

Article

« Histoire, mémoire, et légitimation politique dans les cinémas africains »

Samuel Lelièvre

Revue de l'Université de Moncton, vol. 40, n° 1, 2009, p. 5-31.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/044604ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

HISTOIRE, MÉMOIRE, ET LÉGITIMATION POLITIQUE DANS LES CINÉMAS AFRICAINS¹

Samuel Lelièvre

Chercheur associé au Laboratoire Communication et Politique du CNRS
(Paris) et Assistant de recherche à Reims Management School

Résumé

L'objectif de cet article est de rappeler l'importance du 'rapport à la mémoire' dans les médias cinématographiques et audiovisuels d'Afrique subsaharienne par opposition aux usages souvent idéologiques qui ont pu être fait d'un 'rapport à l'histoire'. Dans un premier temps, il s'agit de revenir sur des tentatives de représentations de l'histoire telles qu'elles ont pu apparaître chez des réalisateurs comme Ousmane Sembène, Med Hondo ou Haile Gerima, en considérant ces représentations dans le cadre de discours de légitimation politique. Dans un second temps, cet article veut situer ces discours de légitimation politique au sein de la littérature critique et théorique qui a pu apparaître à propos des cinémas africains depuis les années 70; il s'agit alors de déterminer les limites qui, dans un cadre théorique englobant un questionnement d'ordre 'méthodologique-épistémologique' aussi bien qu'esthétique, doivent être nécessairement assignées à ces discours de légitimation politique. Finalement, dans un troisième temps, il s'agit de revenir sur un certain nombre de films africains réalisés à partir des années 90 dans lesquels un 'rapport à la mémoire' est engagé. En conclusion, on considère que, dans les discours sur ces médias, le danger a toujours été plutôt du côté de la légitimation politique de tel ou tel rapport à l'histoire que du côté d'une relation symbolique et esthétique à la mémoire.

Mots clés : Cinéma africain, médias audiovisuels africains, histoire et mémoire, méthodologie et épistémologie, légitimation politique, mondialisation.

Abstract

This article aims to recall the significance of the 'relationship to memory' in cinematic and audio-visual media in Sub-Saharan Africa in contrast to the often ideological uses which have been made of a 'relationship to history'. The article begins by reconsidering attempts to represent history by directors such as Ousmane Sembène, Med Hondo and Haile Gerima, by analysing these representations within the framework of political discourse of legitimization. Then, this article attempts to situate this discourse within the critical and theoretical literature which have appeared in relation to African cinema since the 1970s; thus the question is to determine limitations which must necessarily be assigned to this discourse of political legitimization, within a theoretical framework which includes a 'methodological-epistemological' point of view as well as an aesthetical one. The article then reconsiders some African films made since the 1990s in which a 'relationship to memory' was involved. The article concludes that, in discourse about African media, the danger has always been more on the side of the political legitimization of a certain relationship to history the symbolical and aesthetical relationship to memory.

Key words : African cinema, African audio-visual media, history and memory, methodology and epistemology, political legitimization, globalization.

Depuis les années 90, une évolution stylistique, thématique ou des contenus est notable dans les films africains et a généralement été remarquée par les commentateurs². Des réalisateurs tels que Abderrahmane Sissako ou Jean-Marie Teno, entre autres, ont commencé à proposer des représentations cinématographiques de destins individuels qui semblent correspondre à une forme de maturité pour des pratiques dont l'objectif sera de moins en moins de répondre, didactiquement, aux attentes d'un public acquis à telle ou telle cause politique, et de plus en plus de constituer un regard subjectif éprouvant sa liberté. Si la plupart de

ces auteurs africains peuvent voir leurs films bénéficier d'une meilleure reconnaissance, il semble qu'ils ne se soient pas mis, à tout prix, en quête d'une légitimité politique dans les pratiques qu'ils mettront en place. Cette évolution revêt aussi un sens sur le plan social et politique et ouvre sur une perspective où les approches purement idéologiques de l'histoire révèlent leurs limites.

Par ses objectifs, le présent article implique de revenir sur les discours théoriques tels qu'ils ont pu être élaborés au sujet des cinémas africains depuis les années 80. Ainsi, on pourrait rappeler avec Paul Willemen que la théorie dite du *Third Cinema* a révélé certaines limites au regard de la question du « national », ou plus exactement, dans une sorte d'évitement de cette question³. Considérant que le nationalisme était d'abord une invention des Occidentaux, Willemen rappelait que les intelligentsias du 'tiers-monde' avaient négocié depuis longtemps ces problèmes, par exemple au moyen du déplacement de la question d'une « identité nationale » vers celle d'une « identité continentale »— l'internationalisme de type 'tiers-mondiste' — ou au moyen du déplacement de la question du « national » vers celle du « racial ». Mais il convient de situer dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle l'apparition de stratégies refusant à la fois le chauvinisme national et l'identification avec l'agresseur au profit d'une « vision plus complexe des formations sociales et de leurs dynamiques, incluant la relation tendue avec l'Occident » (Willemen, 1994 : 194, traduction par l'auteur). La tradition ne peut plus être considérée comme une vache sacrée, concluait-il. Une partie de la critique de Willemen est relative à la contradiction dans laquelle se trouvaient certains théoriciens ou critiques quand, dans un premier temps, ils semblaient convenir du fait que les cinémas entrant dans la catégorie du *Third Cinema* sont potentiellement l'objet d'une variabilité infinie mais qui, dans un second temps, coupent court avec cette perspective, pourtant plus proche de la réalité des pratiques, au profit d'une esthétique unifiante (sinon totalisante), celle précisément d'un *Third Cinema*. Cette tendance peut notamment apparaître dans le 'rapport à l'histoire' ou, plus exactement, par le biais d'une approche qu'il conviendra désormais de qualifier d'*historiciste* dans la mesure où elle voudrait imposer, par le biais du cinéma et de l'audiovisuel, un *sens de l'histoire* — liée traditionnellement à l'historicisme hégélien ou marxien — sans établir un 'rapport de vérité' avec l'histoire ainsi considérée (Willemen, 1994).

On doit mentionner, à ce stade, la critique de l'historicisme qu'a pu proposer Harrow (2007) récemment, tout en maintenant son analyse dans la perspective d'un *Third Cinema*. Le projet d'Harrow est de s'opposer aux conceptions selon lesquelles le 'cinéma africain' serait « important dans la communication de l'histoire, dans la correction des mauvaises représentations passées de l'histoire » (Harrow, 2007 : xi). Mais le sens du présent article doit être situé dans un horizon théorique autre que celui de Lacan et de ses successeurs (volontiers convoqués par Harrow). La question du *symbolique* n'est envisagé ici ni dans la perspective d'une théorie des sujets et des formes, ni dans le cadre d'un questionnement, d'ordre idéologique, sur le modernisme et le post-modernisme. Du reste, Harrow ne considère que la question de la « représentation de l'histoire » et non pas celle, plus englobante, de la *représentation du passé*. Il s'agit de prendre en compte les questions d'interprétation qui se jouent nécessairement dans le 'rapport au passé' et, donc, à l'histoire, et les questions d'ordre épistémologique qui sont alors engagées, en partant du principe qu'on ne peut faire dépendre la question du *symbolique* du seul 'rapport à l'histoire' – l'origine d'un phénomène ne peut être appréhendée sans une connaissance en amont de la *structure symbolique* de ce même phénomène.⁴

Plus généralement, la question du 'rapport à l'histoire et à la mémoire' est traitée comme une *étude de cas* au sein d'une recherche globale qu'il n'est pas possible de rapporter dans son intégralité, mais qu'on pourra qualifier de 'méthodologique-épistémologique'; en ce sens, on considère qu'aucune 'épistémologie achevée' (de type linguistique ou relative aux sciences cognitives) ne peut être appliquée de manière satisfaisante à l'étude des médias cinématographiques ou audiovisuels d'Afrique subsaharienne, et qu'une 'épistémologie à venir' entretiendra nécessairement des liens étroits avec des recherches d'ordre méthodologique qui auront pu être conduites dans ce domaine d'étude, au point de ne jamais pouvoir complètement séparer le champ de l'*épistémologie* de celui de la *méthodologie*. Partant du constat que le problème de la représentation du passé a pris de plus en plus d'importance dans la littérature sur le sujet, sans être véritablement analysé, il s'agit de montrer qu'une telle analyse peut permettre d'appréhender le fait que les questions d'ordre identitaire sont inséparables des cinémas africains et des discours sur ces cinémas mais n'ont jamais été véritablement *figées*. Pour

ce faire, il est nécessaire de se situer au niveau d'*échanges symboliques* par opposition aux discours essentialiste qui essaieraient de définir 'ce qui serait spécifiquement africain'; le concept d' 'échange symbolique' utilisé ici devant être compris en *un sens anthropologique général* qu'on voudra bien accepter comme une prémisse du travail de recherche d'où est tiré cet article.⁵

Quand on considère les médias cinématographiques ou audiovisuels, on est *nécessairement* confrontés à de tels échanges symboliques; et, concernant l'Afrique subsaharienne, il apparaît que ce sont les questions les plus difficiles à *médiatiser*, à savoir les 'cultures traditionnelles africaines' et le 'rapport au passé', qui ont pu motiver l'action d'un certain nombre de réalisateurs et de leurs soutiens. En effet, c'est le lien entre la culture ou le passé, d'une part, et la politique, d'autre part, qui s'est quasiment institué comme *le* problème que les cinémas africains devraient traiter en priorité – une tendance qui est apparue plus nettement à partir des années 70, non seulement dans les *films* mais surtout dans les *discours* qui les ont progressivement accompagnés. Tout en revenant sur ces films et ces discours, il s'agit de voir comment l'émergence d'un 'rapport particulier à la mémoire' implique de reconcevoir l'approche des cinémas africains. Les films cités dans cet article sont pris à titre d'exemples, ne pouvant mentionner l'ensemble d'une production qui, depuis les années 60, a pu être engagée dans une représentation du passé; on pourra consulter toutefois la filmographie en fin d'article pour une information sur les films qui servent à illustrer notre analyse.

Représentation de l'histoire et pratiques cinématographiques africaines

On pourrait commencer par dire, d'un point de vue qui pourra sembler polémique, que le 'cinéma africain' n'existe pas dans la mesure où, en dehors de l'Afrique du Sud, il n'existe pas d'industries du cinéma au sens courant du terme dans les pays d'Afrique subsaharienne⁶. Ce qui existe, ce sont des *films et des pratiques cinématographiques et audiovisuelles*; le cinéma au sens d'une « institution, d'une industrie, d'une production signifiante et esthétique, [d'un] ensemble de pratiques de consommation » (Aumont, Bergala, Marie et Vernet, 1994 : 8), et, au-delà, des études généralement dédiées à l'analyse de ces différentes dimensions,

n'existant, en Afrique, que par ces films et ces pratiques. Il conviendrait, en conséquence, d'utiliser plutôt l'expression de 'films et pratiques cinématographiques et audiovisuelles africaines' au lieu de celle de 'cinéma africain' ou, au moins, de parler des 'cinémas africains' ou des 'médias cinématographiques et audiovisuels africains'⁷. Ces questions de terminologie ont leur importance car elles révèlent la confusion initiale à laquelle semble être confrontée la recherche dans ce domaine, témoignant aussi d'une opposition entre la difficulté de désigner clairement un objet d'étude, d'un côté, et la volonté de relier ces 'cinémas africains' à des objectifs politiques et idéologiques au-delà des films et pratiques, d'un autre côté.

Il n'est pas possible de décrire ici l'évolution historique de ces films et pratiques cinématographiques africaines et le rôle qui a pu leur être assigné depuis les années 50 environ; ce développement a en effet été très divers selon les contextes culturels, sociaux ou économiques et, surtout, selon les héritages coloniaux⁸. Les cinémas en provenance des 'pays africains francophones' ont pu être mis en avant en raison d'un développement artistique plus important durant les quarante dernières années, avec l'aide des politiques de coopération technique et culturelle de la France, d'abord, et des institutions européennes, ensuite. Plus généralement, la plupart des réalisateurs africains reconnus sur un plan international viennent de 'pays francophones' ou ont pu entretenir des liens avec le domaine francophone. Il n'en demeure pas moins qu'on a affaire, à chaque fois, à des pratiques individuelles et qu'on serait bien en peine de trouver une école ou une tradition réellement commune à chacune de ces pratiques (Haffner, 1978, 1996). Le développement du cinéma et de l'audiovisuel a été différent dans les 'pays africains anglophones', d'une part en raison d'une histoire coloniale différente et, d'autre part, en raison des différences même entre des pays comme le Nigeria (Haynes, 1997) et l'Afrique du Sud (Lelièvre, 2004a). Néanmoins, ces pays sont actuellement ceux où les *pratiques cinématographiques et audiovisuelles* sont parmi les plus dynamiques d'Afrique sub-saharienne. Quant aux films et pratiques d' 'Afrique lusophone', il est peut-être encore plus difficile de leur reconnaître un sol commun, ayant été liés à des contextes politiques 'révolutionnaires' et étant aujourd'hui proche soit des pratiques qui ont pu apparaître et se développer dans les 'pays francophones' – c'est notamment le cas de la

Guinée-Bissau ou au Cap Vert – soit des pratiques audiovisuelles de ‘pays anglophones’ – en raison des liens entre le Mozambique, l’Afrique du Sud, et l’Afrique australe en général.

Dans le même temps, indépendamment de cette incontestable diversité et des legs de l’histoire, il reste difficile de parler des films et pratiques cinématographiques ou audiovisuelles africaines sans être confrontés, tôt ou tard, à la question du ‘cinéma africain’ telle qu’elle transparaît dans les discours liés à l’engagement idéologique et politique qui a accompagné ces films et ces pratiques. Cet engagement, c’était d’abord celui du panafricanisme promu par des organisations professionnelles comme la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI), laquelle entretient des liens avec l’Union Africaine ou l’UNESCO. À travers les diverses péripéties de ce qui allait devenir, d’une certaine manière, une institution du ‘cinéma africain’, c’est plus généralement les discours d’ordre identitaire qui peuvent se retrouver, établissant aussi des ponts entre le continent africain et ses diasporas. Il n’est pas possible de dresser ici un panorama complet de l’élaboration de ces discours; on peut seulement préciser qu’après les années 60 et 70 marquées par l’ascendant de la notion de « négritude », une seconde période marquée par la concrétisation de certaines recommandations de la FEPACI par des films faisant clairement la promotion des cultures africaines – *Heritage Africa* (1989) de Kwah Paintsil Ansah par exemple –, ce sont des États-Unis que peuvent provenir aujourd’hui des idées ayant une certaine influence – idées telles que l’« afro-centrisme » (‘Afrocentricity’).

Plus concrètement, sur quel terrain pouvaient s’appuyer des films et pratiques qui, aujourd’hui encore, sont à la recherche d’une *légitimité* non seulement auprès des populations africaines mais aussi auprès des bailleurs de fonds et des publics occidentaux? Très tôt, ce fut essentiellement le *terrain à la fois politique et idéologique*. Ainsi a pu apparaître, dans un premier temps, une conception léniniste du cinéma (« le cinéma comme le premier des arts ») dans les pays les plus engagés en la matière. Ce projet fut, par exemple, clairement énoncé par le Burkina Faso de Thomas Sankara, même si l’ambition initiale a évolué et s’est adaptée aux réalités économiques des médias cinématographiques et audiovisuels. De leur côté, les cinéastes travaillant en Afrique ou depuis une situation d’exil et les États africains qui ont tenté, à partir des années

60, de mettre en place des politiques de soutiens au cinéma et à l'audiovisuel, sont restés attachés, consciemment ou non, à un cinéma considéré comme un médium suffisamment puissant pour avoir un *impact politique* sur les milieux socioculturels africains⁹.

L'émergence d'un *réalisme social*, s'appuyant sur le postulat selon lequel il existerait un lien représentatif et concret entre les films et les réalités socioculturelles africaines, a pu constituer une motivation, une justification, voire un vecteur important pour le développement des discours de légitimation politique, au moins depuis *Borrom Sarret* (1963) de Ousmane Sembène ou encore *Jemina and Johnny* (1965) de Lionel Ngakane. Cela s'est parfois fait par opposition au réalisme des pratiques ethnographiques considéré comme réducteur ou parfois même qualifié de « néo-colonialiste ». Un tel 'réalisme social' pourrait être considéré comme une sorte de degré zéro du discours politique des cinémas africains. Par ailleurs, en raison du développement de la vidéo¹⁰, il convient de remarquer, aujourd'hui, une nouvelle forme de légitimation par le 'réalisme', même si l'on se situe dans une autre perspective que celle du *cinéma engagé* des années 60 et 70. Le passage d'un cinéma didactique au service d'un discours politique à des problématiques qui seraient davantage d'ordre stylistique a eu lieu par le passage d'une forme de réalisme social à un cinéma plus complexe sur le plan esthétique, c'est-à-dire *symbolique*; des pratiques se mettront alors en place qui tenteront, de manière plus ou moins explicite, de se constituer en tant que *représentation de l'histoire*.

Ceddo (1976) de Sembène Ousmane va inaugurer cette nouvelle ère dans les pratiques cinématographiques africaines. Basé sur des faits réels, le récit de ce film est situé au XVII^{ème} siècle, quand le Christianisme et l'Islam pénètrent l'intérieur de l'Afrique de l'Ouest et l'espace du futur Sénégal. Ayant réussi à s'imposer auprès du roi Demba War et sa famille, l'Islam est confronté aux Ceddos qui refusent de se convertir. La princesse Dior Hocine, fille du roi, est enlevée par un Ceddo s'opposant à l'islamisation de la cour royale; mais ce dernier est assassiné, conduisant la princesse à riposter en tuant, à son tour, l'imam à l'origine du premier meurtre. Par ce geste, elle apparaît comme la véritable représentante du peuple dans l'Histoire. Tout en refusant d'en donner un sens qui ne pourrait être que métaphorique, Serge Daney situait précisément le récit

de Ceddo dans ce cadre historique – débordant du cadre même de l’histoire propre au récit filmique¹¹. Les cinéastes africains qui, comme Souleymane Cissé, Gaston Kaboré ou Cheick Oumar Sissoko, ont pu emprunter ces nouvelles voies ouvertes par Sembène, en les orientant dans d’autres directions, ont travaillé dans des contextes socioculturels proches ou comparables à celui de *Ceddo*.

Le film d’Ousmane Sembène n’est pas la seule source d’inspiration pour les pratiques africaines engagées dans une représentation de l’histoire. Avec *Sarraounia* (1986), Med Hondo perpétue, dix ans plus tard, cette idée d’un ‘cinéma historique africain’. Ce film relate l’histoire réelle de Sarraounia, reine des Aznas, qui a réussi à contrer, dans la région du Niger actuel, une colonne militaire de l’armée française venue du Soudan en 1899. Par sa mise en scène de l’histoire et par son style, *Sarraounia* a obtenu un grand succès¹². Dans ce film, l’héroïsme et le sens de l’honneur de la reine Sarraounia contraste avec la barbarie et le décadentisme des officiers français; la pratique de Med Hondo revêt toutefois un caractère encore plus didactique sur le plan narratif – le didactisme lié à une forme de reconstitution historique. Cette approche est aussi celle d’un Mauritanien qui a surtout vécu en France et qui, en tant que réalisateur et acteur, est informé non seulement des réalités de l’industrie cinématographique et audiovisuelle mais des questions politiques liées à l’immigration, à l’exclusion, et au racisme – ce qui l’amènera à s’engager dans le débat français sur la « visibilité des Noirs » dans les médias. L’objectif principal de *Sarraounia* semble clairement de réussir à capter un public grâce à des procédures narratives que celui-ci connaît et par rapport à des contenus qui le concernent.

Il convient finalement de considérer l’approche élaborée, la décennie suivante, par Haile Gerima dans son film-fétiche *Sankofa* (1993). *Sankofa*, un terme Akan signifiant « retour au passé pour avancer », est le nom du ‘gardien spirituel’ du château de Cape Coast au Ghana dans lequel les négriers emprisonnaient les esclaves avant de les déporter aux Amériques. Mona, une mannequin afro-américaine visite ce château pour une séance de photos; le film de Gerima va alors relater son retour vers le passé, un voyage par lequel la jeune femme va connaître tous les affres de la déportation, de l’esclavage, et de l’exploitation la plus violente dans une plantation de canne à sucre. Comme Med Hondo, le point de vue

d'Haile Gerima est celui d'un exilé ou d'un expatrié et revêt, peut-être en raison de cette situation, un caractère revendicatif plus important que ce qu'on peut percevoir dans tout le cinéma d'Ousmane Sembène. Comme Sembène, néanmoins, cette pratique est le résultat d'une élaboration dont on peut imaginer qu'elle engagea le cinéaste dans un long effort, une réflexion importante, notamment afin de traiter, dans un style qui serait convaincant, de cette référence à une période particulière douloureuse de l'histoire africaine et mondiale. Les qualités esthétiques de *Sankofa* sont réelles; et, par un tel sujet, le spectateur est conduit à se souvenir à quel point 'histoire' et 'violence' se confondent. Dans le même temps, c'est une histoire sur laquelle on imprime une orientation idéologique particulière à notre temps; ce n'est pas, à proprement parler, *l'histoire des historiens*.

Ces trois exemples pourraient néanmoins être considérés comme des sources récurrentes ou incontournables quand il s'agit d'approcher considérer la question de la représentation de l'histoire dans les cinémas africains – indépendamment du fait que, d'un côté, on ne peut pas déterminer une histoire des cinémas africains d'une manière aussi linéaire ou englobante que pour la plupart des cinémas occidentaux et que, d'un autre côté, ces pratiques et films sont innombrables et divers, constituant une production au sein de laquelle de multiples *références* à l'histoire peuvent être repérées, souvent dans une perspective assez subtile. On sait que les films et pratiques de Sembène, Hondo et Gerima ont été l'objet d'une reconnaissance internationale importante, ont pu parfois même revêtir le statut de modèle non pas seulement pour d'autres réalisateurs africains mais au sein *des discours sur* ces cinémas africains; ce sont des films (et des pratiques) qui ont été vus par un public aussi large que possible, qui se situent d'emblée dans le cadre des relations entre Afrique, Europe et Amériques, des relations d'échanges tantôt affirmées tantôt niées mais qui les déterminent en tant que films (et pratiques). Et c'est grâce à ce type de films et de pratiques que la question de la représentation de l'histoire est apparue de la manière la plus explicite dans la littérature sur les cinémas africains.

La question demeure, cependant, de savoir à qui s'adressent ces films, quelle est leur intelligibilité? Au stade des pratiques qui ont commencé à se mettre en place dans les années 70, il semble que la question d'une représentation de l'histoire va d'abord servir à *légitimer le sens et les contenus de ces films sur un plan politique et idéologique*; une mise en discours de cette question de la *légitimité* – ce qu'on résumera désormais par le concept de *légitimation politique* – qui va se jouer dans les divers messages qui peuvent apparaître dans ces représentations cinématographiques africaines. Évidemment, on se situe davantage ici, d'une part, dans une logique de revendication et de reconnaissance vis-à-vis des anciens pouvoirs coloniaux – en commençant par la France dont l'action dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel constituait un cas particulier –, et, d'autre part, dans la recherche d'une légitimité auprès des peuples africains – l'appel à ces derniers demeurant une constante dans la littérature sur les cinémas et audiovisuels africains jusqu'à aujourd'hui, généralement en arguant de la nécessité pour les Africains de produire leur propre image. Mais, dans cette façon de poser le problème de la représentation du passé, on sort très largement du cadre symbolique propre à l'image et, plus généralement, à l'esthétique, pour entrer dans celui du discours, de la rhétorique, voire de l'idéologie.

En fait, la question d'une *légitimation politique*, entre actions et revendications, brille à la fois par son caractère incontournable – sans être pourtant directement nommée – et son côté indéfini, voire les contradictions qu'elle révèle. Elle est incontournable dans la mesure où elle est induite par presque tous les discours politiques qui ont accompagné l'émergence et le développement de ces cinémas africains au cours de ces années 70. Dans leurs relations avec des institutions telles que la Coopération française, et, en tant que pratiques, les cinémas africains rapportaient cette légitimité à un devoir de « réparation historique », sans sortir ou en maintenant du même coup une forme de dépendance. Or, on sait que cette question de la 'dépendance' peut être assez redoutable car elle peut facilement devenir le lieu d'une contradiction voire de conflits si elle n'est pas circonscrite à un cadre politique (et juridique) précis. À ce stade, on ne peut que constater l'existence d'une telle contradiction; elle pourrait être formulée de la façon suivante : dépendre de la reconnaissance et du soutien de politiques occidentales dans l'affirmation d'une indépendance des pratiques. À partir

des années 70 et 80, la question de la représentation du passé et de l'histoire se situe au cœur de cette problématique. Le problème sera différent par la suite, soit parce que c'est l'*affirmation d'une indépendance* qui est mise en avant – au détriment de la reconnaissance d'une relation d'échange symbolique –, soit parce qu'il est devenu plus *simples* – en considérant cette question de la représentation du passé pour ce qu'elle est, à savoir un *enjeu symbolique* lié à des films et pratiques non réductibles à leurs seuls enjeux idéologiques.

Légitimations politiques dans les discours sur les cinémas africains

C'est sur le plan du discours, d'une forme de théorisation, qu'a été traitée de manière plus complète la question d'une représentation du passé et de l'histoire dans les films et pratiques cinématographiques ou audiovisuelles d'Afrique sub-saharienne. Et c'est sur ce plan qu'un rapport plus direct à une légitimation politique a été recherché mais se trouve être finalement non-résolu en raison de l'oubli (ou de la négation) du décalage existant nécessairement entre les pratiques et les différents aspects institutionnels, économiques ou esthétiques des médias cinématographiques et audiovisuels. Si les cinémas africains ont suscité, depuis qu'ils existent, un nombre grandissant de discours, l'époque contemporaine a élevé cette tendance à un niveau qui déborde parfois des enjeux réels de ces médias sur les plans culturels et sociaux. Des pistes de réflexion concernant ce 'rapport au passé' doivent, malgré tout, être débusquées à l'intérieur de cette situation, nouvelle et contradictoire, de surabondance des discours, d'une part, et de confusion conceptuelle et de censure (ou d'autocensure), d'autre part. Ce n'est pas lieu d'entrer dans le détail de tous ces discours et de leurs enjeux théoriques; il s'agira de considérer, avant tout, la façon dont est abordée la question de la représentation du passé.

On pourrait identifier alors deux grands types de discours : un premier type de discours serait relatif à des questions d'ordre 'idéologique'; un second à des questions d'ordre 'épistémologique'. Le premier discours, qui a été développé plus spontanément, est étroitement lié à l'évolution historique des cinémas africains depuis les années 60. La plupart des chercheurs qui ont travaillé dans cette perspective entretenaient des relations étroites avec les réalisateurs africains. On pourrait prendre

l'exemple des travaux de Paulin Soumanou Vieyra – qui était à la fois un cinéaste, un historien, et un critique. Un autre exemple est celui de Pierre Haffner qui, à partir des années 70, a initié des travaux universitaires sur ces cinémas émergents. Deux points doivent être gardés à l'esprit et qui demeurent au centre de ces discours : tout d'abord, la référence au panafricanisme comme fondement idéologique pour un engagement africain en direction du cinéma; ensuite, la question de pouvoir considérer une spécificité des pratiques cinématographiques africaines en relation avec une spécificité de l'Afrique elle-même, avec toutes les difficultés, les contraintes, et les besoins qui caractérisent la situation des pays de ce continent. En résumé, l'approche idéologique était présentée comme entretenant *un rapport de proximité* avec les films et pratiques considérés.

Un autre type d'approche, qu'on a pu définir comme étant d'ordre 'épistémologique', est relatif à l'évolution des études cinématographiques et audiovisuelles dans un cadre universitaire ou de recherche en sciences humaines et sociales. Mais tandis qu'une institutionnalisation de ces études est apparue dès les années 60, une réflexion sur les médias cinématographiques et audiovisuels d'Afrique subsaharienne, qu'on pourrait rattacher à une perspective 'épistémologique', est elle-même toujours en cours et n'a pas encore réellement considéré de manière approfondie cette question de la *représentation du passé*, alors même qu'on a pu voir que celle-ci a de plus en plus souvent été mise en avant dans la littérature sur le sujet.

Il apparaît relativement vain d'essayer de synthétiser ces deux approches : cela est dû, concernant la première approche, à une possible orientation vers une forme d'*essentialisme* et, concernant la seconde approche, à une forme d'*ethnocentrisme occidental*¹³. On est confronté ainsi à *la première aporie* des discours sur les cinémas africains – laquelle pourrait conduire à penser qu'aucune théorie des cinémas africains ne saurait exister en tant que telle. *Une seconde aporie* serait relative aux conséquences disciplinaires de la discussion d'ordre épistémologique qui a régulièrement lieu au sein des études sur les médias cinématographiques et audiovisuels. Tout en constituant un champ de recherche entre plusieurs disciplines académiques, ces études ont essayé d'apporter leur contribution à ce qui est généralement considéré comme le tournant cognitif des sciences humaines et sociales¹⁴. Un tel développement,

cependant, était limité par le cadre épistémologique fournit par les sciences cognitives¹⁵, lequel pourrait être considéré comme ne permettant pas d'englober un enjeu important des cinémas et audiovisuels africains en relation avec les pratiques culturelles et sociales africaines : l'interaction entre le cinéma ou l'audiovisuel comme mode de représentation visuelle et sonore, d'un côté, et les milieux socioculturels représentés, d'un autre côté. Des approches prenant en compte cette interaction apparaîtront dans le cadre des recherches d'ordre 'historique' et concernant les rapports entre différents médias (*intermédialité*); mais, en raison de l'importance qui est généralement donnée aux déterminations économiques (voir Allen et Gomery, 1994), d'une part, et de la spécificité des milieux socioculturels africains, d'autre part, elles ne sont guère applicables ou n'ont guère été appliquées aux médias cinématographiques ou audiovisuels d'Afrique sub-saharienne.

À ce stade, il apparaîtrait que le *cadre théorique* qui conviendrait à l'approche des cinémas africains manque encore; car il faudrait *précisément* pouvoir prendre en compte l'interaction entre les représentations cinématographiques ou audiovisuelles africaines et les milieux socioculturels représentés. La question du lien entre des milieux socioculturels et des médias (cinématographiques ou audiovisuels) est engagée non seulement *dans les médias produisant ces représentations* – lesquels sont liés aux aspects institutionnels, économiques ou esthétiques du cinéma – mais aussi *dans les représentations résultant de ces médias eux-mêmes*. Il serait, en fait, nécessaire de se situer dans un cadre interdisciplinaire afin de demeurer ouvert aux enjeux liés aux représentations cinématographiques ou audiovisuelles des milieux sociaux et culturels africains. On pourrait se souvenir ici de l'exemple de l' 'anthropologie visuelle'¹⁶ qui a toujours entretenu des relations particulières avec les cinémas africains. De la série des *Sigui* de Jean Rouch en pays Dogon (1966-1974) à *Yeelen* de Souleymane Cissé (1987)¹⁷, par exemple, l'anthropologie africaniste est liée à ces films et pratiques d'Afrique sub-saharienne, au-delà des différends qui ont pu être institués entre ces deux univers. Un 'rapport à la mémoire' s'y trouvait également engagé; on était ainsi passé de la question, souvent abstraite, d'une *représentation de l'histoire* à celle d'une *représentation de la mémoire*, plus en phase avec les milieux socioculturels.

Dans cette question du ‘rapport à la mémoire’ serait suggéré un rapport à une spécificité des cinémas africains et une manière d’aller au-delà des apories qui résultent généralement de l’opposition, sur un plan *théorique*, entre ‘idéologie’ et ‘épistémologie’ ou, sur un plan *disciplinaire*, entre ‘histoire’ et ‘anthropologie’. On aborderait, à cet égard, les théories où la question d’une ‘esthétique’ et d’un ‘rapport à la mémoire’ – et non plus seulement à l’ ‘histoire’ – a été (en partie) traitées. Ce fut le cas de la théorie, évoquée en introduction de cet article, du *Third Cinema*, une théorie qui a accompagné les discours souhaitant rendre compte de certaines spécificités culturelles – comme, par exemple, la ‘tradition orale’ – et ses implications pour les pratiques cinématographiques et audiovisuelles africaines.

Plus généralement, trois perspectives théoriques semblent se dessiner qui mettent en jeu un ‘rapport à la mémoire’ ou qui remettent en cause un ‘rapport traditionnel à l’histoire’. Une première perspective se jouerait par le biais d’une sorte de *relativisme culturel* : le cinéaste africain y serait consacré en tant que ‘griot’ par référence à une culture de l’oralité au sein de laquelle cette figure avait aussi un rôle d’ ‘historien’ ou de « gardien d’une mémoire populaire ou traditionnelle ». Une seconde perspective correspondrait à une forme d’*immanentisme* : les films africains seraient définis comme un « cinéma de la crise » par lequel ce ne serait plus un ‘rapport à l’histoire’ qu’il faudrait envisager mais, en quelque sorte, une ‘histoire-en-train-de-se-faire’. Une dernière perspective, finalement, tournerait autour de la question du *nomadisme* : l’histoire et sa représentation éventuelle ne peuvent exister que grâce à une « langue cinématographique » dont l’accent particulier dénoterait un ‘rapport à une mémoire personnelle et collective’. Le problème commence quand, de ces différents plans où s’élabore un ‘rapport à la mémoire’, on aboutit au concept de « mémoire populaire » dont l’objectif rhétorique serait à la fois de contester une conception (ethnocentriste) de l’ ‘histoire’ tout en demeurant dans le cadre d’un historicisme.¹⁸ Au-delà de cette logique spéieuse, le risque est de cumuler les inconvénients d’une ‘histoire’ prise dans son ancienne acception d’un *sens de l’histoire* ainsi que ceux d’une *conception identitaire et idéologique de la mémoire* – au risque de déboucher sur ces « guerres des mémoires » qui ont pu apparaître en France depuis une décennie (Blanchard et Veyrat-Masson, 2008).

On peut comprendre que ce développement théorique résulte de la nécessité de faire référence aux spécificités socioculturelles auxquelles ces films et pratiques d'Afrique subsaharienne sont liés. Mais ce sur quoi s'appuient le plus souvent ces discours, c'est un *postulat* selon lequel ces films et pratiques auraient, esthétiquement, un *impact politique*; or le lien le plus direct et trivial qui peut être identifié entre 'politique' et 'esthétique' se situe au niveau des aides gouvernementales ou institutionnelles en faveur de ces cinémas et audiovisuels africains. D'une manière générale, il est impossible d'évaluer *l'impact politique d'un film (africain)*; ce qui peut conduire, assez naturellement, à surévaluer (plutôt qu'à sous-évaluer) ce genre d'impact, le plus souvent dans des discours spéculatifs au service de telle ou telle idéologie. Il était inévitable que les discours élaborés à propos des cinémas africains se confrontent à la question de la représentation du passé car cette question détermine des enjeux symboliques qui intéressent un 'rapport à la violence' – le rapport postcolonial à diverses périodes historiques – ou à une 'mémoire heureuse' – les diverses stratégies de réappropriation des cultures africaines. Mais l'idée développée par ces pratiques discursives de légitimation est qu'un certain 'rapport à l'histoire' serait engagé par la notion même de « mémoire populaire » : c'est comme s'il était supposé que de l'exposition cinématographique ou audiovisuelle des mémoires populaires découlerait des représentations (légitimes) de l'histoire. Pour comprendre ce genre de confusion ou glissement conceptuel d'un 'rapport à la mémoire' vers un 'rapport à l'histoire', on est obligé de se situer dans *le cadre idéologique d'une légitimation politique* et non pas dans un cadre théorétique (incluant la question de l'esthétique).

Les ressources critiques de la mémoire

Est-ce que les films et pratiques cinématographiques et audiovisuelles d'Afrique sub-saharienne bénéficient, aujourd'hui, d'une meilleure ou d'une plus grande reconnaissance grâce au développement des *discours de légitimation politique* décrits précédemment ? En fait, ce à quoi on a assisté, après l'époque du cinéma engagé et didactique d'Ousmane Sembène, Med Hondo ou Hailé Gerima, et après les discours qui les ont accompagnés, c'est à une forme d'*institutionnalisation des conceptions historicistes* associés à ce type de cinéma. Cela est perceptible, de manière triviale, dans la communication qui peut ressortir des festivals où

l'argument sur le 'rapport à l'histoire' des films africains est assez spontanément utilisé... Une partie de la production contemporaine continue, par ailleurs, de se situer dans le prolongement des efforts entrepris par une première et seconde génération de cinéastes africains. Tout s'est passé comme si des questions qui existaient depuis toujours, mais de manière discrète, se sont radicalisées, contribuant à faire du 'rapport à l'histoire' l'un des principaux enjeux non seulement narratifs ou esthétiques mais aussi idéologiques de ces films et pratiques d'Afrique subsaharienne.

De plus en plus de réalisateurs africains ont, depuis les années 90, pris davantage possession de leur métier. Et si on considère que les cinémas africains sont également nés d'une confrontation avec la question du 'pouvoir' – pouvoir colonial ou postcolonial, pouvoir 'traditionnel' africain –, il était inévitable que des représentations du passé restent importantes *quantitativement*. Elles conserveront en partie l'orientation didactique développée au cours des décennies précédentes. En plus des films comme *Waati* de Souleymane Cissé (1994) ou *Buud Yam* de Gaston Kaboré (1996) qui se situent dans le prolongement des pratiques mis en place dans les années 80 – notamment par ces mêmes auteurs –, on pourrait citer *Le Grand blanc de Lambaréné* de Bassek Ba Kobbio (1994) sur les vingt dernières années de la vie d'Albert Schweitzer, *Adanggaman*, *Roi Nègre* de Roger Gnoan M'Bala (2000) sur un jeune homme qui tente de sauver son peuple rendu captif par un roi négrier, et, dans un style volontairement plus standard, *Lumumba* de Raoul Peck (2000) sur l'histoire de Patrice Lumumba, le premier ministre d'un Congo indépendant qui a été assassiné par des puissances occidentales avec la complicité du dictateur Mobutu. Ce ne sont là que quelques exemples parmi d'autres.

Par rapport aux décennies précédentes, il faut pourtant compter avec un phénomène de banalisation de l'image et de globalisation des pratiques, quand on avait pu croire, auparavant, à la force subversive d'un *cinéma engagé* – lequel demeurait dépendant des échanges internationaux. Une forme de banalisation est également liée à la démultiplication des pratiques audiovisuelles en Afrique subsaharienne, principalement par le développement des technologies vidéo et les changements socioculturels qu'un tel développement implique. En bref, le *sens* de ces films et

pratiques n'est plus le même, que l'on se place sur le plan des contenus ou des manières de faire, d'une part, ou des échanges auxquels ces films et pratiques se rattachent, d'autre part. Et, dans le phénomène de globalisation des échanges, le 'rapport au passé' s'est nécessairement trouvé modifié dans la mesure où ce n'est plus, par exemple, les relations de coopération entre la France et certains pays africains qui vont déterminer le développement de ces pratiques, mais le cadre général des échanges, à l'échelle du continent africain ou intercontinentale¹⁹.

En fait, c'est la situation politique qui n'est plus la même, ni au niveau des films et des pratiques ni, finalement, au niveau des institutions qui, malgré tout, ont progressivement été mises en place pour soutenir ces films et pratiques. Ce n'est probablement pas un hasard si l'une de ces institutions, la Coopération Française, a dû non seulement accompagner les changements d'orientation liés à son intégration au Ministère des Affaires Étrangères en 1999, mais n'accorde plus une place spécifique aux cinémas africains. Si le lien avec l'Afrique sub-saharienne demeure, c'est bien désormais de « cinémas du Sud » dont il est question pour la plupart des institutions qui les soutiennent. Sans réduire les films et pratiques d'Afrique sub-saharienne à une représentation de l'histoire, cette évolution institutionnelle et un certain éloignement vis-à-vis du militantisme politique des années 60 à 80 ne sauraient être séparés de la question du 'rapport au passé' : la représentation du passé et de l'histoire est devenue une *représentation parmi d'autres*, même si on peut croire qu'elle demeure lourde de sens. La production cinématographique et audiovisuelle africaine est également constituée de documentaires à vocation pédagogique ou scientifique, de court-métrages de fiction de type plus expérimental, de films d'animation, de séries télévisées, de clips vidéos ou publicitaires – autant de genres et catégories qui sont parfois l'objet de programmes spécifiques de la part des bailleurs de fonds.

Depuis les années 90, une autre partie de la production africaine va illustrer cette nouvelle relation au passé, une relation qui n'est pas moins passionnée mais qui serait, semble-t-il, moins connotée idéologiquement.²⁰ Il s'agit aussi d'une relation plus individualisée et qui ne concerne plus seulement le passé mais *les images de ce passé*. En fait, de nombreux films traitent directement d'un 'rapport à la mémoire' au sein de récits de fiction; c'est ce que fait, par exemple, Mweze Ngangura

dans *Pièces d'identités* (1998), afin de décrire le parcours du roi Mani Kongo et sa fille, réutilisant aussi des images d'archives qui rappellent l'histoire commune à la Belgique et à l'actuelle République Démocratique du Congo. D'autres fois, les films *mettent en scène*, si on peut dire, ce 'rapport à la mémoire' en devenant des documentaires basés sur les souvenirs d'individus. C'est notamment le cas de David Achkar qui, dans *Allah Tantou* (1990), réalise un film sur l'emprisonnement et l'injustice à partir de lettres écrites par son père Marof Ackkar harcelé par le régime de Sékou Touré et assassiné par des membres du pouvoir en place. On trouve même une catégorie de films se situant, d'une certaine façon, à l'intersection de la 'fiction' et du 'documentaire' : en mêlant souvenirs familiaux, enquête et narration personnelle (en voix-off) et images d'archives, *Lumumba, la mort d'un prophète* (1991) de Raoul Peck pourrait constituer un exemple particulièrement pertinent en la matière – et sur un mode beaucoup plus intéressant que son long-métrage de fiction *Lumumba*²¹. Un peu dans le prolongement de cette dernière catégorie, on peut également prendre l'exemple de *Thomas Sankara* de Balufu Bakupa-Kanyinda (1991), un film qui, grâce à des témoignages et des archives audiovisuelles, propose un portrait du président de la Haute Volta devenu le « Burkina Faso » le 2 août 1984, l'un des pays africains les plus engagés dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel.

Comme pour les décennies précédentes, ces films sont relatifs à des pratiques individuelles. En fait, un certain nombre d'auteurs, séjournant pour la plupart en Europe, se sont en quelque sorte spécialisés dans une réflexion sur la mémoire, la représentation du passé et la condition postcoloniale. Depuis *Afrique, je te plumerai!* (1991) jusqu'à *Le Malentendu colonial* (2004), en passant par *Clando* (1996), *Chef!* (1999) ou *Vacances au pays* (2001), les films de Jean-Marie Teno explorent de manière symptomatique les conséquences, pour le Cameroun ou l'Afrique d'aujourd'hui, non seulement de la colonisation mais des premières décennies de l'indépendance, le plus souvent par des entretiens de personnes (célèbres ou inconnues), des enquêtes ou des documents d'archives. Dans un tout autre style, Abderrahmane Sissako retrace dans *Rostov-Luanda* (1997) son voyage à la recherche d'un ami angolais rencontré en URSS lors de ces études, articulant également 'rapport à l'histoire' et 'mémoire personnelle'. On pourrait également citer *Asientos* de François Woukoache (1995), un film sur un jeune africain traumatisé

par la violence du monde qui, depuis son imaginaire, en vient à se confronter à l'histoire de la traite négrière. Aux antipodes des films didactiques et historicistes, l'originalité de Woukoache est de considérer directement l'absence d'images ou de témoignages vivants pour dire le lien entre la mémoire et l'imaginaire. En 2000, Woukoache réalisait *Nous ne sommes plus morts* sur la situation du Rwanda, cinq ans après le génocide; il s'est tout particulièrement impliqué dans la catastrophe rwandaise, à travers et au-delà de l'expression cinématographique elle-même.

À l'issue des développements qui sont apparus depuis les années 90, il apparaît qu'aucun film africain ne saurait se substituer aux travaux des historiens. En écrivant cela, on s'oppose de fait aux discours pouvant apparaître chez des cinéastes africains et (surtout) chez leurs *commentateurs*. Pour autant, un travail de représentation du passé peut bien évidemment exister, parfois de manière particulièrement forte. Le plus souvent, cela passe par le biais de représentations mémorielles qui auront toujours un sens à la fois social (ou politique) et esthétique. *Au sujet des médias cinématographiques et audiovisuels africains, le danger a toujours été plutôt du côté de la légitimation politique de tel ou tel 'rapport à l'histoire' que du côté d'une 'relation symbolique et esthétique à la mémoire'*. Si les discours de légitimation peuvent renvoyer à des questions sociales importantes ou potentiellement conflictuelles, une juste appréhension du cadre symbolique dans lequel ces questions peuvent être comprises doit empêcher le développement de tout métadiscours sans rapport avec les films et les pratiques ainsi considérés.

Dans une conférence où il reprenait l'analyse développée en l'an 2000 dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ricœur (2006) se proposait de passer d'un discours sur la production de l'histoire (l'historiographie) à un discours sur la « réception du travail historique ». En tant que « *matrice de l'histoire* » mais aussi comme un « canal de réappropriation du passé historique », Ricœur (p. 26) rappelait alors que

la mémoire collective n'est pas privée de ressources critiques; les travaux écrits des historiens ne sont pas ses seules sources de représentation du passé; ceux-ci sont en concurrence avec d'autres types d'écriture

(...) mais il existe aussi des modes d'expression non écrite : photos, tableaux, et surtout films.

Les cinémas africains d'aujourd'hui qui s'attachent à élaborer des représentations du passé pourraient être considérés dans une telle perspective.

L'histoire et la mémoire sont, pour les médias cinématographiques et audiovisuels africains, l'objet de représentations parmi d'autres représentations possibles au sein d'un ou plusieurs cadres de référence liés à ces milieux sociaux et culturels africains : l'*histoire* en tant que récit plus ou moins institutionnalisé et pouvant occasionnellement se réapproprier les travaux d'une communauté scientifique travaillant sur l'histoire africaine; la *mémoire* en tant qu'elle se rapporte davantage à des cultures populaires qu'on ne saurait négliger et pour lesquels la notion de *culture orale*, par exemple, revêt une importance particulière. Il convient de rapporter le sens politique de ces films et pratiques africaines au socle rationnel relatif à la pensée humaine; la plupart des discours qui sont élaborés au sujet de la relation entre l'histoire, la mémoire, et médias cinématographiques et audiovisuels africains ne devant être remis en question non pas seulement pour leur ineptie ou une forme de sous-développement théorique, mais pour les dangers d'ordre idéologique auxquels ils peuvent conduire. Il n'en demeure pas moins que la question de la *représentation du passé*, pour être comprise dans toute sa complexité, doit nécessairement être située dans le cadre d'oppositions, de conflits, ou de tensions, dans une dialectique des rapports de force, même s'il s'agit, au bout du compte, de poser des garde-fous face à certains risques, et de résister, de cette façon, aux spéculations générées par la confusion qui est généralement faite entre 'rapport à l'histoire' et 'rapport à la mémoire'.

Filmographie

Dans les références filmographiques ci-dessous, je ne mentionne que le pays d'origine du réalisateur concerné, et non pas, comme c'est parfois l'habitude, le ou les pays producteurs.

Achkar, D. (1991). *Allah Tantou*. 52 minutes. Guinée / France.

- Ansah, K. P. (1989). *Heritage Africa*. 110 minutes. Ghana.
- Bakupa-Kanyinda, B. (1991). *Thomas Sankara*. 13 minutes. République Démocratique du Congo.
- Bassek Ba Kobbio, E. (1994). *Le Grand blanc de Lambaréné*. 94 minutes. Cameroun.
- Cissé, S. (1987). *Yeelen*. 105 minutes. Mali.
- Cissé, S. (1995). *Waati*. 104 minutes. Mali.
- Gerima, H. (1993). *Sankofa*. 125 minutes. Ethiopie / Etats-Unis.
- Hondo, M. A. M. (1986). *Sarraounia*. 120 minutes. Mauritanie / France.
- Kaboré, G. (1996). *Buud Yam*. 97 minutes. Burkina Faso.
- M'Bala, G. R. (2000). *Adanggaman, Roi Nègre*. 90 minutes. Côte d'Ivoire.
- Ngakane, L. (1966). *Jemina and Johnny*. 30 minutes. Afrique du Sud / Royaume Uni.
- Ngangura, M. D. (1997). *Pièces d'identités*. 93 minutes. République Démocratique du Congo.
- Peck, R. (1991). *Lumumba, la mort d'un prophète*. 68 minutes. Haïti / France.
- Peck, R. (2000). *Lumumba*. 115 minutes. Haïti / France.
- Rouch, J. (1950). *Cimetière dans la falaise*. 19 minutes. France.
- Rouch, J. (1967). *Sigui 1967 : l'enclume du Yougo*. 38 minutes. France.
- Rouch, J. (1968). *Sigui 1968 : les danseurs de Tyogou*. 27 minutes. France.
- Rouch, J. (1969). *Sigui 1969 : la caverne de Bongo*. 40 minutes. France.
- Rouch, J. (1970). *Sigui 1970 : les clameurs d'Amani*. 35 minutes. France.
- Rouch, J. (1971). *Sigui 1971 : la dune d'Idyeli*. 56 minutes. France.
- Rouch, J. (1972). *Sigui 1972 : les pagnes de lame*. 50 minutes. France.
- Rouch, J. (1974). *Sigui 1974 : l'auvent de la circoncision*. 18 minutes. France.
- Sembène, O. (1963). *Borrom Sarret*. 22 minutes. Sénégal.

- Sembène, O. (1976). *Ceddo*. 120 minutes. Sénégal.
- Sissako, A. (1997). *Rostov-Luanda*. 85 et 60 minutes. Mauritanie.
- Teno, J-M. (1991). *Afrique, je te plumerai!* 88 minutes. Cameroun.
- Teno, J-M. (1996). *Clando*. 98 minutes. Cameroun.
- Teno, J-M. (1999). *Chef!* 61 minutes. Cameroun.
- Teno, J-M. (2001). *Vacances au pays*. 75 minutes. Cameroun.
- Teno, J-M. (2004). *Le Malentendu colonial*. 78 minutes. Cameroun.
- Woukoache, F. (1995). *Asientos*. 52 minutes. Cameroun.
- Woukoache, F. (2000). *Nous ne sommes plus morts*. 126 minutes. Cameroun.

Bibliographie

- Allen, R. C., et Gomery, D. (1985/1994). *Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains*. (J. Lévy, traducteur). Paris : Nathan.
- Amselle, J-L. (2001). *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion.
- Andrew, D. (2000). The roots of the nomadic : Gilles Deleuze and the cinema of West Africa. In Flaxman G. (dir.). *The brain is the screen. Deleuze and the philosophy of cinema*. Minneapolis : University of Minnesota Press. 215-249.
- Aumont J., Bergala A., Marie M., et Vernet, M. (1994). *Esthétique du film*. Paris : Nathan.
- Barlet, O. (1996). *Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*. Paris : L'Harmattan.
- Blanchard P., et Veyrat-Masson I. (dir.) (2008). *Les guerres de mémoires. La France et son histoire*. Paris : La Découverte.
- Bordwell, D. (1989). A case for Cognitivism. *Iris*. 9.11-40.
- Bordwell, D., Staiger, J., et Thompson K. (1985). *The classical Hollywood cinema : Film style and mode of production to 1966*. New York : Columbia University Press.

- Chanan M. (1991). Le Troisième Cinéma de Solanas et Getino. *Cinémaction*. 60. 214-223.
- Collectif. (2000). *Les cinémas d'Afrique. Dictionnaire*. Paris : Karthala / ATM.
- Daney, S. (1996). *La rampe. Cahier critique 1970-1982*. Paris : Cahiers du cinéma / Gallimard.
- Diawara, M. (1992). *African cinema. Politics and culture*. Bloomington IN : Indiana University Press.
- Deleuze, G. (1985). *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris : Éditions de Minuit.
- Gabara, R. (2006). *From split to screened selves. French and Francophone autobiography in the third person*. Stanford : Stanford University Press.
- Gabriel, T. H. (1982). *Third Cinema in the Third World. The aesthetics of liberation*. Ann Arbor MI : University of Michigan Press.
- Gabriel, T. H. (1989). Third Cinema as guardian of popular memory : Towards a Third Aesthetics. In Pines, J. et Willemsen, P. (dir.). *Questions of Third Cinema*. London : British Film Institute. 53-64.
- Girard, R. (1972). *La Violence et le sacré*. Paris : Grasset.
- Haffner, P. (1978). *Essai sur les fondements du cinéma africain*. Dakar, Sénégal : Nouvelles éditions africaines.
- Haffner, P. (1996). Ni modèle, ni école, ni tradition. Une introduction à l'identité du cinéma africain. *La Pensée*. 306.99-111.
- Harrow, K. W. (2007). *Postcolonial African cinema. From political engagement to Postmodernism*. Bloomington IN : Indiana University Press.
- Haynes, J. (dir.) (1997). *Nigerian video Films*. Jos : Nigerian Film Corporation.
- Lelièvre, S. (dir.) (2003). *Les cinémas africains, une oasis dans le désert ?* [CinémAction no. 106]. Paris : Corlet / Télérama.
- Lelièvre, S. (2004a). La zébrure et le township. Un cinéma sud-africain entre impasses et promesses. *Africultures*. 58.215-224.

- Lelièvre, S. (2004b). Screening the past no. 1 [Compte-rendu de *Questioning African Cinema : Questioning African filmmakers*]. Disponible en ligne: http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reviews/rev_17/SL2br17a.html. Consulté le 27 novembre 2009.
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema. exilic and diasporic filmmaking*. Princeton, NJ : Princeton University Press.
- Pines, J., et Willemen, P. (dir.) (1989). *Questions of Third Cinema*. London : British Film Institute.
- Ricœur, P., et Changeux, J-P. (1998). *Ce qui nous fait penser*. Paris : Odile Jacob.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (2006). Mémoire, histoire, oubli. *Esprit*. 3-4.20-29.
- Scubla, L. (1992). Sciences cognitives, matérialisme et anthropologie. In Andler, D. (dir.). *Introduction aux sciences cognitives*. Paris : Gallimard. 421-446.
- Solanas, F. E., et Getino O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires : Siglo XXI.
- Sperber, D., et Wilson D. (1989). *La pertinence : communication et cognition*. Paris : Éditions de Minuit.
- Ukadike, F. N. (2002). *Questioning African cinema : Questioning African filmmakers*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Vieyra, P. S. (1975). *Le cinéma africain des origines à 1973*. Paris : Présence africaine.
- Willemen, P. (1994). *Looks and frictions. Essays in cultural studies and film theory*. London / Bloomington : Indiana University Press / British Film Institute.
- Willemen, P., et Vitali, V. (dir.) (2006). *Theorising national cinema : A morphology of film cultures*. London: British Film Institute.

¹ Les guillemets anglais : ‘...’ (simples) sont utilisés pour mettre en exergue des concepts avancés par l’auteur dans son analyse, et les guillemets français doubles (« ... »), sont utilisés comme d’habitude.

² Ce n'est pas le lieu de résumer l'ensemble de la littérature sur les 'cinémas africains', considérant, tout d'abord, que l'espace de ce seul article serait insuffisant, ensuite, que la recherche universitaire dans ce domaine n'est encore qu'à ses débuts (malgré les nombreuses publications qui sont parues depuis les années 70 et surtout depuis les années 90), et, finalement, qu'il convient de mettre en place une critique rigoureuse à la fois de cette littérature et de ces recherches. On pourra consulter un certain nombre de références listées dans la bibliographie de fin. Je remercie les responsables de la Revue de l'Université de Moncton pour leurs conseils et suggestions dans la rédaction d'un texte qui avait été l'objet d'une première présentation orale au Department of Film Studies de l'University of Western Ontario en janvier 2007.

³ Paul Willemen (1989). *The Third Cinema Question : Notes and Reflection*. In Pines et Willemen (dir.). *Questions of Third Cinema*. London : BFI. 1-29 ; cette analyse a été l'objet d'une ré-édition et révision dans Willemen (1994). *Looks and Frictions*. London : BFI. 175-205. Pour une information sur la théorie du *Third Cinema* et les cinémas africains, on pourra consulter, dans la bibliographie, les références concernant Solanas et Getino (1973), Gabriel (1982 et 1989), Deleuze (1985), Pines et Willemen (1989), Chanan (1991), Diawara (1992), Willemen (1994), Barlet (1996), Andrew (2000), Naficy (2001), Ukadike (2002), Lelièvre (2003), Willemen et Vitali (2006), Harrow (2007).

⁴ Un positionnement théorique qui, tout en maintenant un lien avec la tradition phénoménologique, induit, sur le plan politique, un rapport critique à l'historicisme.

⁵ S'étendant d'un rapport à la "communication" (telle que traitée notamment par Dan Sperber et Deirdre Wilson) à un rapport à une notion de "branchement" (telle que développée notamment par Jean-Loup Amselle).

⁶ Il convient de situer la production vidéographique qui a commencé à apparaître au cours des années 90 dans une perspective différente des industries cinématographiques telles qu'elles existent actuellement dans les pays occidentaux.

⁷ Paulin Soumanou Vieyra, l'un des premiers historiens des cinémas africains, avait bien précisé dès les années 60 qu'il employait le concept de "cinéma africain" pour autant que "*les cinémas nationaux de ce continent ne sont pas encore si importants (...) pour que nous soyons amenés à en séparer l'étude en la fractionnant en cinéma algérien, sénégalais, nigérian, marocain, guinéen, ivoirien ou nigérien.*" In Vieyra (1975 : 7). Ce n'est que progressivement, semble-t-il, que ce concept ait été pris pour argent comptant et soit devenu d'un usage courant.

⁸ Il n'est pas possible ici de citer tous ces cinéastes d'Afrique 'francophone', 'anglophone' ou 'lusophone' qui ont pu entretenir un lien privilégié avec les institutions ou agences engagées dans le développement du cinéma et de l'audiovisuel en Afrique. Ils sont cités dans toutes les publications généralistes dédiées aux cinémas africains. Voir notamment *Les cinémas d'Afrique. Dictionnaire* édité en 2000 par le Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (FESPACO, Ouagadougou) et l'Association des Trois Mondes (Paris). Les langues anglaise, française et portugaise devant être considérées comme des langues de communication au sein d'une multitude d'autres langues et dialectes des pays concernés ici.

⁹ En dehors du Burkina Faso, la plupart des États africains nouvellement indépendants ou engagés dans des luttes de libération se sont dotés d'institutions en charge du cinéma ; mais celles-ci demeuraient nécessairement fragiles, soumises aux pouvoirs politiques locaux ou dépendantes d'aides extérieures.

¹⁰ La vidéo, en étant plus 'accessible' économiquement et plus 'adaptable' sur le plan technologique, a parfois rendu plus aisé et plus direct le lien avec les milieux socioculturels africains.

¹¹ "*Car lorsque la princesse tue l'imam, il ne peut s'agir que d'une fin improbable, d'un dénouement emblématique : la libération finale, encore à venir, de l'Afrique.*" In Daney (1996 : 142).

-
- ¹² Ce film a reçu l'Étalon d'Or de Yennenga lors du 10ème FESPACO, en 1987.
- ¹³ Une forme d'essentialisme particulièrement dangereux est repérable dans l'approche de Frank N. Ukadiké – on pourra consulter son *Questioning African cinema* (2002) et à mon compte rendu de ce livre dans Lelievre (2004b). Pour ce qui concerne le problème de l'ethnocentrisme occidental, on peut penser qu'il se pose en partie dans l'approche développée par David Bordwell, Janet Staiger, et Kristin Thompson (1985), sans remettre en cause, néanmoins, la rigueur de cette "poétique historique".
- ¹⁴ Notamment en tenant compte des apports de la psychologie cognitive dans ses recherches sur la perception et l'analyse de film.
- ¹⁵ Rapporté, par exemple, dans toute la critique par Lucien Scubla de l'approche de Dan Sperber. In Scubla (1992 : 421-446). Scubla considère par ailleurs que *la théorie de la mimesis* de René Girard (1972), qui est aussi une théorie de rapport à autrui, comme étant parfaitement valide du point de vue à la fois de l'anthropologie et des sciences cognitives. Plus généralement, le rapport aux sciences cognitives induit par le présent essai correspond aux perspectives et limitations qui peuvent transparaître dans la discussion sur le sujet qui a eu lieu entre Jean-Pierre Changeux et Paul Ricœur (1998).
- ¹⁶ Indépendamment des problèmes posés par la notion même d' 'anthropologie visuelle'.
- ¹⁷ La série des *Sigui* réalisée par Jean Rouch se rapportent à la révélation de la parole orale aux hommes ainsi qu'à la mort et aux funérailles du premier ancêtre. Ces cérémonies sont célébrées par les Dogon tous les soixante ans et pendant sept ans de suite ; elles ont lieu dans la falaise de Bandiagara au Mali. Le *Sigui* réalisé par Rouch en 1974 est en fait une reconstitution de la cérémonie de 1973, une année au cours de laquelle il était interdit de filmer au Mali en raison de la sécheresse. *Yeelen* de Souleymane Cissé se termine également dans le pays Dogon et la même falaise. En 1950, Jean Rouch avait déjà réalisé *Cimetière dans la falaise* à cet endroit.
- ¹⁸ On pourrait considérer que, de cette façon, ces théories ne se démarquent pas tant que cela de l'ethnocentrisme occidental.
- ¹⁹ Même si c'est encore surtout d'Europe que des aides peuvent provenir ; le FESPACO, lui-même, étant largement dépendant du soutien financier de l'Union Européenne.
- ²⁰ Il n'est pas possible d'établir une liste exhaustive de ces films, notamment en raison du développement d'une production vidéo qui a conduit à une augmentation tout à la fois considérable et quelque peu anarchique du nombre de films.
- ²¹ Une analyse de *Lumumba, la mort d'un prophète* de Raoul Peck et de *Allah Tantou* de David Achkar a été dernièrement proposée par Rachel Gabara (2006 : 127-155) en relation avec la notion d'autobiographie.