

*État des lieux du cinéma
et transition numérique en Afrique*

par Claude Forest



Après les indépendances politiques obtenues pour la plupart des pays autour de 1960, tout le continent africain est demeuré sous d'autres grandes dépendances, économique, financière, technologique et parfois militaire vis-à-vis de pays industrialisés. La filière cinématographique, comme nous l'entendons en France, constituée d'un ensemble d'entreprises structurées autour des production-distribution-exploitation et industries techniques, n'existe que dans un seul pays de la partie sud saharienne. Au niveau de l'exploitation du film en salles ce continent est le moins équipé au monde, et à de très rares exceptions près, cette pratique n'existe tout simplement plus, l'ensemble des 54 pays peinant à accueillir 1650 écrans¹, soit l'équivalent de deux régions françaises. Au niveau de la production, très peu de nations accueillent des professionnels vivant exclusivement de ce métier, et les cinéastes ont toujours dépendu et dépendent encore de soutiens technologiques et financiers issus d'un Nord qui a donc pu imposer ses critères, notamment de mode de production et esthétiques. La mutation technologique qu'ont constitué l'abandon de la pellicule et le basculement imposé vers le numérique au début du XXI^e siècle a induit un profond bouleversement des métiers et des pratiques, tout en peinant à se généraliser et s'adapter aux standards internationaux.

Néanmoins, la situation entre pays s'avère très hétérogène, trois grandes zones pouvant se repérer : l'Afrique au nord du Sahara, et deux au sud, dont certains pays n'ont jamais connu l'analogique, l'arrivée du numérique ayant seule permis une production audiovisuelle. Ce sud se divise lui-même entre les espaces francophone et anglophone, l'essentiel se trouvant globalement dans un état de sous-financement, sous-équipement et sous-formation aigus, à de rares et emblématiques cas souvent cités qu'il convient d'esquisser.

¹ Unesco, *L'Industrie du film en Afrique*, Paris, Unesco, 2021, p. 9.

Quatre cas atypiques

L'Égypte est l'un des deux pays africains à avoir précocement connu puis développé le cinéma, notamment entre les guerres mondiales, bâtissant une filière complète pour son cinéma grâce à ses studios et la vitalité de ses producteurs, demeurant la plus importante du monde arabe et nord africain, et produisant la plus grande quantité de films, auparavant largement exportés. De très grandes entreprises, notamment l'Egyptian Media Production City qui s'est rapidement tournée vers l'audiovisuel, emploient plusieurs milliers de personnes pour faire tourner leurs dizaines de studios, laboratoires, et possèdent une forte capacité financière, ce qui a permis à tout le secteur de s'adapter sans problème majeur aux technologies numériques. Complétées par quelques universités privées, l'école la plus importante de toute la zone demeure l'Institut supérieur du cinéma du Caire qui forme annuellement depuis 1959 plusieurs centaines d'étudiants aux différents métiers techniques du cinéma et de l'audiovisuel (CAV), et qui a su investir précocement en matériels et formateurs *ad hoc*.

Au Maroc, depuis une décennie, la situation s'avère contrastée. Le Centre cinématographique marocain a adopté depuis 2002 une politique volontariste, notamment en accordant des subventions pour la production des films. Il s'enregistre une forte production pour la région – vingt à vingt-cinq films par an – mais qui est peu vue en salles marocaines malgré la présence de nombreux festivals soutenus par le CCM, et faiblement exportée. Il subsiste moins de trente établissements cinématographiques (pour le double d'écrans) dans le pays, ce parc et la fréquentation ne cessant de décroître avec moins de deux millions d'entrées annuelles depuis 2015 (1,9 M en 2019 – 663 000 en 2021² liée à la fermeture partielle due au Covid-19), dont les trois quarts sont générés par le groupe français Mégarama. Le soutien de l'État marocain à l'ensemble de sa filière est complet : laboratoire, archives, restauration des films en argentique et numérique, soutien à la numérisation des salles, etc.

Pour des raisons politiques, militaires et/ou économiques, les autres pays d'Afrique du Nord sont dans un état de délabrement de la filière, soit total (Libye), soit quasi-total (Algérie). La Tunisie est soumise à des aléas et des variations qui lui permettent néanmoins de conserver une cinéphilie et un renouveau provisoire des salles. Néanmoins, ces conditions difficiles mettent les rares techniciens du cinéma qui subsistent dans un fort état de précarité, quoiqu'ils aient aisément intégré la transition numérique, notamment via les échanges réguliers qui se font autour du plus ancien festival du continent, les Journées cinématographiques de Carthage créées en 1966.

² Centre cinématographique marocain, *Bilan 2021*, Rabat, CCM, mai 2022, p. 57.

À l'autre extrémité du continent, l'Afrique du Sud a développé son industrie du cinéma dès 1896, continue de produire plusieurs dizaines de films par an, et a pu demeurer indépendante et s'adapter rapidement en raison d'une économie forte, dominée par les Afrikaners qui avaient tissé des liens étroits avec les majors hollywoodiennes. Sa situation est proche de l'Occident, avec une législation et des institutions idoines, notamment un centre du cinéma (National Film and Video Foundation) qui promeut et appuie le secteur, ce qui lui a permis de s'adapter sur tous les plans. Les professionnels sont également fortement structurés, et un « livre blanc » régulièrement mis à jour depuis 1996, vise à promouvoir les arts et la culture en constituant une veille permettant de s'adapter aux évolutions globales du marché, et tenir les objectifs du développement national (« vision 2030 ») et du Plan d'action pour la politique industrielle. L'ensemble de ces instruments stimule l'activité économique en visant la création d'emplois et leur adaptation au marché, ayant nettement soutenu le repositionnement du secteur dans l'optique d'en faire l'un des moteurs de la croissance économique nationale. Les équipements de qualité, la facilitation des tournages, l'ensemble des services aux productions étrangères permettent également d'attirer les investissements sur le territoire, et donc de faire travailler les techniciens nationaux et permettre les échanges de savoir-faire. Ces liens sont très anciens de par la présence des majors hollywoodiennes qui dominent la diffusion des films en salles. Le duopole présent au niveau de l'exploitation s'est immédiatement adapté à la diffusion numérique ; devançant NuMetro (21 multiplexes), Ster Kinekor est depuis longtemps le groupe le plus puissant du pays (et du continent) avec plus de 400 écrans, s'implantant également sur les pays limitrophes (Namibie, Zimbabwe, Zambie). Ils se situent essentiellement au sein de multiplexes qui se sont tous équipés en numérique en temps voulu en formant leurs personnels, le pays abritant pas moins d'une trentaine d'universités et établissements privés dispensant des formations professionnalisantes dans le domaine du CAV.

Ces trois pays sont les seuls du continent à posséder encore un parc de salles de cinéma dans les principales villes de leur territoire, la majorité des autres pays n'en abritant que quelques-unes, parfois une seule dans la capitale, un cinquième d'entre eux n'en ayant plus aucune. Il n'en résulte pas moins qu'une production peut subsister, à des niveaux et sous des formes très différentes, une profonde césure existant entre la zone anglophone, très dynamique et en expansion, la francophone, soutenue fortement par des bailleurs de fonds européens, et la lusophone, en situation de déshérence depuis des décennies. Un cas totalement atypique, mais qui tend à devenir un modèle pour certains pays de la zone, a émergé toutefois voici un quart de siècle.

Au Nigeria, les Igbos de l'ex-Biafra y ont en effet développé au début des années 1990 un marché qu'ils dominent et qui fonctionne de façon informelle sans être réellement contrôlé par l'État³. Ils s'interdisent entre eux le piratage des films nigériens, chacun agissant à sa guise en ce qui concerne les films venant de l'étranger. Ainsi, toute la marge issue de la revente des DVD/VCD leur revient directement, fournissant de ce fait de l'argent pour la distribution et donc pour la production dont ils ont pu augmenter significativement le niveau jusqu'à devenir l'un des deux premiers producteurs mondiaux de longs métrages. Cela a eu un effet positif et engendré un cercle vertueux : plus de revenus ont été réinvestis et ont généré plus de films, qui ont accru la taille du marché et provoqué de plus en plus de ressources. En quelques années, l'industrie dite de Nollywood⁴ est devenue auto-soutenable. Elle emploie aujourd'hui plusieurs centaines de milliers de personnes (les chiffres, non contrôlables, varient de 700 000 à un million) et représente la deuxième industrie du pays après le pétrole. Doté d'un marché interne de très grande taille (plus de 200 millions d'habitants), son développement et sa croissance ont été initialement contrôlés selon un processus quasi mafieux au profit des *marketers* (*i. e.* une combinaison des métiers de producteur et de revendeur de DVD). Ignorant l'analogique, elle s'est structurée dès l'origine avec les supports magnétiques (VHS) en glissant sans souci vers le numérique domestique (le cinéma électronique) au niveau de la production comme de la diffusion (DVD/VCD), inondant une partie des pays voisins, notamment anglophones, et devenant un modèle de développement pour nombre d'entre eux.

L'essor anglophone

Il est impossible de détailler ici la situation de tous les pays, mais il faut souligner la rapide adaptation du Ghana à la transition numérique, après avoir subi le choc de la diffusion nigérienne qui a fait chuter sa propre production des

³ Claude Forest, « L'industrie du cinéma en Afrique : problématique générale et exemple nigérien », *Risques*, n° 90, juin 2012, p. 127-131.

⁴ Développée au Nigeria, Nollywood est la deuxième industrie cinématographique au monde, avec Bollywood en Inde. Elle propose une production en vidéo en langues nationales, réalisée en peu de temps (quelques semaines) et à faible budget, originellement diffusée en DVD. Depuis quelques années, ces films, surtout ceux que les critiques définissent comme « New Nollywood », commencent à émerger dans les salles de cinéma du monde entier, à commencer par celles d'Afrique sud saharienne construites par le groupe Bolloré, les Canal Olympia. Sur sa production, voir Françoise Ugochukwu, *Nollywood – Le cinéma nigérien 1991-2021*, Paris, L'Harmattan, 2022.

trois quarts⁵, mais qui compte désormais 500 à 600 films annuels. L'essor y est encore plus dynamique au niveau de l'audiovisuel, notamment dans la réalisation de clips, le passage au numérique ayant été généralisé en 2010 avec le déploiement de la télévision numérique terrestre qui a multiplié le nombre de chaînes, une centaine, dont plusieurs alimentées exclusivement par les producteurs nationaux.

Enregistrant un dynamisme affirmé depuis plus d'une décennie, la zone anglophone de l'Est du continent a parfaitement su maîtriser les outils numériques, en partie en s'inspirant des deux pays précédemment cités. Bien que demeurant dans le secteur informel faute d'une volonté politique et d'un encadrement juridique adapté, la diffusion des (vidéo)films *via* les bibandas (ou video halls) a été assurée dans ces baraquements en bois ou en toile, par vidéoprojecteur ou simple téléviseur. Ils ont connu un grand succès auprès des populations locales populaires, notamment par la programmation proposée, essentiellement des films nigériens à l'origine, d'action ou de romance⁶. Ce succès a suscité des vocations chez les producteurs et réalisateurs nationaux, et le secteur est ainsi devenu la principale industrie en Ouganda et au Kenya, employant plusieurs centaines de milliers de personnes qui produisent plusieurs centaines de longs métrages annuellement, totalement méconnus en Occident et notamment en France⁷.

Le petit Rwanda n'a esquissé sa filière audiovisuelle qu'après le génocide de 1994 mais fait preuve d'un volontarisme politique affirmé depuis 2010 pour encadrer juridiquement, soutenir, former et également attirer les tournages

⁵ Non signé, « Lights, camera, Africa », *The Economist*, 16 décembre 2010. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.economist.com/christmas-specials/2010/12/16/lights-camera-africa>.

⁶ Katerina Marshfield & Michiel Van Oosterhout, *Survey of content and audiences of video halls in Uganda 2005-06*, Embassy of the United States of America, Public Affairs Section, Kampala Uganda, janvier 2007.

⁷ Non seulement le « carré d'or » journalistique (*Télérama*, *le Monde*, *les Inrockuptibles*, *Cahiers du cinéma*) s'intéresse très peu aux cinémas d'Afrique en général, et anglophones en particulier, mais les professionnels français les ont complètement délaissés ; sur toute la production nigérienne, au cours des dix dernières années il n'y a eu qu'un unique film de cette nationalité distribué en salles françaises. L'université française demeure également domino-centrée : alors que les trois premiers producteurs mondiaux de films sont situés en Afrique et en Asie (Inde, Nigeria, Chine) et cela à des niveaux incomparablement plus élevés (1000 à 2000 films annuels chacun) que ceux de la France (300) ou des États-Unis (600), si quelques universités proposent des cours éparés sur l'Inde, pas une seule ne propose un cursus cohérent sur ces grandes cinématographies, ni d'un point de vue esthétique, historique, et encore moins économique ou sociologique. Sur cette question voir par exemple Jean-Michel Frodon, *Le Cinéma à l'épreuve du divers*, Paris, CNRS éditions, 2021.

étrangers, permettant de coproduire et également exporter ses films⁸. N'ayant, comme d'autres pays voisins, pas connu l'analogique, il n'y existe nulle nostalgie de la pellicule et les apprentissages aux métiers se sont effectués sur les outils électroniques et numériques.

Dans l'ensemble de ces pays la sortie en salles se limite à de rares établissements dans la capitale, l'essor de la TNT et des plateformes audiovisuelles renforçant une consommation domestique qui s'est longtemps limitée aux DVD/VCD, l'étape des magnétoscopes (VHS) ayant été sautée, faute de moyens financiers pour la population et de réseaux de diffusion adaptés, la location y étant partout inconnue.

D'autres petits pays ont bénéficié d'un leadership affirmé qui a su insuffler un volontarisme politique pérenne, facteurs qui s'avèrent plus favorables pour la filière que la mise à disposition de fonds, même importants. Par exemple, l'île Maurice a su attirer les capitaux étrangers pour des tournages sur son sol par un régime fiscal très favorable (abattement de 40% sur les dépenses éligibles), qui bénéficient indirectement à sa propre production. De son côté la Namibie dispose d'une commission et d'un Fonds *ad hoc* au service d'une politique audiovisuelle. Tout en les incitant fiscalement, elle impose notamment à la soixantaine de tournages étrangers annuels de faire appel à des sociétés nationales qui se forment ainsi aux technologies et aux savoirs faire extérieurs, tout en bénéficiant de revenus économiques soutenant leur croissance.

La situation des anciennes colonies portugaises est nettement plus problématique. Outre qu'elles ont accédé plus tardivement aux indépendances, et parfois après des combats sanglants débouchant sur des guerres civiles récurrentes (Angola, etc.), le secteur cinématographique n'y a jamais été soutenu ou considéré, ni par l'ancienne puissance coloniale, ni par les gouvernements qui lui succédèrent. Aucune cinématographie n'y est apparue, et l'audiovisuel peine à émerger, l'absence de lieux de formation et de soutien politique constituant la règle.

Les difficultés de l'Afrique sud saharienne francophone (ASF)

La quinzaine de pays de la zone francophone au sud du Sahara constitue un ensemble hétérogène vaste géographiquement quoique n'accueillant qu'une population limitée (le double de celle de la France), en des habitats dispersés et majoritairement ruraux, disposant d'un très faible pouvoir d'achat. Comme sur

⁸ *La Miséricorde la jungle* de Joël Karekezi (FR/BE/RW, 2018) a obtenu plusieurs prix internationaux, dont l'Étalon d'Or et le Prix d'interprétation masculine au Fespaco 2019.

tout marché se pose dès lors une question basique : comment produire et amortir des films alors qu'il existe potentiellement peu de spectateurs susceptibles d'acheter des tickets de cinéma, dans des salles qui d'ailleurs n'existent quasiment plus ? Et comment les rares entreprises présentes ont-elles pu s'adapter, notamment économiquement, au passage de la pellicule aux pixels ?

Après les indépendances

Au début des années 1960 en AOF/AEF le marché cinématographique se trouvait dominé par un duopole/duopsonne, les Secma (Société d'exploitation cinématographique africaine) et Comacico (Compagnie marocaine cinématographique et commerciale), deux groupes d'entreprises dirigés par des Français, qui depuis les années trente avaient bâti une intégration verticale performante. Elles importaient les films sur la partie francophone du continent africain et se trouvaient quasiment seules à les y distribuer ; elles assuraient la programmation de la presque totalité des salles, qu'elles possédaient majoritairement en les mettant en gérance directe ou indirecte ; elles importaient également le matériel de projection et possédaient un service de réparation, d'équipement comme de stockage de pièces détachées et de copies de films. Hors la production, elles contrôlaient ainsi toute la filière dans les deux anciennes fédérations, mais à la fin de la décennie les réalisateurs africains déplorèrent que leurs (rares) films ne soient pas montrés dans ces salles, et voulurent prendre en main la distribution, croyant qu'en la contrôlant, ils pourraient contrôler le cinéma, comme l'assénait régulièrement le Tunisien Tahar Cheriaa⁹. Mais d'une part la production de films africains francophones était très faible et ne pouvait alimenter régulièrement les 320 salles du parc, d'autre part la situation au nord et au sud du Sahara n'était absolument pas identique (développement économique, taille des populations, taux d'urbanisation, etc.), et il ne suffisait pas de vouloir montrer certains films pour qu'ils soient vus ni appréciés par les spectateurs. Encore un demi-siècle plus tard, la faiblesse de la production est un effet direct quoiqu'involontaire de la charte d'Alger, que les cinéastes de la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) édicteront en 1975. Elle répondait à une volonté de lutter contre la manière dont les Africains étaient montrés, dont leurs cultures se voyaient méprisées, et contre la domination économique et idéologique qui s'exerçait à leur encontre. Ambitionnant de déterminer ce que tout réalisateur africain

⁹ Cinéphile et militant de gauche tunisien, qui a notamment participé à la création des Journées cinématographiques de Carthage (1966), du FESPACO (1969) et de la Fédération panafricaine des cinéastes (1969).

devait faire, très symptomatiquement n'apparaissent pas dans son texte les termes de « publics », « spectateurs », pas plus que ceux de « salles de cinéma », puisque « la considération de rentabilité commerciale ne saurait être une norme de référence pour le cinéaste africain¹⁰ ». Elle s'imposa surtout dans la zone francophone, renforcée par une vision de l'État héritée de l'interventionnisme français, cette radicalité ignorante des contraintes du réel et du fonctionnement économique du cinéma conduisant en une décennie à la destruction complète de la distribution, puis de toute la filière. La politique de nationalisation des salles menée par certains États (en Haute-Volta dès 1970, puis au Mali, Niger ; dans la distribution en 1974 au Sénégal, Bénin ; en 1975 à Madagascar, en 1979 au Congo) eut des effets désastreux, et à la demande du Président français qui voulait satisfaire ses homologues africains, le duopole Secma-Comacico fut dissous sans toutefois qu'un organisme africain transnational ne soit mis en place, ni par les États, ni par des entrepreneurs privés africains. Dès lors, après la disparition des distributeurs de films (un seul peinant à survivre ensuite), les salles fermèrent massivement au cours des deux dernières décennies du XX^e siècle, d'autant que se développait la concurrence des diffusions télévisées et de la vidéo sur supports DVD/VCD, quelques films continuant à se réaliser, la quasi-totalité grâce à des fonds et des entreprises européennes, notamment françaises.

La question de la remontée des recettes

En l'absence de contrôle étatique comme d'un contrôle interne au sein d'une entreprise verticalement intégrée, tous les supports de diffusion ont été touchés par la fraude, celle des exploitants dans les salles, puis celle du piratage des films en vidéo, sans compter les télévisions, y compris d'État, qui passent régulièrement des films sans payer de droits aux auteurs, ou sans respecter les contrats (nombre de diffusions, montant à reverser, etc.), lorsqu'ils existent¹¹. Ces phénomènes perdurent par l'absence de volonté des gouvernements concernés, force étant de constater que quasiment aucun n'a instauré de réglementation pour le cinéma, ni un contrôle de la billetterie, pas plus qu'une formation des professionnels, ou un soutien aux investissements¹².

¹⁰ La charte d'Alger est reproduite notamment dans Catherine Ruelle *et al.* (dir.), *Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel*, Paris, L'Harmattan, « Images plurielles », 2005, p. 304.

¹¹ Patricia Caillé et Claude Forest (dir.), *Regarder des films en Afrique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017.

¹² Sur les difficultés structurelles des États africains à s'impliquer durablement dans le cinéma, voir notamment Claude Forest (dir.), *États et cinéma en Afrique francophones. Pourquoi un désert cinématographique ?*, Paris, L'Harmattan, 2020.

Dans la majorité des pays d'ASF, au XXI^e siècle il n'existe donc plus de salles de cinéma, le visionnage est essentiellement domestique, ou se fait dans des « vidéoclub », lieux de fortune publics et fermés, simples cafés ou cafétérias (Tchad, Mali, Bénin, etc.), qui diffusent via des VCD ou DVD piratés des films ou des séries dans de mauvaises conditions de confort sur des écrans de télévision rarement de grande taille¹³. Cette économie informelle qui domine culturellement, dans une proportion proche de 80% selon les pays, génère assurément des revenus et des emplois pour une partie de la population, mais, sans contrôle de l'État, la lésion des droits, patrimoniaux comme moraux, est totale, y compris et d'abord pour les auteurs africains. La non remontée des recettes, et leur non taxation spécifique, entraînent l'absence de financements publics qui permettraient d'alimenter un fonds de soutien spécifique dédié au cinéma, afin de soutenir la filière, notamment en cas de difficultés ou de nécessité adaptative, tel le passage au numérique. On pense ainsi au changement des appareils de projection auquel toutes les salles et lieux de festivals ont dû faire face, ou à la numérisation du patrimoine qui n'a nulle part démarré. Or, tous les acteurs africains francophones ont trop, voire tout, attendu de l'État, pensant que le modèle français était le seul possible, et aisément exportable, ce qui n'est pas le cas, l'amplitude des soutiens publics, politiques, financiers et réglementaires, ne se rencontrant ailleurs qu'en France, et encore moins dans les pays développés économiquement différemment de ceux du Nord. C'est ce qui a été compris dans presque toute l'Afrique anglophone où l'industrie audiovisuelle a pu redémarrer alors que, plus d'un demi-siècle plus tard, il n'en est rien dans la zone francophone.

La génération du numérique

Au niveau des salles commerciales, le coût des investissements nécessaires au changement technologique imposé au début des années 2000 par les majors hollywoodiennes *via* les recommandations du Digital Cinema Initiative (DCI) et des normes en découlant (compression des images, format JPEG 2000, etc.¹⁴) a constitué un obstacle conséquent pour les rares exploitants survivants de la zone, aucune aide publique nationale n'ayant été mise en place pour remplacer les projecteurs en 35 mm ni former les projectionnistes à cette nouvelle technologie. Si en France et en Europe elle s'est généralisée dès 2009, elle a inévitablement mis du temps à s'étendre en ASF : le Tchad ouvrit une

¹³ Voir notamment : Patrick Ndiltah, *Des vidéoclubs pour l'Afrique ? « Salles » de cinéma populaire et lieux de sociabilité au Tchad*, Paris, L'Harmattan, 2015.

¹⁴ « Digital Cinema Initiatives. DCI Systems Requirements and Specifications for Digital Cinema », 1^{er} mars 2023. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.dcmovies.com/specification/>.

salle ainsi équipée en avril 2011, puis le Mali deux en 2013, la Côte d'Ivoire (qui demeure le marché le plus important de la zone) trois en 2015, etc. Devant la carence manifeste et la demande des gouvernements nationaux, c'est un opérateur français, le groupe Bolloré *via* sa filiale Vivendi qui a dès lors implanté sur toute la zone des mono écrans Canal Olympia, essentiellement dans les capitales, une huitaine étant lancée dès 2016, son parc en comptant 18 implantées en douze pays à l'été 2023, soit le tiers des salles commerciales subsistant en ASF.

Pour faire face à la fermeture de nombreuses salles commerciales et à la disparition des lieux pour projeter leurs films, une multitude de petites initiatives a été observée venant de réalisateurs et de professionnels, souvent individuelles et éphémères, facilitées par l'accessibilité technique et financière de la captation comme de la diffusion en format numérique amateur. Le désintérêt des différents pouvoirs publics nationaux limite fortement les moyens comme les objectifs de ces manifestations qui cherchent avant tout à faire vivre et montrer les œuvres des jeunes aspirants aux différents métiers de l'audiovisuel, désormais aisées à tourner, mais très délicates à diffuser, la quasi-totalité du temps en format cinéma électronique (DIVX ou DVD avec un petit lecteur et un projecteur de salon), ce e-cinéma jouant de la confusion avec le *digital cinema*, mais étant *de facto* devenu le « cinéma numérique du pauvre », très éloigné des standards professionnels du DCI. Ces manifestations ont souvent pris l'appellation valorisante, mais fréquemment inadaptée, de « festival », avec un sérieux, un impact et une qualité des contenus comme de l'organisation éminemment variables. Souvent éphémères et toujours à l'audience limitée si ce n'est confidentielle, les efforts se succèdent et s'amplifient toutefois depuis une décennie dans tous ces pays¹⁵ pour tenter de créer une visibilité du secteur, soutenus par les anciennes puissances coloniales, notamment la France et l'Allemagne qui opèrent à travers leurs instituts culturels. Pour des motifs budgétaires, ceux-ci accusent néanmoins un net retard dans leur équipement numérique : en 2021, seulement 50 des 98 Instituts français dans le monde étaient équipés pour cette projection, 67 en 2023, dont huit en ASF¹⁶.

Notons également que la disparition de la pellicule et l'absence de lieux dédiés ont aggravé la question de la conservation du patrimoine cinématographique africain, dont l'essentiel, qui n'a pas encore été numérisé, se trouve en France à la Cinémathèque de l'IF.

Au niveau de la production, le cinéma électronique a facilité l'accès à la réalisation d'œuvres audiovisuelles, dont très peu peuvent néanmoins se voir qualifiées de cinématographiques, tant par l'absence d'une exploitation en salles

¹⁵ Claude Forest (dir.), *Festivals de cinéma en Afrique francophones*, Paris, L'Harmattan, 2020.

¹⁶ Institut français, *Rapport d'activité 2022*, Paris, IF, mars 2023, 82 p.

que de leurs formats de tournage, d'écriture ou de leur esthétique. Pour les longs métrages, s'il perdure une production, anémiée, c'est grâce aux soutiens européens et notamment français, mais la plupart des aides que la France accorde le sont pour renforcer son image, son influence¹⁷ ou sa propre industrie cinématographique¹⁸, ce qui a *de facto* empêché le développement d'une industrie cinématographique sur sa zone d'influence africaine¹⁹. Le frein culturel issu de l'idéalisation de la pellicule et d'une forme auteuriste du cinéma a perduré et également freiné l'adaptation, en témoigne le fait qu'il a fallu attendre 2015 et sa 24^e édition pour que le plus grand festival de la zone, le Fespaco, mette fin à l'obligation de fournir une copie 35 mm pour qu'un film puisse participer à la compétition²⁰.

L'expansion de la production d'œuvres de courte durée permise par la technologie numérique et le soutien financier de guichets européens ne permet plus de recenser tous les professionnels qui ne sont guère de cinéma, mais de l'audiovisuel, de la vidéo ou du web, d'autant qu'il n'existe pas d'organisme public ou privé les recensant. De fait, ceux ayant réalisé un long métrage demeurent très peu nombreux, faute à la fois de financements, de structures professionnelles pérennes et de lieux de diffusion. Néanmoins, malgré la totale absence de lieux publics de formation (pratique comme théorique) comme de critiques ou d'échanges cinéphiliques, une récente génération a émergé au cours de la dernière décennie. Ouverte sur les images du monde grâce à internet et aux réseaux sociaux, assoiffée de réalisations d'histoires avec des personnages qui leur ressemblent et racontent leur vie, elle se voit stimulée par les exemples africains anglophones, notamment des Nigeria et Ghana. Elle ambitionne à son tour de pouvoir parler au monde et d'abord au public de la

¹⁷ On constate qu'un demi-siècle d'interventionnisme français dans le cinéma des pays africains, tant directement (ministère des Affaires étrangères, CNC) qu'indirectement (Organisation Internationale de la Francophonie), a été une opportunité qui a permis durant trois décennies une production qualitativement et quantitativement incomparable avec celle de l'Afrique anglophone. Mais également et concomitamment, elle a constitué une obstruction à la formation des techniciens et professionnels africains, et une entrave majeure à la constitution des filières nationales, des pays de la zone concernée.

¹⁸ Par exemple, en 2023 encore, pour l'aide sélective du CNC français aux « cinémas du monde » : « L'aide est versée sur un compte bancaire ouvert au nom du film par la société de production établie en France [...] Une part de dépenses éligibles au minimum égale à 50 % de l'aide accordée doit être effectuée sur le territoire français. » CNC/Institut français « Aide aux cinémas du monde », Paris, CNC, mai 2021, p. 7.

¹⁹ Notons qu'il peut se trouver des films camerounais, ivoiriens, mais pas plus africains qu'européens (mais français, belges, etc.). Or, ces films dits africains sont réalisés par des personnes nées en Afrique, mais leurs sociétés de production sont massivement françaises.

²⁰ Et c'est la France et les bailleurs de fonds européens qui ont financé tout l'équipement numérique des cabines de projection, ainsi que la formation des projectionnistes.

sous-région, les modes et cultures dominantes étant désormais celles du clip vidéo, musical ou publicitaire, et surtout de la série télévisée. Les besoins grandissants des plateformes de streaming, des bouquets de chaînes privées dont notamment Canal+, mais également les possibilités offertes par les nouveaux canaux de diffusion dont les sites internet d'hébergement comme YouTube, ont créé un appel d'air en mettant à disposition des ressources de production et surtout de diffusion, numérisées.



Bibliographie

- « Lights, camera, Africa », *The Economist*, 16 décembre 2010. Dernière consultation le 27 juin 2023. [En ligne]. URL : <https://www.economist.com/christmas-specials/2010/12/16/lights-camera-africa>.
- CAILLE Patricia et FOREST Claude (dir.), *Regarder des films en Afriques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017.
- FOREST Claude, « L'industrie du cinéma en Afrique : problématique générale et exemple nigérian », *Risques*, n° 90, juin 2012, p. 127-131.
- FOREST Claude (dir.), *États et cinéma en Afriques francophones. Pourquoi un désert cinématographique ?*, Paris, L'Harmattan, 2020.
- FOREST Claude (dir.), *Festivals de cinéma en Afriques francophones*, Paris, L'Harmattan, 2020.
- FRODON Jean-Michel, *Le Cinéma à l'épreuve du divers*, Paris, CNRS éditions, 2021.
- INSTITUT FRANÇAIS, *Rapport d'activité 2022*, Paris, IF, mars 2023.
- MARSHFIELD Katerina et VAN OOSTERHOUT Michiel, *Survey of content and audiences of video halls in Uganda 2005-06*, Embassy of the United States of America, Public Affairs Section, Kampala Uganda, janvier 2007.
- NDILTAH Patrick, *Des vidéoclubs pour l'Afrique ? « Salles » de cinéma populaire et lieux de sociabilité au Tchad*, Paris, L'Harmattan, 2015.

2023 © Création Collective au Cinéma

UGOCHUKWU Françoise, *Nollywood – Le cinéma nigérian 1991-2021*, Paris, L'Harmattan, 2022.

UNESCO, *L'Industrie du film en Afrique*, Paris, Unesco, 2021.