisations, Religions, Arts et Communications* (CRAC) au sein de l'Université Gaston Berger de Saint-Louis (UGB) du Sénégal. L'équipe s'est d'abord définie pédagogiquement à partir d'un master *Réalisation documentaire de création*, désormais reconnu au niveau de toute l'Afrique subsaharienne et au-delà, en tant que centre d'apprentissage à l'échelle régionale, catalyseur de performances collaboratives, enfin artisan de dialogues et réalisations Nord-Sud.

Constituée ensuite en groupe d'étude, l'équipe est aujourd'hui identifiée, d'abord pour l'opportunité formidable qu'elle constitue potentiellement, dans l'entretien de la mémoire vive, anticipant ainsi l'injonction première que l'Unesco adresse aux acteurs quand *in fine*, elle en inscrit l'expression au rang de patrimoine mondial de l'Humanité. Lorsqu'elle est acquise, la distinction suppose en effet d'abord dresser inventaire de ce patrimoine, qu'il soit matériel ou immatériel - et dont le film documentaire est à la fois composante et révélateur - avec la participation des communautés, des groupes, et des ONG pertinentes (article 11 de la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*). Et de fait, les expériences se présentent ainsi, bouillonnantes, promues à partir du sol sénégalais, et auxquelles à l'UGB, les composantes d'accueil du cinéma documentaire sont directement associées : ateliers d'écriture ; journées *tènk*, rassemblant les tandems créatifs producteur/réalisateur desdits ateliers, puis leur offrant visibilité auprès de diffuseurs potentiels ; festival international *louma* rencontrant désormais une attente consacrée ; vidéothèques d'acquisition et regroupement des œuvres en collection *Lumières d'Afrique* ; formation et recherche académique avec la reconnaissance institutionnelle du Grecirea, désormais érigé laboratoire de recherche... Toutes ces manifestations convergent pour la reconnaissance des trois dimensions fondamentales du patrimoine culturel, telles que l'Unesco s'emploie à les promouvoir : l'*esthétique*, en ce qui exprime matériellement, formellement, une culture dans sa dimension visible, palpable, perceptible (la poterie de Kgatieng au Botswana, le balafon des communautés Snoufo du Mali, du Burkina Faso ou de Côte d'Ivoire, les chants

¹¹ Dans le même esprit, voir encore le colloque international *Communication et changement social en Afrique. Tics, industries culturelles et industries créatives : appropriation sociale et diversité culturelle*, dont nous avons co-organisé les différentes éditions en avril 2005, janvier 2010 et avril 2014, au sein du Gresec et de la chaire Unesco en communication internationale de l'Université Grenoble Alpes, avec l'Université de Douala, le soutien d'une dizaine d'autres universités d'Afrique subsaharienne, de Madagascar et d'Europe et le parrainage de l'Unesco. Cf. http://www.u-grenoble3.fr/les_enjeux

polyphoniques des pygmées Aka de Centrafrique) ; l'*éthique*, en ce qui exprime les valeurs d'une culture, touche l'humanité profonde des peuples dans la durée et la profondeur et fait pont vers l'humanité de l'Autre (le masque dogon, le rite *kankurang* d'initiation mandingue en Gambie et au Sénégal, l'oralité du Gélédé aux Bénin, Nigéria et Togo, les palais royaux d'Abomey au Bénin) ; le *spirituel*, en ce qui renvoie à la relation de l'homme à l'univers, à la mort, aux ancêtres, à la transcendance, à ce qui finalement donne sens à la vie pour l'humanité toute entière (le *famadihana* malgache, le *xooy* chez les Serer du Sénégal, le *Vimbuza* dansé au Malawi pour la guérison des malades, les tombeaux des rois du Buganda...).

L'UFR des *Civilisations, Religions, Arts et Communications* et le Grecirea répondent tous deux particulièrement à une seconde assignation de la distinction, potentielle ou acquise, d'un patrimoine élevé au rang de l'Humanité. En acceptant l'honneur, l'état membre lauréat s'oblige à développer des programmes éducatifs sur ce patrimoine, « *notamment auprès des jeunes* » et « *au sein des communautés et des groupes concernés* », à « *maintenir le public informé des menaces qui pèsent sur ce patrimoine* » (art. 14 a et b de la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*). L'Université Gaston Berger ouvre ainsi l'ensemble de ses composantes pour les reconnaissances, présentes et à venir, des patrimoines servis par le documentaire de création. Toutes les disciplines des sciences humaines et sociales sont sollicitées, susceptibles d'éclairer les problématiques des acteurs : principalement, la linguistique et la socio-linguistique quand il s'agit d'interroger la langue de diffusion et le recours optionnel au sous-titrage, révélateurs des logiques sociales autant que facteurs de configuration du social ; la psychologie sociale et la psychiatrie, quand il s'agit d'interroger la norme en termes de dérive, de prescription ou de construction identitaire¹² ; la sociologie, quand l'enjeu se déploie sur le terrain de la convergence - ou de la spécificité - de la démarche convoquée par le film documentaire par rapport à d'autres formes d'écriture, scientifique ou fictionnelle par exemple ; la littérature, l'anthropologie et la philosophie, quand il est cette fois question de mettre le récit documentaire en perspective avec la fiction, la poésie¹³, le sacré¹⁴ ; l'histoire et l'ethnologie, quand le rapport à la tradition renvoie l'acte filmique à une véritable « *filmagriotie* »¹⁵ ; les sciences de l'information et de la communication, dont les paradigmes structurent aujourd'hui l'offre de formation de Saint-Louis-du-Sénégal. Au-delà des apports disciplinaires, ce sont les politiques éducatives et scientifiques qui se retrouvent interpellées par la réflexivité apportée par le cinéma documentaire de création, quand les contenus offrent le constat douloureux du décalage avec les enseignements du terrain¹⁶.

Enfin, l'investissement conjugué de l'UFR et du Grecirea œuvre bien dans le dernier sens attendu des promoteurs d'un patrimoine national élevé au rang de bien commun de l'Humanité par l'Unesco, s'agissant cette fois d'« *encourager les études scientifiques, techniques et artistiques* » (art. 13 de la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*). Sur ce dernier plan, le Grecirea va aujourd'hui au-delà du seul rôle de conservateur et de promotion, se proposant désormais pour constituer une avant-garde éclairée de la production de connaissances académiques, certes pour aider à la décision, mais aussi sans que celles-ci ne se réduisent au seul transfert de savoirs immédiats au bénéfice des

¹² Cf. l'interrogation de la folie, portée par la réalisatrice Aminta Ngam, dans *La fenêtre ouverte*.

¹³ Cf. « La métamorphose du regard : Mamadou Sellou Diallo, la poésie du documentaire ».

¹⁴ Cf. le chapitre du présent ouvrage « Cinéma documentaire et sacré en Afrique ».

¹⁵ Cf. le chapitre du présent ouvrage « Vers une nouvelle approche du cinéma africain : la filmagriotie ».

¹⁶ Cf. l'interrogation des parcours de vie depuis la première scolarisation, au-delà de la froideur des statistiques officielles, s'agissant par exemple de l'insertion socio-professionnelle des filles à partir de leur primo-scolarisation, que propose Aïssata Sow dans *Que sont devenues mes amies ?*

acteurs sociaux. À force en effet de provoquer la mobilisation d'équipages de plus en plus inclusifs en vue d'imaginer, encourager et accompagner des formules inédites de travail collaboratif, tant au niveau de la production et de la réalisation qu'à celui de la diffusion, l'échange est devenu constitutif de distanciations théoriques qui se veulent constructives, au-delà des seules logiques professionnelles. Plusieurs rencontres y ont ainsi contribué, en particulier en juin 2010, en octobre 2012, puis en mars 2013 avec l'Université Grenoble Alpes, laquelle, via l'*Institut des Médias et de la Communication* de son campus Stendhal en Sciences Humaines et Sociales, avait déjà contribué à asseoir pédagogiquement les formations en *Réalisation documentaire de création* au niveau master. Le partenariat associe désormais la réflexivité du Grecirea au-delà des frontières, via le Gresec (*Groupe de Recherche sur les Enjeux de la Communication*), pour ne citer que cette contribution croisée¹⁷. Ces échanges ont déjà provoqué en retour la réflexion des acteurs, comme lors de la rencontre sur le rapport *École/Société* d'avril 2013 à Échirolles avec des délégations d'enseignants du primaire et du secondaire du Sénégal et du Pérou, utilisant le cinéma documentaire de création pour support pédagogique de leurs échanges comparatifs¹⁸ et mobilisant comme cadre structurant les problématiques disposées par les disciplines scientifiques impliquées au niveau des deux sites de l'Université Grenoble Alpes (Stendhal et Pierre Mendès-France). Les ressources de la chaire Unesco en communication internationale de l'Université Grenoble Alpes avaient également été investies pour l'événement, associant encore la chaire Unesco *Mémoire, Cultures et Interculturalité* de l'Université catholique de Lyon, conformément aux orientations stratégiques de l'Unesco, aux recommandations de la Commission Nationale Française pour l'Unesco et aux orientations politiques du réseau mondial *Orbicom* des chaires Unesco.

Ainsi progressivement recueilli par le Grecirea, l'effort de problématisation a d'abord consisté à interroger les pratiques déjà existantes. À son tour, il a parallèlement déjà stimulé les innovations productrices. De nouveaux échanges se sont effectivement constitués entre l'objet pointé par la caméra et son metteur en scène. L'interpellation est flagrante, mobilisant pareillement le tiers, observateur du résultat à l'écran, lorsque filmant par exemple la souffrance et la maladie mentale, l'auteur du film documentaire déborde et intègre directement le scénario originel pour faire partager son propre rapport à la maladie, ou à la mort¹⁹. La même projection est offerte, lorsque l'acte même de la création documentaire consacre une recherche thérapeutique, si l'auteur utilise la caméra au moment de la disparition de l'ancêtre, comme outil-message de sa propre quête de réconciliation intergénérationnelle²⁰. L'anamnèse est de même nature lorsque la caméra est abordée en tant qu'objet de médiation sociale en soi, au-delà du projet éditorial et du scénario. La recherche en sciences humaines et sociales a déjà largement exploré cette problématique, par exemple en France avec les travaux de Patrick Champagne sur les mises en scène organisées par les acteurs sociaux eux-mêmes à

¹⁷ Cf. les implications à Saint-Louis du Sénégal des chercheurs et chercheuses Caroline Angé, Philippe Quinton, Amanda Rueda, Vincent Sorrel et notre propre participation, ainsi que l'investissement académique, via la direction des relations internationales du campus Stendhal, sous la responsabilité de Nathalie Janin et les échanges croisés avec les chercheurs Mor Faye, Mamadou Sello Diallo, Delphe Kifouani Nkouikani et doctorants Sébastien Tendeng, Sokhna Fatou Seck..., pour ne citer que ces derniers.

¹⁸ *Mame Diarra et Compagnie*, de Pape Abdoulaye Tali, traitant de la scolarisation des filles à Dakar et consignant les questionnements de l'éducation ; du genre ; de la pauvreté ; du handicap physique ; de la ruralité ; de l'interculturalité transfrontalière ; de la médiation sociale, à partir de laquelle le réalisateur met en scène à l'écran sa propre problématique de travailleur social et de père.... Participant de l'offre de formation académique, de nombreuses contributions s'étaient ainsi senties investies par la rencontre de 2013 : Documentaire de création, Arts du spectacle, Formation continue, Linguistique et didactique des langues étrangères et maternelles...

¹⁹ Cf. Aminta Ngam, dans *La fenêtre ouverte*, déjà citée.

²⁰ Cf. l'interrogation portée dans le film documentaire de Bakary Sanon *Ma mère et moi*.

partir de l'irruption de la camera dans les banlieues et surtout, de manière plus conceptualisée encore, avec l'œuvre de Jesús Martín-Barbero pour l'Amérique latine dans le cadre d'une ethnographie dialectique de l'acculturation créative réciproque. La perspective conflictualiste de la culture ainsi ouverte peut alors offrir de nouvelles pistes de recherche, lorsque cette fois, l'auteur agissant sur le social est ainsi désigné par l'acteur social lui-même, jusqu'à même se retrouver stigmatisé par celui-ci, si le projet pédagogique porté par celui-là touche des pratiques sociales sensibles, comme la circoncision : « *C'est elle, avec sa caméra, la cause de tous nos problèmes* » !²¹ Alors, la suspicion, le refus ou le rejet de la pratique filmique, voire le non-usage assumé de la technologie de l'information par les acteurs sociaux, constituent en soi production de sens et expression de logiques tacticiennes à interroger, par exemple à partir des distinctions apportées par Michel de Certeau et des modèles de codage/décodage définis par Stuart Hall. Les pistes ainsi ouvertes ouvrent l'accès aux enjeux théoriques du point de vue des genres, des générations, des « ethnies », des reconnaissances socio-professionnelles, des structures associatives, culturelles, culturelles et confessionnelles.

Toutes ces interpellations ont ainsi pu contribuer à mieux comprendre les ancrages sociaux des technologies de l'information et de la communication. Il y a encore quelque quinze années, il était encore fait état de la faiblesse de la sociologie des usages, s'agissant de l'analyse trop souvent désocialisée du rapport aux sources qu'entretenaient les producteurs d'information médiatisée, au-delà de la seule production documentaire. Il est vrai, les paradigmes dominants de la sémiologie ont pu écraser les perspectives théoriques qui proposaient d'investir au-delà de l'analyse de l'image et du texte. Pour autant, le chemin a été tracé depuis les années quatre-vingt par une communauté hybride de chercheurs (dont le Gresec), investis contre le déterminisme technologique et privilégiant ainsi les études des stratégies des acteurs, plutôt que la seule sociologie de la réception du courant anglo-saxon *Uses and Gratification*. La question surgit en force aujourd'hui en Afrique, s'agissant de comprendre comment différents types d'utilisateurs s'emparent de l'objet technique. Il est sans doute encore un peu tôt pour modéliser la formation des communautés virtuelles ainsi autorisées, ou encore les spécificités des formes d'échange en relation avec les territoires. Pour autant, les contributions rassemblées dans le présent ouvrage aident déjà à comprendre comment ces appropriations, d'abord techniques, ont progressivement généré de nouveaux positionnements d'acteurs, qu'il s'agisse des identités productrices du film documentaire - l'affirmation des femmes se révélant de ce point de vue particulièrement prégnante, signifiante et créative²² - ou qu'il s'agisse des identités mises en scène, disposant subtilement la rampe, la cour et le jardin de la scène, mêlant étroitement le devant et le derrière caméra, conjuguant les sens sur les modes *off, in, out, through*. La diversité culturelle, au sens de pluralisme des expressions, se présente alors comme une piste formidable pour interpellier le questionnement de la fragmentation de l'espace public, qu'on aurait pu trop rapidement croire réservé à l'Europe ou à l'Amérique du Nord.

La facilité d'utilisation apparente de l'outil, que semble autoriser le numérique pour la réalisation du documentaire, pousse ainsi à rediscuter la question du contrôle politique et social des usages, comme celle des pratiques conduisant parfois à survaloriser le pouvoir de la technique, intrinsèquement. Cette question de l'aisance opérationnelle demande également ré-interrogation, du point de vue de la mise en scène comme de la réception, s'agissant cette fois

²¹ Cf. l'interpellation que filme à son encontre les acteurs du film documentaire *Itchombi*, réalisé par Gentille Menguizani Assih et consacré aux conditions d'hygiène de la circoncision.

²² Cf. le travail de Beti Ellersen, « Femmes documentaristes africaines : approches anglophones », contenu dans le présent ouvrage et notre propre contribution « Femmes et patrimoine culturel immatériel : l'expérience du film documentaire de création en Afrique sub-saharienne », <http://www.grecirea.net/textes/17Bertrand12.html>

de la croyance en l'irruption spontanée de la compréhension avec l'image animée. Pareille naïveté avait déjà été confondue, à partir de la lecture utopique d'un Jack London, développée à la charnière des 19^e et 20^e siècles. Sans sourciller, l'auteur pouvait alors affirmer : « *Les images animées abattent les barrières de la pauvreté et de l'environnement qui barraient les routes menant à l'éducation, et distribuent le savoir dans un langage que tout le monde peut comprendre. Le travailleur au pauvre vocabulaire est l'égal du savant... L'éducation universelle, c'est le message... Le temps et la distance ont été annihilés par le film magique pour rapprocher les peuples du monde... Regardez, frappé d'horreur, les scènes de guerre, et vous devenez un avocat de la paix... Par ce moyen magique, les extrêmes de la société se rapprochent d'un pas dans l'inévitable rééquilibrage de la condition humaine* ». Par sa provocation confondante de déterminisme béat, de naïveté sémiologique et d'universalisme niveleur, London avait en réaction provoqué la distanciation académique. Pour autant, celle-ci n'avait pu véritablement décourager l'armée des promoteurs de ce qui trouvera son achèvement dans l'annonce de l'avènement d'une soi-disant *société de l'information*, à partir des années 50, puis plus fortement à l'entrée dans le troisième millénaire. Les sciences humaines et sociales ont ainsi invité à rejoindre tous ceux qui, dans la lignée des Durkheim, Bachelard, Bourdieu..., s'inscrivent en faux contre l'illusion de la transparence des faits sociaux et de l'image ; tentent d'écarter les pièges de la compréhension spontanée ; développent une posture de méfiance systématique à l'encontre des *pré-notions*. Au contraire, le détour méthodologique et l'emploi de techniques de rupture s'imposent, afin de déconcerter les impressions premières et les évidences instrumentalisées.

L'avertissement a été particulièrement entendu s'agissant de l'Afrique de la seconde moitié du XX^e siècle, alors tout juste politiquement décolonisée. Lorsque les usages techniques croisent les cultures et transcendent les territoires nationaux, voire les continents, la question se pose, incontournable, des rapports entre associés intercontinentaux autour d'un projet de film documentaire. Herbert Schiller avait su alors formaliser l'*impérialisme culturel*, au niveau de ces relations Nord-Sud investies dans la production et la diffusion des contenus et des images : « *Le concept d'impérialisme culturel est celui qui décrit le mieux la somme des processus par lesquels une société est intégrée dans le système moderne mondial et la manière dont sa strate dominante est attirée, poussée, forcée et parfois corrompue pour modeler les institutions sociales, pour qu'elles adoptent, ou même promeuvent les valeurs et les structures du centre dominant du système* ».

Le dispositif de formation-action au cinéma documentaire de Saint-Louis-du-Sénégal a pu croiser cette problématique critique, dans l'interrogation des contenus produits. Le projet lui-même pouvait en soi être interpellé, qui a bénéficié du terreau d'*Africadoc*, dispositif lui-même résultat d'une initiative ardéchoise, attelée depuis le Sud-est de la France à la promotion d'un acte d'énonciation « *africain* », jugé encore trop minoritaire. Dans quelle mesure pareille conviction panafricaniste, généreuse d'intention mais à l'origine extérieure aux expressions culturelles promues, peut-elle se prévenir de logiques de sujétion entre partenaires, formateurs du Nord et réalisateurs du Sud, quand le cinéma documentaire s'est un peu partout affirmé, d'abord, en tant que réappropriation du regard : « *Nous avons commencé à nous voir, le jour où nous avons cessé de nous voir dans l'œil du voisin* », comme le revendiquait le Canadien Pierre Perrault. Les identités sont-elles aujourd'hui suffisamment affirmées pour seulement se contenter du déclaratif heureux d'une dynamique réciproque « *pour aller l'un vers l'autre* » ? Le glissement terminologique de la désignation *film documentaire africain* à celle de *film documentaire sur l'Afrique* combinant les hybridations Nord-Sud permet-il d'évacuer totalement l'hypothèse du retour de rapports de force

cardinaux ?²³ Sans doute, le déclaratif d'*Africadoc* s'affiche-t-il bienveillant. D'une part, il vise à garantir les droits d'auteurs, droits sociaux, droits salariaux des acteurs africains. D'autre part, il entend faciliter la circulation des films avec reversement d'une part des recettes aux producteurs africains eux-mêmes. Mais la signature suffit-elle d'une *charte de la production équitable* pour écarter tout enjeu de pouvoir périphérique à l'Afrique ? Le débat a déjà été abordé au sein des journées d'étude organisées par le Grecirea et au-delà. Notons seulement que l'interpellation des partenariats ainsi constitués se fait aujourd'hui moins stigmatisante, comparée à ce que les aînés, pionniers de la réalisation documentaire africaine, avaient pu parfois appréhender systématiquement en termes de domination, lorsque ledit partenariat s'établissait Nord-Sud au lendemain des décolonisations et dans les années 70-80 : les vécus ainsi libérés par le cinéma documentaire s'étaient alors déployés contre l'écrasement ethnocentrique « *venu du ciel* » avec les télévisions satellitaires, tel que dénoncé par les théoriciens critiques de l'impérialisme culturel, après les élaborations théoriques de l'*École de Francfort*. Même le documentaire de Jean Rouch n'était pas totalement parvenu à se dédouaner du soupçon. Dans cette lutte pour la reconnaissance identitaire, conceptuellement encadrée par les théories *de la dépendance*, la critique ne devait alors se conjuguer que collective, unidimensionnelle, sous peine d'apparaître comme une revendication contre-productive, voire menaçante pour l'unité de la lutte, de par sa dispersion, ou sa dissidence.

Depuis cependant, progressivement, les singularités s'assument, se revendiquent, s'affirment à l'écran au-delà des cartographies Nord-Sud *via* le documentaire de création. Certaines s'étaient en effet finalement à nouveau senties localement malmenées, dans les identités ghettos de la revendication encartée et réduite à la critique de l'*Ordre Mondial de l'Information et de la Communication*. Le recours systématique à la stigmatisation du Nord était aussi apparu comme une fuite en avant, masque heureux pour maintenir une situation intérieure inchangée et des expressions locales bâillonnées. Aujourd'hui, le jeu filmique accorde de plus en plus le « je » social avec le « je » individuel, au-delà de la seule revendication anti-impérialiste²⁴. Vécue sur le mode du refus de l'*extranéité* pour reprendre l'expression de l'Algérien Lotfi Madani, lorsqu'une culture ne se reconnaît plus dans les représentations médiatiques assignées par une information aux ordres, la revendication identitaire porte l'être humain en tant que personne à ne plus autant participer par l'agir filmique au devoir normatif de mémoire, tel que collectivement désigné et promu par un pouvoir politique local parfois déconnecté, irresponsable ou surtout préoccupé de contrôle social. L'écartèlement du réalisateur est manifeste, lorsque l'injonction ainsi portée par son propre groupe d'appartenance dominant n'interroge plus, par exemple, ce qui légitime la tradition, voire lorsque cette parenté communautaire écarte fallacieusement « *l'authenticité* » de toute modernité, ou fige la tradition pour justifier d'autres formes d'écrasement social et identitaire.

Interpellées directement, *via* le film documentaire, par des auteurs locaux devenus *agents interstitiels*, comme les désignait Stuart Hall, à la faveur des migrations, régionales comme internationales, ou par des agents diasporiques tentés par le retour aux sources, les normes sociales sont ainsi rediscutées. Naviguant entre l'ici et l'ailleurs, le dedans et le dehors, le masque noir et la peau blanche, le collectif et le singulier, la norme et l'interdit, le film documentaire diasporique bouscule le refuge confortable ou tyrannique dans une authenticité prescrite par les injonctions de ceux qui, par paresse, ou par intérêt, s'interdisent, ou

²³ Cf. le chapitre du présent ouvrage « Afrique 50 de René Vautier : au-delà de la monstration, un film anticolonialiste ».

²⁴ Cf. le chapitre du présent ouvrage « Le dispositif du « je » dans le cinéma documentaire africain des années 2000 », de Sellou Diallo.

interdisent d'en questionner l'imaginaire. Les identités hybrides provoquent ainsi perlocutoirement le collectif à interroger le retour aux sources, quand la recherche en sciences humaines et sociales avait déjà interpellé cette recomposition artificielle du passé, culte d'un absolu déconnecté du social, monade artificielle résultant de ce *faux-évolutionnisme* déjà pourfendu par Claude Lévi-Strauss.

Le ré-ancrage réflexif invite ainsi à ré-interpeller l'Universel. Des lectures contemporaines en redéfinissent l'expression, au-delà de ses formulations colonialistes, à vocation intrinsèquement *incarnée, conquérante* et *prosélyte*. Comme le recommande le Canadien Jean-Paul Brodeur²⁵, elles proposent alors de distinguer l'*Universel*, en tant que constitutif de *valeurs*, à la définition desquelles chaque expression culturelle et chacun peuvent contribuer, comme le revendique l'Indien Amartya Sen ; les *us* et *coutumes*, lesquelles n'aspirent pas à cette vocation universelle, mais pour autant s'inscrivent dans le respect de ces valeurs, par exemple la manière de se saluer ; les *mœurs*, dont l'écart par rapport à ces mêmes valeurs autorise le droit au jugement et le devoir de résistance, y compris de l'extérieur.

Sans qu'il faille y voir systématiquement une influence des diasporas, les mœurs se retrouvent à nouveau particulièrement interpellées sur le terrain de revendications strictement intimes. La provocation du film documentaire se révèle ainsi particulièrement sensible, dans tous les sens du terme, sur le terrain des pratiques sociales collectivement affichées, quand la norme sociale devient atteinte à l'intégrité des personnes. Par exemple avec le mariage forcé, l'excision, la polygamie²⁶. Le cinéma documentaire commence ainsi à aborder l'hétérogénéité des pratiques sexuelles, dans une Afrique parfois terriblement répressive envers les expressions LGBT. L'effort est louable, quand le cinéma de fiction se montre parallèlement plus timoré, en comparaison : au-delà des terres africaines, la cérémonie des Oscar 2014 avait ainsi directement vécu l'interpellation du réalisateur à partir de la distinction de son acteur principal Jared Leto²⁷, comédien homosexuel « *jouant l'homo* », comme lorsque le cinéma « *blanc* » n'osait pas encore confier le rôle des « *Noirs* » à des acteurs socialement identifiés comme tels. Ainsi que l'avait déjà parallèlement préparé une réflexion théorique portée d'un côté par les *Cultural studies*, de l'autre par la référence anthropologique à la dynamique, endogène et exogène, des structures, conceptualisée par Georges Balandier, le film documentaire interpelle aujourd'hui une identité de plus en plus vécue comme un syncrétisme permanent, que chaque être humain se doit existentiellement de recomposer au quotidien, dans chacune de ses composantes. Appelés ou contraints, les brassages socio-culturels de la mondialisation accélèrent particulièrement ces interrogations, auxquels les sociétés humaines elles-mêmes tentent de s'ajuster, approximativement, dans leurs réponses collectives. Le mythe a ainsi joué ce rôle de réhabilitation de manières d'être « traditionnelles », comme avec l'exemple de la *négritude*. Le film documentaire interpelle désormais cette reconstruction utopique, tout aussi douloureusement, dans sa dimension conservatrice. Dans les consciences, le changement ne se présente plus alors comme *une transition vers*, ou *un retour à*, mais comme une recherche incessante, incertaine, polyforme, de l'ordre de la *liminalité*. Le concept redevient ainsi particulièrement contemporain, que l'universitaire roumain Mihăi Coman ressuscite de l'œuvre de Viktor Turner, avec le renouveau offert par l'anthropologie des médias.

²⁵ Cf. Jean-Paul Brodeur, « Différence culturelle et conflit de mœurs », in Michel Wieviorka, Jocelyne Ohana (dir.), *La différence culturelle. Une reformulation des débats*, Colloque de Cerisy, Paris, Balland, 2001 (Coll. « Voix et regards »), pp 153-175.

²⁶ Cf. l'interpellation par la réalisatrice Laurence Bayala, autour du mariage forcé de ses tantes, dans *Mon mal, mon mâle*.

²⁷ Certaines associations LGTB avaient alors violemment interpellé le réalisateur Jean-Marie Vallée, pour avoir donné le rôle de Rayon, transgenre séropositif, à un homosexuel dans *Dallas Buyers Club*.

L'inscription postcoloniale de certains positionnements théoriques libère sans doute les options et dégage le cinéma documentaire de l'emprise du seul discours légitime de victimisation. Pour autant, elle ne lave pas systématiquement les tandems transnationaux et intercontinentaux du soupçon de rapports contraints, inégaux, instrumentalisés. C'est la tension qu'avait révélée pour la fiction le film *Bamako* d'Abderrahmane Sissako, grand prix du public des *Rencontres du festival Paris cinéma* de 2006²⁸ : ce sont bien des locaux qui éliminent « l'instituteur en trop » et Sissako évoque la participation d'autochtones à la tentation de suicide de leur continent. Mais le réalisateur ne dédouane pas pour autant la responsabilité exogène, qui reconstruit l'utopie au service du capitalisme libéral.

L'hypothèse reste particulièrement présente, lorsque le cadre de la promotion documentaire se présente marchand. En leur temps, Théodore Adorno, Max Horkheimer et Walter Benjamin avaient dénoncé le mécanisme pervers d'une dégradation de l'art, dont l'aura s'extériorisait en raison de sa mise sur le marché et de l'utilitarisme de la recherche consumériste. La création authentique se perdrait ainsi dans l'industrialisation culturelle.

L'analyse de la modernité avait cependant ouvert une première distinction au sein de cette école dite *de Francfort*, lorsque Walter Benjamin avait déplacé le regard du point de vue de l'art vers celui de la participation culturelle visée par ce dernier. Intégrant davantage les problématiques économiques, politiques et sociales, l'analyse ouvrait à la critique de la marchandisation culturelle et de la *société du spectacle*, dont l'Afrique semblait d'abord avoir été mise à l'écart, du moins théoriquement. Le questionnement avait ensuite rapidement impliqué le continent, dès lors que la réaction locale outragée entreprenait de rejeter les projections stéréotypales du cinéma, de fiction comme de création, justifiées par les recherches éperdues de rentabilité maximale conduite par des industries culturelles exportées sur le continent. Il commençait alors à apparaître nécessaire pour l'Afrique de développer sa propre économie de la culture, pour ne pas rester condamnée à consommer les écrits, images et musiques des autres. Mais la réflexion sur le terrain a été tardive, d'abord écrasée sur le terrain de l'industrialisation de la culture en Afrique par la réduction des enjeux à la seule domination des puissances industrielles néocoloniales, et des Etats-Unis, puis encombrée, comme ailleurs, par les théories de l'État, avec cette particularité pour l'Afrique de la nature largement informelle de son économie de la culture.

La réflexion a seulement entrepris de dépasser les limites de l'approche par les flux, dès lors que les enjeux de l'industrialisation de la culture se sont davantage révélés avec la libération généralisée du secteur privé dans le secteur de l'audiovisuel et du cinéma sur le continent africain à partir des années 90. La cartographie industrielle associe aujourd'hui les productions concurrentes en émergence. Tendues en permanence entre exigence créatrice et contrainte reproductrice, ces dernières commencent seulement, sur le terrain du cinéma de fiction, à habituer les grammaires de la connaissance à conjuguer la production industrielle aux modes *nollywoodien* et *riverwoodien* depuis le Nigéria et le Kenya, après s'être ouvertes au mode *bollywoodien* depuis Mumbai et considéré les modes brésilien et mexicain de *Rede Globo* ou de *Televisa*. Bien que timidement plus fréquents avec l'entrée dans la première décennie du troisième millénaire, les recueils des données sur ces industries culturelles africaines, relevant essentiellement de l'économie informelle comme rappelé *supra*, restent cependant rares et dispersés, depuis une étude pionnière de 2004 instruite par Francisco d'Almeida et Marie-Lise Alleman²⁹. Au-delà des effets de mode auxquels semblent répondre

²⁸ Film de fiction, *Bamako* de Abderrahmane Sissako (2006) nourrit ainsi la réflexion développée par Amanda Rueda sur ce mélange de l'intime et du social. Cf. le chapitre du présent ouvrage, « Quand le procès Nord-Sud devient cinéma... ».

²⁹ Cf. agence.francophonie.org/diversiteculturelle/fichiers/aif_etude_almeida_alleman_2004.pdf

certaines de ces réflexions contemporaines, il apparaît essentiel qu'aujourd'hui, la recherche académique inonde l'espace public politique de ses collectes de données de terrain, analyses, concepts et efforts de théorisation, pour au-delà de la circulation des savoirs, aider à la décision du politique en connaissance de cause et prévenir les enthousiasmes par trop généreux et généraux. Le passé récent les a trop souvent révélés oublieux de la fragilité économique des filières de l'industrialisation de la culture en Afrique.

Pour éclairer la lecture des mécanismes qui sous-tendent ces logiques, il apparaît ainsi fondamental de les replacer dans leur contexte, tant leur hétérogénéité est grande. Comme l'écrivent avec une belle unanimité les auteurs inscrits dans les paradigmes des sciences de l'information et de la communication, le *village global* n'existe que dans la tête des prophètes de l'avènement de la supposée *société de l'information* et dans les élucubrations des dogmatiques de la religion techno-réticulaire contemporaine. La toile de fond de cette *rétiologie* a parfois fossilisé la réflexion relative aux usages et pratiques locales des technologies de l'information et de la communication, dont celles liées au développement des technologies filmiques. De même, elle a pu bloquer la réflexion relative aux filières industrielles qui promeuvent ces technologies, dont l'industrie du cinéma, que celui-ci se présente fictif ou documentaire et que celle-là se définisse culturelle ou créative. En revisitant la pertinence des modèles avec le détour patient et systématique des observations *in situ* et *pro tempore*, la réflexion contemporaine en sciences humaines et sociales ne s'empêtre plus de théories générales, explicatives de tout. Elle invite à considérer l'incommensurabilité de la configuration de chaque système de communication, à l'échelle locale, régionale, si ce n'est à celle du continent africain dans sa totalité.

Sur le terrain de la production, elle peut accompagner l'interrogation des contenus à laquelle procède aujourd'hui le réalisateur local de manière introspective, questionnant finalement l'image de la ruralité africaine qu'il - ou elle - a dessinée depuis sa posture d'urbain et prenant par exemple conscience à partir de son propre travail de réalisateur de ce que, plus ou moins inconsciemment, l'image pouvait avoir disposé les mêmes personnages invariables de la scénarisation néocoloniale autour de la nudité, de la danse, de la famine.... Le *rôle-modèle* pouvait n'avoir pas été tenu par la femme projetée à l'écran, perpétuellement vouée à piler le mil, inévitable bébé soudé au dos, sur fond inlassable de baobabs séculaires³⁰. Le questionnement est-il cependant parvenu à considérer le stéréotype comme « *ferment actif* », rôle qu'avait pu lui attribuer l'universitaire israélienne Ruth Amossy au début des années 90 ?

Sur ce même terrain de la production, cette fois au niveau des stratégies des acteurs et non plus du seul contenu, la réflexion contemporaine en sciences humaines et sociales invite à questionner les modèles que la théorie des industries culturelles a déjà pu dégager de l'analyse de terrains non africains. Observe-t-on les mêmes phénomènes de catalogues, ou de renouvellement régulier des formes, pour réduire l'incertitude propre à l'industrialisation de la culture ? Peut-on appliquer à l'économie informelle du film documentaire en Afrique subsaharienne la métaphore de l'*oligopole et de la fourmilière*, pertinente en d'autres terrains d'observation, pour comprendre les stratégies d'alliance entre acteurs ? Par exemple dans la filière musique, les rôles se sont progressivement répartis entre d'une part, grosses structures, *a priori* plutôt concentrés sur la diffusion et d'autre part, micro-firmes artisanales, *a priori* plutôt concentrés sur la production ; ou encore, entre acteurs particulièrement bien avertis des incessantes variations de la demande sociale et des enjeux sociétaux les sous-tendant et par ailleurs, acteurs à l'affût permanent des besoins et des modalités susceptibles de leur répondre et de les traiter.

³⁰ Cf. l'interrogation de la réalisatrice Madeleine Thiam, dans *Enquête d'identité*.

Faut-il au contraire ne plus distinguer autant production et diffusion, quand l'état actuel du marché du cinéma documentaire ne permet d'aborder la viabilité économique de l'activité que sur de petits segments et heurte la division classique et décalée du travail, entre d'un côté producteurs, de l'autre distributeurs et préférer alors des lectures plus averties de la pluri-activité des réalisateurs-producteurs-diffuseurs ? Mais quand le nouvel esprit du capitalisme prône en réponse aux enjeux de la mondialisation la *multi-spécialisation* et la *flexibilité* comme valeurs nouvelles de la *société liquide* pour reprendre les analyses et concepts développés par des Zygmunt Bauman et autres Luc Boltanski et Ève Chiapello, faut-il alors considérer que, par son effervescence, l'Afrique serait en train de sauter quelque étape de schémas classiques par trop linéaires, comme elle le fait pour la téléphonie, qui s'économise ainsi de devoir passer par la consolidation du dispositif technique fixe pour développer, sans attendre et de manière exponentielle, les dispositifs du *roaming*, l'explosion de la téléphonie mobile étant de ce point de vue particulièrement signifiante ? À moins que la vocation nouvelle des opérateurs téléphoniques et fournisseurs d'accès à élargir leur offre dans la délivrance de contenus pour gagner en plus-value ne constitue, derrière le paradigme de la convergence, qu'une manifestation de la domination des industries de communication sur les industries de contenu : *Apple*, *Orange*, *Google* se positionnent déjà en tant qu'acteurs-clés de la diffusion, de la valorisation et parfois de la création/production des contenus³¹, par exemple sur le terrain de la musique, du livre et, pourquoi pas, demain, du documentaire de création. Faut-il alors parler du risque de domination des industries de la communication sur des industries de contenu en voie de constitution en Afrique, ou de la formation potentielle d'un secteur mixte, au sein duquel les industries culturelles pourraient, elles aussi, profiter de cette articulation avec les industries de la communication, ces dernières fourniraient en quelques sortes des supports, des réseaux pour la diffusion des contenus des premières ?

Pour autant, même si le constat allait dans ce sens, comme le relèvent Bouquillion, Miège et Mœglin, il convient de repérer l'affrontement régulier des intérêts, divergents et concurrents, au-delà des alliances parfois inattendues, voire de contre-nature : si la réalisation-production du cinéma documentaire de création peut tenter d'imposer sa loi à la diffusion, la question se pose en Afrique de l'imposition au niveau de la production des stratégies conçues par la distribution et la diffusion. Lorsque production, création, distribution, diffusion et intermédiation ne peuvent plus être considérées de manière isolées, les lectures de la domination s'en trouvent nécessairement renouvelées, moins monodirectionnelles : la création se retrouve ainsi « *soumise aux mêmes rapports de force et de pouvoir que les autres composantes* ».

De ce fait, lorsque les holdings majors de la communication investissent aussi l'Afrique avec des niveaux de capitalisation aussi importants que ceux d'*Apple*, d'*Amazon*, de *Google*, voire dans une moindre mesure d'*Orange*, le continent voit se poser le questionnement de la régulation avec de nouveaux enjeux, surtout si la réflexion s'étend de la régulation de la presse écrite et des médias audiovisuels, déjà jalonnée de dispositifs opérationnels sur le continent, à la régulation d'internet, où tout reste à l'état de débat³². Le constat est déjà établi, en d'autres continents : « *Avec la financiarisation croissante des industries culturelles, on constate que les grands groupes recherchent de plus en plus le contrôle de l'ensemble d'une filière, des concepteurs aux consommateurs finaux, du contrôle des droits sur les œuvres en amont et sur les abonnés en aval.* »³³ Alors, les jeux monstrueux, en termes d'enjeux liés aux

³¹ Cf. Philippe Bouquillion, « Industries, économie créatives et technologies d'information et de communication », *Tic&société*, n° 2, vol. 4, 2010, p. 25.

³² Cf. Jamal Eddine Naji et Yves Théorêt (dir.), *Réflexions sur les diversités mondiales*, (Orbicom, Unesco et HACCA), Casablanca, Les éditions maghrébines Ain Sebaâ, 2013.

³³ Cf. Bernard Miège, Claire Moriset, « Les industries du contenu sur la scène médiatique », *Réseaux*, n° 131,

phénomènes de concentration verticale et/ou horizontale et de ressources mobilisées par les groupes multimédias à l'échelle mondiale, font des industries de la communication des objets de spéculation. Ils obligent plus encore à la définition de plateformes de régulation en Afrique, au moins à l'échelle régionale et non plus seulement nationale. De manière encore bien timide, ce questionnement commence à se traduire, par exemple en Afrique francophone par la mise en place du réseau des instances africaines de régulation de la communication, du réseau francophone des régulateurs de médias et, plus récemment, de la plateforme des régulateurs de l'audiovisuel des pays membres de la zone UEMOA et de la Guinée³⁴. Quel peut alors être le rôle aujourd'hui de l'État au niveau de la diffusion et de la programmation par exemple, et faut-il le distinguer de l'Afrique australe, dans une région subsaharienne où la production du film documentaire ne dispose pas d'une chaîne spécialisée, dédiée à ce type d'expression filmique, à l'échelle régionale ; où la tendance se présente irréversible à la disparition des salles de cinéma pour investir d'autres supports plus volatiles, ouverts à la reproduction de l'œuvre originelle ? Les débats se posent-ils même dans les mêmes termes sur ce terrain de la régulation en Afrique et dans chacune des sous-régions composant le continent ? Désormais, partout dans le monde, les polémiques généralisent l'alternative. D'un côté, les partisans d'une régulation par l'État présentent ce dernier comme le promoteur par nature du patrimoine culturel national et de l'exception culturelle. En face, les avocats d'une régulation par le marché et la firme ont même su proposer Hollywood, en tant que promoteur plus efficace des cultures autochtones et de la diversité culturelle que toute autorité publique tutélaire³⁵ !

Reste enfin à distinguer, pour l'Afrique comme ailleurs, les industries créatives des industries culturelles et informationnelles, où le recours aux techniques de management de la créativité et les stratégies de marque ne revêtent pas la même importance, même si l'ensemble relève de la production de biens symboliques³⁶. Ainsi, en Europe, l'enracinement au territoire a d'abord été cadré par des consultants, ces derniers établissant sans le prouver un lien de cause à effet entre le développement économique et social d'un territoire et la présence d'artistes, d'écrivains, d'acteurs, de designers, de réalisateurs, autant que celle de scientifiques, ingénieurs et intellectuels. Pareil discours nébuleux de « *l'explosion de la créativité* » grâce à l'outil a pu conduire la puissance publique à soutenir le numérique en soi, au nom de la créativité citoyenne, plutôt que les activités culturelles ou à dimension culturelle. Dans ce cadre, « *la culture, le travail, le capital et la démocratie ne sont pas présentés sous l'angle de leurs contradictions et des conflits, mais sous celui du renforcement du lien social fondé sur la communication sociale et le développement durable* », comme le pointent avec sévérité Philippe Bouquillion, Bernard Miège et Pierre Mœglin, alors qu'il conviendrait au contraire d'en identifier aussi les contradictions, y compris en Afrique où le nombre des candidats à la réalisation documentaire a déjà été jugé « *hallucinant* », sans plus de distinction des intérêts et jeux d'acteurs. Le constat de cette faiblesse d'analyse a ainsi pu conduire le Slovène Slavoj Žižek à dénoncer ces formes contemporaines de *culturalisation du politique*. Il oblige à relire le cinéma documentaire en Afrique pour tenter d'en mieux préciser la nature. *A priori*, l'activité renvoie aux industries de la création, dans la mesure où le cinéma documentaire s'affiche précisément « *de création* ». Il semble effectivement se caractériser à la fois par une compétence artistique du réalisateur et par une forte résonance symbolique : ce cinéma

2005, p. 150-151.

³⁴ Cf. Beyon Luc Adolphe Tiao, *Le Burkina Faso et les problématiques de la régulation en Afrique de l'Ouest*, Thèse pour le doctorat en sciences de l'information et de la communication, Université de Bordeaux, 6 février 2015, p. 129.

³⁵ Cf. John Fiske, *Television culture*, London, Routledge, 1987.

³⁶ Cf. Philippe Bouquillion, Bernard Miège, Pierre Mœglin, *L'industrialisation des biens symboliques. Les industries créatives en regard des industries culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2013.

documentaire convoque tout autant la recherche esthétique et la réflexion identitaire, jusqu'à construire une véritable personnalité du produit et lui conférer une existence propre ; il œuvre au partage d'ambiances et joue pour ce faire de la séduction et du plaisir³⁷. Cependant, sans pour autant remettre en cause la dimension créative du prototype, le rattachement du cinéma documentaire peut aussi parallèlement renvoyer aux industries culturelles : le développement de la gamme des supports de diffusion offre ainsi aux contenus la possibilité d'être reproductibles (précisément une des caractéristiques de ces industries culturelles) et d'organiser la rémunération par la publicité, caractéristique du modèle du *flot*, plutôt que du modèle *éditorial*.

Tous ces questionnements rencontrent aujourd'hui un hiatus regrettable, pour reprendre l'expression du franco-togolais Francisco Ayi d'Almeida³⁸, au niveau de la formation et de l'encadrement de la jeune génération qui souhaite investir la problématique à l'université. Au-delà du fait qu'il faut encore combattre le préjugé d'un objet considéré secondaire quand il est fait question d'études en cinéma et en film documentaire, la connaissance académique manque encore d'outils rigoureux du point de vue des méthodes, des concepts, des théories pour sortir des confusions desquels le savoir n'est pas encore totalement parvenu à s'affranchir. Le besoin se fait ainsi particulièrement sentir au niveau des relations trop rapidement établies entre industries éducatives et industries créatives, à l'occasion desquelles les mêmes arrière-pensées peuvent encombrer les demandes innocentes de subventions nationales et internationales, pour l'investissement dans des outils et systèmes de conception coûteux à des fins de formation, au nom de la nécessité et de l'urgence à résorber la fameuse « *fracture numérique* ». La réflexion interpelle ainsi tous les responsables de centres de formation en Afrique subsaharienne, voire au-delà, jusqu'à l'Unesco, lorsque le questionnement s'élargit désormais à une nouvelle alternative : d'un côté, la convocation pressante des outils du numérique à des fins éducatives pourrait stimuler la reproductibilité des productions du cinéma documentaire et encourager la sédentarisation des talents locaux ; de l'autre, elle pourrait asseoir la domination d'oligopoles internationaux, dont la force de prédation se serait renforcée par le verrouillage marchand de la certification, aux dépens des universités africaines.

Finalement, mobilisant toutes les disciplines relevant des sciences humaines et sociales, y compris les outils de l'économie critique, les défis de la recherche sur le cinéma documentaire en Afrique se révèlent immenses. Ce sont ceux-là même que le Grecirea a choisi aujourd'hui de relever, conscient parallèlement des choix qu'il lui faut désormais opérer en terme d'axes de recherche structurants prioritaires et de positionnement théorique, pour durablement proposer des principes de compréhension pertinents. Le présent ouvrage n'embrasse pas toutes ces pistes de recherche potentielles, abordées ou non de façon plus élargie dans les journées d'étude précédentes. Cependant, par cette première contribution partielle, le Groupe de recherche participe aux réflexions propres à ses chercheurs pour ouvrir les expertises. Il contribue déjà à la définition par les académies des offres de formation de façon toujours plus pertinente, au-delà des seules injonctions des acteurs sociaux et des logiques du court terme. Il s'engage potentiellement dans la voie difficile, nécessaire, prometteuse de la fourniture des outils de compréhension nécessaires aux instances de décision, porteuses au niveau des cités, pays, régions et organisations internationales des choix politiques dans lesquels s'insèrent

³⁷ Cf. François Rouet, *Économie et culture. Industries culturelles*, Paris, La Documentation Française, 1989, pp. 17-18.

³⁸ Responsable de l'association *Culture et Développement*, groupe d'étude et de coopération culturelle avec les pays du Sud, en Afrique et dans les Caraïbes. Lire sur ce plan, le rapport de l'auteur, *Les industries culturelles des pays du sud, enjeux du projet de convention internationale sur la diversité culturelle*, en collaboration avec Marie-Lise Alleman, Bernard Miège, Dominique Wallon, OIF, 2004.

aussi la visibilité et l'effectivité du cinéma documentaire, en tant qu'outil de l'épanouissement des peuples, de la promotion des cultures et de la co-construction du futur de l'Afrique et de ses partenaires.

Bertrand Cabedoche

Abidjan, Antananarivo et Oujda, mai 2015