

SOCIOTEXTE

Revue de sociologie de l'Afrique littéraire

ISSN 2518-816X

SOCIOTEXTE

Revue de sociologie de l'Afrique littéraire

ISSN 2518-816X

NUMERO n°12

Décembre 2022

ORGANISATION

Directeur de publication : Madame **Virginie KONANDRI, Professeur titulaire** de Littérature comparée, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Directeur de la rédaction : Monsieur **David K. N'GORAN, Professeur titulaire** de littérature comparée, diplômé de Science politique, Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Secrétariat de la rédaction : Monsieur **Koné KLOHINWELE, Maître de Conférences**, études africaines anglophones à l'Université Félix Houphouët-Boigny, (Abidjan, Côte d'Ivoire).

Comité scientifique

Prof. ADOM Marie-Clémence (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
Prof. AKINDES Francis (Université Alassane Ouattara, Bouaké, RCI)
Prof. BERNARD Mouralis (Université de Cergy-Pontoise, France)
Prof. BERNARD de Meyer (Université du Kwazulu natal, Afrique du sud)
Prof. COULIBALY Adama (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
Prof. DIANDUE Bi-Kacou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
Prof. FONKOUA Romuald (Université de Paris IV, Sorbonne nouvelle, France)
Prof. HALEN Pierre (Université de Metz, France)
Dr. AKASSE Clement (Howard University, Washington DC, USA)
Prof. KONANDRI A. Virginie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
Prof. KOUAKOU Jean-Marie (Université, Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
Prof. MAGUEYE Kasse (Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal)
Prof. MEKE Meite (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, RCI)
Prof. Sissao Alain, (Université de Ouagadougou, Burkina Faso)
Prof. SORO Musa David (Université Alassane Ouattara, Bouake, RCI)
Prof. ISAAC Bazié, (Université du Québec à Montréal, Canada)

Membres de la rédaction

Prof. COULIBALY Daouda (Université Alassane Ouattara, Bouaké, Anglais)
Prof. Lezou Aimée Danielle (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
Prof. N'GORAN K. David (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres modernes)
Prof. Soko Constant (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Sociologie)
Dr/MC. SYLLA Abdoulaye (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Lettres Modernes)
Dr /MC YEO Lacina (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Allemand)
Dr. Angoran Anasthasie (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, portugais)
Dr Atta Nicaise Kobenan, (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
Dr/MC Kouakou Séraphin (Université Félix Houphouët-Boigny, Lettres modernes)
Dr Imorou Abdoulaye (Université du Kwazulu Natal, études françaises)
Dr Soumahoro Sindou (Université Félix Houphouët-Boigny, Cocody, Anglais)
M. Dobra Aimé (Université Félix Houphouët-Boigny, Doctorant, Lettres modernes)

SOMMAIRE

Color-line : Imaginaires communautaires et construction sociale de l'appartenance « raciale ». Une lecture de the autobiography of an ex-colored man et black boy
A. Mia Elise ADJOUANI, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire. 5-16

Les créations musicales africaines dans la lutte contre le Covid-19 : propagande ou sensibilisation ?
Bassirima KONE, Université Felix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire. 17 -38

Analyse syntaxico-sémantique du syntagme nominal « transport prive du personnel » estampe sur des véhicules de transport à Abidjan
Séraphin Konan KOUAKOU, Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan, Côte d'Ivoire. 39- 45

Enjeux idéologiques du documentaire en Afrique francophone : de l'enracinement des schèmes du documentaire colonial
Assié Jean-Baptiste BONI et Tiénourougbo Abiba SEDYON, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire. 46-61

Écriture de la réification et de la banalisation du corps féminin dans Plateforme de Michel Houellebecq
Adjé Justin AKA et Nakpohapédja Hervé COULIBALY, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire. 62-73

Proverbe et défis de la pérennisation
Mafiani N'da KOUADIO et Geneviève Douho SAHI, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire. 74-83

Essai de philosophie scientifique : de l'application de la méthode expérimentale au pacifisme juridique kantien et ses limites
Amidou KONÉ, Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire. 84-96

Le rendement littéraire de deux figures d'analogie, la comparaison et la métaphore, dans la carte d'identité de Jean-Marie Adiaffi
N'Guessan KADJO, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire 97-106

Les incipits de La Vie et demie de Sony Labou Tansi et Le Cercle des tropiques d'Alioum Fantouré comme signalements d'une société apocalyptique
Koffi Mathurin KONAN, Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire. 107- 117

Les hétérogénéités discursives et leurs enjeux dans l'Espionne des ancêtres de Wêrêwêrê Liking
Hamamata CAMARA, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire 118 -126

Les pratiques langagières dans les œuvres de Jean-Marie Adiaffi
Sopie Marie Chantal Félicia DOFFOU, Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan, Côte d'Ivoire. 126-139

Le Bossonisme, une voie initiatique et transculturelle dans les naufrages de l'intelligence de Jean Marie-Adiaffi
Jean-Jacques Agbe KOUDOU, Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire. 140-154

From society dehumanization to identity loss: study case of festus iyayi's violence
Fortuné Konan KOFFI, Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire. 155-163

Une réévaluation esthétique du handicap à partir de romans francophones africains
Clotaire Nengou SAAH et Anih Bethrand UCHENNA, Obafemi Awolowo University, Ile-Ife, Nigeria. 164-178

ENJEUX IDEOLOGIQUES DU DOCUMENTAIRE EN AFRIQUE FRANCOPHONE : DE L'ENRACINEMENT DES SCHEMES DU DOCUMENTAIRE COLONIAL

BONI Assié Jean-Baptiste

SEDYON Tiénourougo Abiba

Département des Arts
Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan-Côte d'Ivoire

RESUMÉ

En Afrique francophone, les enseignements de Jean Rouch perpétués par les Ateliers varans sont pour beaucoup dans la réussite esthétique des documentaires majoritairement ethnographiques. Toutefois la diversification des formes du film documentaire africain qui n'a pas vocation à n'être qu'ethnographique ne pourra se faire que si les cinéastes volontairement s'ouvrent à des esthétiques et des regards nouveaux. En outre, même si les sujets traités sont aussi variés que les décors, il n'en demeure pas moins que de nombreux films produits et soutenus par les résidences projettent inconsciemment une image d'Épinal de l'Afrique héritée de la colonisation, heurtant ainsi le spectateur africain. Comment se présentent les documentaires de l'Afrique francophone des indépendances ? Notre étude, invoquant l'esthétique et la sémiologie du cinéma propose une lecture des documentaires réalisés par les Africains à l'aune du documentaire colonial. Son objectif est de favoriser la recherche sur les relations franco-africaines pour la période contemporaine, au miroir de leur histoire et par le biais culturel.

Mots clés : Documentaire, Esthétique, Exotisme, Cinéma colonial, Idéologie, Image d'Épinal

ABSTRACT

In French-speaking Africa, the teachings of Jean Rouch perpetuated by the Ateliers varans have a lot to do with the aesthetic success of mainly ethnographic documentaries. However, the diversification of the forms of African documentary film, which is not intended to be purely ethnographic, can only be achieved if filmmakers voluntarily open up to new aesthetics and perspectives. Furthermore, even if the subjects dealt with are as varied as the settings, the fact remains that many films produced and supported by the residencies unconsciously project an image of Epinal of Africa inherited from colonization, thus clashing the African viewer. How are the documentaries of French-speaking Africa of independence presented? Our study, invoking the aesthetics and semiology of cinema, offers a reading of documentaries made by Africans in the light of colonial documentaries. Its objective is to promote research on Franco-African relations for the contemporary period, in the mirror of their history and through culture.

Keywords: Documentary, Aesthetics, Exoticism, Colonial cinema, Ideology, Epinal image

INTRODUCTION

A partir de 1879, La Troisième République française s'inspirant des idéaux de 1789, établit la liberté d'opinion et d'expression des citoyens. Les conditions d'une véritable égalité entre tous les Français sont réunies dès leur plus jeune âge. L'école sera, le plus solide des piliers de la République, qui émancipe l'individu tout en cimentant la nation autour des valeurs héritées de la Révolution Française : liberté, égalité et fraternité¹. En Afrique pourtant, la Troisième République pose le principe que « *l'expansion coloniale est une chose heureuse* »² : un slogan auquel les cinéastes adhèrent unanimement et s'attachent à illustrer. (T. Saïd, 2010, p. 103)

A cet effet donc, en même temps que Lumière procédait à sa fameuse projection au mois de décembre 1895, Félix Louis Regnault, lors de l'exposition de l'Afrique occidentale française au Champ de Mars à Paris, fixait sur la pellicule une femme wolof fabriquant une poterie et réalisait de la sorte le premier documentaire ethnographique. Cette conjonction de la science et de l'art intervenait une décennie après la conférence de Berlin qui consacrait le partage de l'Afrique entre des nations européennes et visait à en organiser la formalisation juridico-politique. Cette conjoncture peut paraître anecdotique, mais elle amène à constater que le « cinéma colonial », depuis ses débuts, imbrique inéluctablement, divertissement, intérêt scientifique et propagande. Que la motivation soit désintéressée ou commerciale, faire un film sur des environnements sociaux et culturels « exotiques » entraîne un traitement de l'image assujéti à la domination³. (T. Saïd, 2010, p. 99)

A ce parti pris du documentaire propagandiste et exotique sous la colonisation française, il faudrait adjoindre le film de René Vautier *Afrique 50*, film qui symbolise le documentaire anticolonial largement minoritaire.

L'imbrication inéluctable du divertissement, de l'intérêt scientifique et du militantisme dans le cinéma colonial n'est-elle pas le carcan qui féconde à elle toute seule les productions documentaires réalisées par les Africains francophones aux lendemains des indépendances à nos jours ?

Cet essai postule que l'Afrique francophone entretient avec le documentaire, une relation particulière, presque affective quoique souvent conflictuelle, laissant transparaître que les documentaristes du continent n'ont pas toujours conscience de leur mission. Bien entendu, ce travail de commentaire d'images mouvantes est envisagé dans une perspective didactique et pédagogique :

Ce retour sur le passé n'a de sens que relié au présent. Ressortir ces films, [...] les décoder, c'est regarder autrement les images produites actuellement sur l'Afrique noire et le Maghreb. En effet,

¹<https://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/histoire-de-l-assemblee-nationale/la-troisieme-republique-1870-1940>. Consulté le 12/08/2022

² HERRY Jules, 1890, *Le Tonkin et la mère patrie, Témoignages et documents*, Paris, Howard

³ Lire aussi MIRINDI Wenceslas Busane Ruhana, 2019/2, « La notion de civilisation en droit colonial belge postérieur à la Seconde Guerre mondiale et en droit congolais postérieur à l'indépendance » In *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, (Volume 83), pages 101 à 131 et Chauvin Stéphanie. (Juillet-septembre 1994) « Le cinéma colonial et l'Afrique, 1895-1962 » In *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°43, Dossier : Histoire au présent de la "political correctness" pp. 143-144 ; doi : <https://doi.org/10.3406/xxs.1994.3086>, https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1994_num_43_1_3086. Consulté le 27/03/2018

bon nombre de représentations coloniales sur le continent africain perdurent aujourd'hui, tant au niveau de l'image que de l'imaginaire. (C. Stéphanie. 1994)

Après l'identification et la description des fondements du documentaire colonial (1), la présente analyse démontre à l'aide des outils de l'esthétique et de la sémiologie du cinéma, que la plupart des documentaires réalisés par les Africains francophones désormais indépendants charrient insidieusement et subrepticement les relents de l'image d'Épinal de l'Afrique, alimentant ainsi la propagande occidentale dans un environnement dominé par la "conjonction de la science et de l'art" (2).

1. LES FONDEMENTS DU DOCUMENTAIRE SOUS LA COLONISATION FRANÇAISE

Le cinéma colonial est presque aussi ancien que le cinématographe. Il remonte aux opérateurs Lumière (Boulanger, 1975 ; Leprohon, 1945). Cependant le cinéma colonial et notamment le documentaire colonial est un faux genre cinématographique qui mêle à l'image, ethnographie, exotisme et propagande coloniale. Les films sont produits et tournés notamment dans les colonies françaises maghrébines, subsahariennes et indochinoise. Derrière le simple divertissement se cache un objectif plus profond : Montrer à la fois la supériorité métropolitaine au public français, et mettre en avant l'apport de la mission civilisatrice chez les colonisés dans les divers lieux spécialisés mis en place au long du XX^e siècle dans les villes coloniales⁴.

Mais et c'est connu, il existe aussi un cinéma anticolonial, assez confidentiel, bien souvent interdit, qui ne trouve son public que clandestinement dans certains ciné-clubs engagés⁵. Toutefois, l'occurrence éphémère de ce cinéma, n'a eu aucune incidence sur la virulence et la propagation du cinéma colonial.

1.1. IDEOLOGIE DU DOCUMENTAIRE COLONIAL : L'IMAGE D'UN MONDE LOINTAIN ET POURTANT SI PROCHE

De toute évidence le "film colonial" est un faux genre. Pour les historiens du cinéma, pour la critique cinématographique du monde entier, la catégorie même de « film colonial » ne devrait pas exister : « *Il y a toute une série de genres reconnus, de la comédie dramatique, au film noir (thriller) en passant par le film fantastique, le film d'aventures, le film catastrophe, etc. mais le film colonial comme genre, pas que je sache* ». (N. Emile, 2022).

Ce serait donc la première question qu'il faudrait se poser : pourquoi l'histoire du cinéma et la critique cinématographique sont-elles portées, dans tous les pays du Nord sans exception, à éluder cette catégorie pourtant très abondamment fournie et peuplée de films des plus célèbres : *Images d'AEF* (1947) de Jacques Guillon, *Amours exotiques* (1925) de Léon Poirier, *L'Otage*

⁴ Lire MOREL Alain, « Marc-Henri Piault, Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image », In *L'Homme* [En ligne], 160 | octobre-décembre 2001, mis en ligne le 31 mai 2007. Consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/7723> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.7723> ou BOSSENO Christian, avril 1990, « La bonne conscience du cinéma colonial français », In *Hommes et Migrations*, n°1131. Les Africains Noirs en France. Première partie : Aspects socio-économiques et conditions de vie. pp. 72-74. DOI : <https://doi.org/10.3406/homig.1990.4895>. www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1990_num_1131_1_4895. 12/08/2022

⁵ Lire SOLDE Vivien (SD). Cinéma, colonialisme et anticolonialisme dans les revues de ciné-clubs confessionnelles ou laïques en France dans l'après Seconde Guerre mondiale. <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/imagescroisees/chapter/cinema-colonialisme-et-anticolonialisme-dans-les-revues-de-cine-clubs-confessionnelles-ou-laiques-en-france-dans-lapres-seconde-guerre-mondiale/> Consulté le 12/08/2022

(1912) de Camille de Morlhon, *L'Atlantide* (1921) de Jacques Feyder, *Symphonie berbère* (1947) d'André Zwobada, *Kaïma, danseuse Ouled Nail* (1953) de Marc de Gastine, *Le Maroc pendant la guerre* (1916) de l'ECPAD, *Les fils du soleil* (1924) de René Le Somptier, *Promenade en AEF* (1931) de J.K Raymond-Millet, *L'Aventurier* (1924) de Maurice Mariaud et Louis Osmond, *La Grande caravane* (1937) de Jean d'Esme, *La Croix du Sud* (1931) d'André Hugon, *La Guerre du Rif* (1925) de l'ECPAD, *Le Blanc et le Noir* (1930) de Robert Florey, *La Grande inconnue* (1939) de Jean d'Esme, *La Danseuse de Marrakech* (1949) de Léon Mathot, *Moi, un noir* (1958) de Jean Rouch⁶ ?

La mise en visibilité du film colonial comme catégorie ou genre à part entière, n'est-ce pas une façon appropriée de porter, le fer dans la plaie de "l'impensé et du déni" de l'histoire de la colonisation et du statut de celle-ci, dans les sociétés "blancocentriques" et souvent néo-impériales d'Occident ? Des sociétés dans lesquelles cette histoire a par excellence le statut du "passé qui ne passe pas" ? (N. Emile, 2022).

Les regards que la France porte sur le Maghreb et l'Afrique noire à travers sa production cinématographique de la naissance du cinéma aux indépendances ne souffrent d'aucune ambiguïté. La plupart de ces films en effet, ont été tournés dans le but avoué de soutenir l'entreprise coloniale. Le documentaire colonial mêle à la fois une étude scientifique apportée par l'ethnographie, une vision du monde européocentrique par le développement de l'exotisme, et la volonté d'instrumentaliser les colonisés par la propagande. (C. Stéphanie, 1994) L'image que les Français ont des Africains noirs puise très loin dans le passé son inspiration, entre autres dans le cinéma et la littérature. Ce cinéma est marqué par deux tendances qui souvent d'ailleurs se marient : une recherche d'évasion, de dépaysement et de découvertes qu'illustre le récit documentaire des voyages d'exploration dans des paysages ou dans un environnement humain nouveaux, et toujours prégnant. Le souci demeure la célébration de l'œuvre civilisatrice de la France. (B. Christian, 1990, p.72)

Pour ce qui est de l'Image d'Épinal et de l'Exotisme, Bosséno (1990) affirme que dès 1908 Alfred Machin, opérateur chez Pathé, recueille des images de chasse. Les films d'expéditions - premières formes de l'aventure exotique - connaissent par la suite un très grand succès ; *La croisière noire* (1926) en est le célèbre archétype. Il a été réalisé par Léon Poirier, à l'occasion de la célèbre expédition Citroën. C'est une occasion de découvrir les populations des régions traversées et de saisir les paysages et surtout les danses et rites guerriers qui constituent pour le cinéaste et malgré leur diversité, le trait commun des populations rencontrées. C'est également l'occasion de sacrifier aux plans stéréotypés : après la chasse au lion, deux Noirs portent la dépouille suspendue à une robuste branche posée sur leurs épaules, pendant que le chasseur (blanc) appuyé sur son fusil et légèrement de profil, pose au premier plan. (B. Christian, 1990, p. 72)

A propos de la propagande et du soutien de l'entreprise coloniale, Stéphanie Chauvin (1994) avance que *Promenade en AEF* (1931), réalisé par le Service intercolonial de l'information et de la documentation du ministère des Colonies, a pour objectif d'illustrer la mission civilisatrice

⁶ Ces documentaires ont tous été projetés pendant le festival intitulé « Images et colonies : le Maghreb et l'Afrique noire au regard du cinéma colonial » à l'Institut du monde arabe à Paris du 17 au 24 février 1994. Ce festival a été organisé par l'Association connaissance de l'histoire de l'Afrique contemporaine (ACHAC), en collaboration avec les Archives du film du Centre national de la cinématographie, pour tenter de répondre à la question, « Quels regards la France a-t-elle portés sur le Maghreb et l'Afrique noire à travers sa production cinématographique de la naissance du cinéma aux indépendances ? » <https://www.achac.com/colonisation-et-post-colonialisme/maghreb-et-afrique-noire-au-regard-du-cinema-colonial/>. Consulté le 27/03/2018

de la France (construction du chemin de fer Congo-Océan, développement des services de santé). D'autres documentaires se chargent de démontrer la puissance de l'empire et la réussite du pacte colonial. A cet égard, dans *Tirailleurs sénégalais en Alsace* (date inconnue, vers 1910), *Burnous et chéchias* (1941), ou *Les troupes africaines ont cent ans* (1957), le dévouement et la fidélité de l'armée africaine à la cause française sont disputés par tous les gouvernements successifs. (C. Stéphanie, 1994)

Nombreux sont les films de voyage ou d'expéditions en Afrique à visée Ethnographique. Le regard posé sur l'espace colonial devient quasi permanent et si, dans les premiers temps, il sacrifie parfois aux « vérités ethnographiques ⁷ », il s'en libère pour s'attacher à traquer la couleur locale, les productions artisanales, les pratiques culturelles, les institutions traditionnelles et les modes de comportement. Les points de vue sont uniformément marqués par la mise en avant de l'altérité. Quant aux images, qu'elles soient impressionnistes ou scrutatrices, toutes interviennent sans ambiguïté comme expression de la domination, avec une tendance fétichiste à soumettre les corps dénudés en Afrique subsaharienne soit à une sexualisation exacerbée, soit à une mécanisation burlesque. Ces deux attitudes aboutissent dans la plupart des cas, à la représentation de spectacle réifiant. (T. Saïd, 2010, p. 103)

Aux titres prometteurs, *Chez les buveurs de sang* (1930) ou *Kaïma, danseuse Ouled Nail* (1953), ces reportages ont pour but de montrer « le vrai visage de l'Afrique⁸ ». À cet effet, les faciès indigènes sont filmés en gros plans et scrupuleusement examinés ; on apprend ainsi que les Massaïs « sont une race splendide aux caractères négroïdes très atténués⁹ ». Pour les mêmes reporters, l'Afrique a aussi un corps, en l'occurrence celui des femmes, et l'œil voyeur de la caméra n'aura de cesse d'en suivre les mouvements. Les mots clés sont ceux de l'évasion, de l'exotisme, avec leurs pendents, puisque souvent ce continent est vécu comme un lieu de perdition et d'altérité. Tous les stéréotypes raciaux, ainsi que les représentations classiques de l'univers africain (notamment maghrébin) étaient révélés et expliqués. Ainsi, le procédé du « gros plan sur visage noir » est utilisé pour souligner « les traits négroïdes : yeux en boules de loto, grosses lèvres et dents blanches » d'un personnage ; pour les Maghrébins, c'est « le nez sémite, le visage luisant, l'aspect fourbe ». (C. Stéphanie, 1994)

Riche d'une matière documentaire nouvelle et souvent remarquable, tous ces films, savamment montés et sous-tendus par une progression didactique ou dramatique pensées, étaient inspirés par le dessein de magnifier l'œuvre française qui étend à des peuplades sauvages et primitives les bienfaits de la civilisation occidentale. Toutefois le documentaire anticolonial ramait à contre-courant.

1.2. AFRIQUE 50 FILM DE RENE VAUTIER : L'ECRASANT POUVOIR DU COMMENTAIRE EN OFF SUR L'IMAGE D'ÉPINAL ET L'EXOTISME¹⁰

Selon S. Vivien (SD), *Afrique 50* (1950) de René Vautier est souvent présenté comme le premier film anticolonial. À la même période cependant, d'autres courts métrages

⁷ PIAULT Marc-Henri, 2000, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Nathan

⁸ Voix over du film *Chez les buveurs de sang* (1930)

⁹ Voix over du film *Kaïma, danseuse Ouled Nail* (1953)

¹⁰ Ponctué accessoirement par nos commentaires, cette sous-section est une synthèse du remarquable article de NICOLAS Claire, RIOT Thomas et BANCEL Nicolas, « Afrique 50 : le cri anticolonialiste de René Vautier », In *Décadrages* [En ligne], 29-30 | 2016, mis en ligne le 19 janvier 2017. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/785> ; DOI : 10.4000/decadrages.785. Consulté le 30 avril 2019. Le titre de la sous-section par contre est de nous.

documentaires appuyant des idéaux semblables sont réalisés : *Les statues meurent aussi* (1953) de Alain Resnais et Chris Marker ou encore *Les maîtres fous* (1954) de Jean Rouch. Très loin du cinéma paternaliste et commercial, ils ne font pas l'objet de commentaires critiques dans la presse spécialisée.

Construit en trois chapitres, les images d'*Afrique 50* nous présentent dans un premier temps une Afrique intemporelle, qui paraît encore éloignée de la colonisation. Un village anonyme du Niger est le théâtre de scènes exotiques où la situation coloniale n'apparaît que via la voix over de René Vautier. L'ouverture du film de Vautier expose les sempiternels clichés du film colonial. Grâce cependant à cette narration de la voix off de Vautier qui se poursuit jusqu'au bout du film en décryptant des situations filmées dans un rapport inédit d'égalité entre les sujets colonisés et le réalisateur français (N. Claire et Al, 2016) ; on comprend qu'en fait, derrière l'expression munificente des images qui suscitait l'enthousiasme et l'admiration par son opulence, on assistait à une « aggravation » aux conséquences irrémédiables. (T. Saïd, 2010, p. 101)

Le premier chapitre d'*Afrique 50* en effet, est largement centré sur les activités des enfants. Les enfants « jouent. *Que feraient-ils d'autre ? Il n'y a de place dans les écoles d'Afrique Noire que pour 4% des enfants d'âge scolaire. Juste le pourcentage suffisant pour que l'administration ait des greffiers, et les compagnies coloniales des comptables.* » Vautier met ici en cause l'administration coloniale qui ne crée des services publics que lorsque les enjeux économiques font sentir le besoin d'une amélioration des conditions de vie des colonisés.

On peut avancer sans se tromper que le dispositif mis en place par les séries « scènes et types » dès la première seconde du film fonctionne comme une accroche, illustrant le travail rural (pêche, agriculture, élevage). Ces scènes confortent et rassurent le spectateur blanc dans sa posture de voyeur et de dominant avant que les commentaires le désarçonnent et pour la plupart le heurtent. Dans la deuxième partie du film, le cinéaste présente le caractère précaire et dangereux du travail ouvrier, filmant des Africains au service des navires des compagnies coloniales qui « *attendent dans le petit matin, pour s'en aller remplis des produits de la terre des nègres, de la peine des nègres* ».

Afrique 50 ne fut réhabilité en France qu'en 1996, lors d'une séance organisée sous la houlette du directeur de la Cinémathèque française, Jean Rouch. Encore aujourd'hui, il n'a pas d'existence juridique et n'est toujours pas inscrit aux Registres de la Cinématographie et de l'Audiovisuel.

Dans la veine du documentaire colonial et anticolonial, depuis les indépendances, la grande majorité des documentaires réalisés par les Africains et souvent coproduits par l'Occident, en dépit de leur valeur esthétique incontestable donnent le sentiment de n'exister que pour prolonger une néo-colonisation mentale du continent, marginalisant ainsi son propre public.

2. UN DOCUMENTAIRE ACCESSOIREMENT EXOTIQUE DOMINE PAR LA "CONJONCTION DE LA SCIENCE ET DE L'ART"

Comparativement aux fictions audiovisuelles et cinématographiques, les films documentaires des réalisateurs Africains ne font pas leur parcours de diffusion dans les salles de cinémas et sur les chaînes de télévision en Afrique, mais essentiellement dans les festivals. Pourtant les salles de cinéma font progressivement leur retour en Afrique et les chaînes de télévision grâce à la libéralisation de l'audiovisuel sont de plus en plus nombreuses. Les raisons sont nombreuses et multiformes certes, mais en dehors de la question économique qui justifie

la rareté des documentaires, il faut mentionner comme le démontre la suite du présent essai, que la désaffection du public local est liée principalement au non renouvellement des formes.

2.1. LE DOCUMENTAIRE AFRICAIN : UN DOCUMENTAIRE DE DEUX GENRES

Il est entendu que le Film documentaire ou un documentaire est un film didactique, présentant des faits authentiques non élaborés pour l'occasion. Aussi, le documentaire ne demeure pas un simple et vulgaire produit de divertissement. Il est une puissante arme culturelle et idéologique, un bien culturel de masse.

Selon le site Balises¹¹, de l'Égypte au Niger en passant par le Sénégal, des réalisateurs comme Safi Faye, Med Hondo, Atteyat Al Abnoudy ou Brahim Tsaki se sont emparés du genre documentaire, construisant un patrimoine cinématographique aux accents formalistes et politiques. Les six films qui ont marqué l'histoire du documentaire en Afrique sont :

Cabascabo, d'Oumarou Ganda | Niger, 1969, 45 minutes ; *Fad'jal*, de Safi Faye | Sénégal, 1979, 1h48 ; *Les Enfants du vent*, de Brahim Tsaki | Algérie, 1981, 1h10 ; *Permissible Dreams (Al-Ahlam al-Mumkinna)*, d'Atteyat Al Abnoudy | Égypte, 1983, 31 minutes ; *Sambizanga*, de Sarah Maldoror | Angola, République du Congo, France, 1972, 1h42 ; *Les Bicots-nègres, vos voisins*, de Med Hondo | France, Mauritanie, 1973, 1h42.

Au-delà du constat qu'aucun des films des décennies 1990 et 2000 ne soit adjoint à cette liste de "documentaires historiques", ces productions indiscutablement monumentales d'un point de vue esthétique peuvent être réparties en deux groupes sur la base des thématiques traitées.

Les films ethnographiques (*Cabascabo*, 1969 ; *Fad'jal*, 1979 ; *Les Enfants du vent*, 1981 ; *Permissible Dreams* 1983) au nombre de quatre constituent le premier groupe. Ils sont tous emprunts de sentiments, de vécu, et de changement social. Le deuxième groupe (*Sambizanga*, 1972 ; *Les Bicots-nègres, vos voisins*, 1973) sont des films politiques. Cette répartition en film ethnographique et politique militant est symptomatique de la caractérisation actuelle du document africain qui ne laisse pas de véritable place aux autres genres et formes de documentaires.

Pour *Cabascabo* le premier film de Oumarou Ganda (1935-1981), parlé en Djerma et sous-titré en français, Oumarou Ganda s'inspire de sa propre expérience au sein du corps expéditionnaire français en Indochine pour évoquer le retour au pays d'un tirailleur nigérien, qui dilapide sa prime de démobilisation dans les fêtes, l'alcool et les cadeaux aux amis opportunistes. La porosité entre réalité et fiction fait ici écho au film de Jean Rouch, *Moi, un Noir* (1959), tandis que la simplicité du noir et blanc et l'attention portée à la vie de tous les jours, dans le scénario comme dans les cadrages, annoncent la suite de l'œuvre d'Oumarou Ganda. Ce moyen-métrage dont il est à la fois auteur, réalisateur et interprète est sélectionné pour la Semaine de la critique du Festival de Cannes en 1969 et récompensé par plusieurs prix et mentions dans d'autres festivals internationaux. (Balises, 2022)

Fad'jal de Safi Faye (née en 1943) raconte de son côté, la vie dans un village sérère à travers le récit qu'en fait l'ancêtre aux enfants, sous un monumental fromager. Les premières images sont tournées à l'école où l'on enseigne en français l'histoire de France. Ensuite, à part pour lire et commenter un texte officiel, ou pour les rares et sobres interventions en voice-over de la cinéaste, les dialogues sont en wolof. Les scènes de vie au village se succèdent, entre travaux ruraux, rituels et vie quotidienne. « Un jeune Sérère doit savoir danser, travailler et lutter » dit

¹¹ BALISES (28/02/2022), *6 documentaires africains incontournables*. <https://balises.bpi.fr/figures-tuteliaires-du-cinema-africain/> Consulté le 30 avril 2020

Safi Faye. On pourrait ajouter « aimer » à cette liste tant les rapports entre les personnes sont forts et touchants. Les gros plans sur les sujets en action ou en paroles les mettent en valeur. Les plans larges et fixes saisissent la variété des paysages et des activités des villageois. Safi Faye s'affirme paysanne et pense que l'agriculture est la véritable richesse de l'Afrique. (Balises, 2022)

Dans *Les Enfants du vent*, son premier long-métrage, Brahil Tsaki, né en 1946 à Sidi Bel Abbès filme avec tendresse et mélancolie trois histoires d'enfants, dans l'Algérie du début des années quatre-vingt. Le film donne à voir la solitude et la désillusion de ces jeunes personnages aux prises avec une société triste et aliénante. La rêverie et le jeu ne sont pourtant pas absents, et les enfants tentent malgré les obstacles de trouver une forme d'évasion, au-delà de la morosité quotidienne. Prix de la Critique à Venise en 1981, le film marque, par sa sensibilité et ses qualités esthétiques.

Permissible Dreams de Atteyat Al Abnoudy (1939-2018) documente quant à lui, la vie d'Oum Said, une paysanne vivant avec mari et enfants dans un village proche du canal de Suez. Elle filme les gestes du quotidien (les soins aux animaux, le lavage des vêtements, le pétrissage du pain, etc.) et recueille la parole d'Oum Said qui, face à la caméra, évoque son mariage, la fuite de sa famille durant la guerre des Six Jours, leurs difficultés économiques, et surtout sa condition de femme et ses rêves pour ses enfants.

Pour avoir travaillé longuement avec de Jean Rouch, la proximité troublante entre la fiction et la réalité âprement discutée par les ethnographes n'est guère surprenante dans la touche esthétique de Safi Faye qui met en scène un ancêtre et des enfants, sous un monumental fromager et Oumarou Ganda qui se met lui-même en scène. Quant *Permissible Dreams* de Atteyat Al Abnoudy et *Les Enfants du vent* de Brahil Tsaki ne sont n'est ni plus ni moins que la vision de Claude Vermorel depuis *Les conquérants solitaires* (1949) qui prônait déjà une vision de « l'Afrique quotidienne » et de sa « vie intime et réelle ». (M. Alain, 2001 ; 2)

On comprendra aisément qu'un ancien combattant Africain (Oumarou Ganda), pour "fuir" les souvenirs violents et les affres de la guerre qui le hantent certainement, se refuse d'en faire le sujet de son premier film. Cependant le regard que le réalisateur de *Cabascabo* porte sur la prime de démobilisation, sujet central de son documentaire dérange fortement à double titre.

L'ex-militaire réalisateur-acteur est démobilisé, riche, entouré et fêté. Généreux, il va dilapider sa prime dans l'insouciance totale en 1969. Même s'il sera bientôt abandonné par tous ses amis, l'histoire révèle que cette même prime a fait l'objet d'un massacre 25 ans plutôt. Le massacre de Thiaroye en effet, s'est déroulé dans un camp militaire de la périphérie de Dakar au Sénégal le 1^{er} décembre 1944 quand des troupes coloniales et des gendarmes français ont tiré sur 1600 (officiellement 1280) tirailleurs sénégalais, anciens prisonniers de la Seconde Guerre mondiale récemment rapatriés, qui manifestaient pour le paiement de leurs indemnités et le versement du pécule qui leur était promis depuis des mois. Les veuves de Thiaroye n'ont jamais perçu de pension¹².

Il est envisageable qu'un documentaire sur le massacre de Thiaroye en 1969 n'aurait bénéficié d'aucun financement français. De plus, le film serait assurément censuré en France et en

¹²Le cinéaste sénégalais OUSMANE Sembène (1923-2007) a réalisé un film consacré à cet événement : *Camp de Thiaroye*. Il reçut le prix spécial du jury à la Mostra de Venise en 1988 et prix UNICEF. Il n'est publié en DVD qu'en 2005. En 2004, BOUCHARB Rachid a réalisé un court-métrage animé, *L'Ami y'a bon* — référence au personnage publicitaire de la marque de chocolat en poudre Banania —, qui retrace l'histoire d'un tirailleur, de sa mobilisation jusqu'à sa mort à Thiaroye.

Afrique pour des raisons évidentes, puisque le massacre en lui-même fait encore débat même si en le président français, François Hollande, dans un discours prononcé à Dakar le 12 octobre 2012, est le premier homme politique français à rappeler officiellement cette tragédie¹³.

Mais la seconde gêne fondamentale provenant du film naît de son regard sous-jacent, profondément paternaliste et moralisateur, réifiant ainsi l'image d'Epinal, de l'Africain éternel enfant, fainéant, rieur, enclin qu'à la danse et à la bombance. Ici se démontre la similitude entre le regard de l'ethnographe-réalisateur africain 'peau noire masque blanc' et celui de Claude Vermorel le réalisateur colonisateur.

Vermorel en effet, est marqué par une vision « paternaliste » de la présence coloniale caractéristique de l'après-guerre. L'indigène n'est plus cet être sauvage ou un simple objet de curiosité, mais il reste un être soumis, fainéant et finalement incapable de se passer de la présence coloniale. La présence coloniale ici est marquée par ce traître assimilé, outrancièrement riche aux yeux de ses courtisans, grâce à sa proximité avec l'empire colonial.

Combien de films exotiques, de westerns n'ont-ils pas été, en définitive, des manifestations racistes, indirectes peut-être, mais qui ont imposé aux foules des clichés inexacts sur lesquels elles continuent de juger ? Combien de fois l'indien n'est-il qu'un méchant Peau-rouge et l'homme à la peau noire un « sauvage » sans valeur ? (*Écrans de France*, 162, 1956 ; 7)

A la fois ethnologues, artistes et techniciens, pour ces réalisateurs qui comprennent la polysémie des images et le langage cinématographique, le cinéma n'est pas un moyen d'illustration ou de vulgarisation, mais plutôt une procédure cognitive spécifique. Tout comme Piault, ces créateurs considèrent en effet le cinéma et l'ethnologie comme « *les enfants jumeaux d'une entreprise commune de découverte, d'identification [...] du monde et de ses histoires* » (P. Marc-Henri, 2000, p. 10). Pourtant de manière inconsciente, ils réifient les schèmes du documentaire colonial.

Ces documentaires n'enthousiasment pas le spectateur africain quand il a enfin l'occasion de les voir. Pourquoi un africain ou un spectateur tout court ira au cinéma pour voir son quotidien, s'il le vit déjà ? Le mérite de cette interrogation est de questionner à la fois les sujets traités par nos ethnologues- cinéastes et les structures des films en elles-mêmes.

Pour ce qui est de la structure, puisque l'anthropologie visuelle a toujours sa raison d'être, ce n'est pas la monstration du quotidien des Africains qui est mis en cause mais plutôt la mise en scène de ce quotidien exsangue de tout spectacle. Or on ne le sait que trop bien, l'essence et la raison même du cinéma se trouve être le spectacle. Si ces films séduisent les spectateurs d'autres horizons, c'est pour une seule et bonne raison liée à la pérennisation des schèmes de l'exotisme et de l'image d'Epinal qui à n'en point douter constituent des spectacles haut en couleur et en émotion (fussent-ils en noir et blanc), pour celui qui découvre à travers le film de nouveaux lieux et de nouvelles manières de vivre. Il est vrai que le documentaire travaille sur le réel et ne peut donc pas le falsifier ou le manipuler pour servir des scènes spectaculaires au spectateur. Mais ne dit-on pas que le réel est toujours au-delà de la fiction ? Le problème se trouve donc dans le regard du cinéaste et non dans celui du spectateur qui ne fait que consommer, approuver ou désapprouver ce qu'il voit à l'écran.

Concernant les sujets, s'il ne s'agit pas que du quotidien des populations, puisque certains documentaires sont politiques et font le procès de l'ex-colonisateur. Cependant ils conservent

¹³ jeuneafrique.com. (15 octobre 2012), *France – Afrique : le texte du discours de Dakar prononcé par François Hollande*. <https://www.jeuneafrique.com/173903/politique/france-afrique-le-texte-du-discours-de-dakar-prononce-par-fran-ois-hollande/>. Consulté le 30 septembre 2019

tous le même regard. *Les Bicots-nègres, vos voisins* (1973) de Med Hondo (1936-2019) prend la forme d'une série de saynètes qui soulignent le poids du colonialisme français sur le sort des travailleurs immigrés africains. L'esthétique du collage visuel et sonore rappelle les ciné-tracts et les vidéos politiques du début des années soixante-dix. Elle sert un propos ouvertement politique qui est aussi une réflexion sur le cinéma. Dans une longue introduction, l'acteur Bachir Touré discourt de manière burlesque sur la représentation de l'Afrique au cinéma. Puis, c'est un cours de géographie marxiste qui est proposé pour évoquer la circulation de la main-d'œuvre entre l'Afrique et l'Europe. Ensuite, une saynète satirique de fiction voit s'entretenir plusieurs riches hommes blancs d'âge mûr sur le sort des travailleurs et de pays aux noms à peine imaginaires, dans le jardin luxuriant d'une maison coloniale. Témoignages, discours, manifestations... les régimes d'images s'entrechoquent pour faire émerger, souvent par l'humour, la violence et l'absurdité d'une situation sociale directement liée à l'histoire coloniale.

Le film *Sambizanga*, bien que politique et de triple nationalité, ne concerne pas la présente étude, puisque la réalisatrice Sarah Maldoror, de son vrai nom Marguerite Sarah Ducados (1929-2020), est une cinéaste française. Les propos n'intéresseraient pas le film mais plutôt, les raisons qui ont poussé les responsables de cette classification à y introduire une telle production. Toutefois, toute analyse ou conclusion active n'aurait pas de fondement scientifique puisqu'il ne s'agit que d'une seule occurrence.

Si les premières générations de documentaires sont soit ethnographiques soit politiques ne laissant aucune place au développement des autres genres, les productions des années 2000, elles, consacrent la conjonction de la science et de l'art, en tentant de diluer cette tendance ethnographique dans une démarche éminemment artistique.

2.2. LA CONJONCTION DE LA SCIENCE ET DE L'ART DANS LE DOCUMENTAIRE AFRICAIN AU DETRIMENT DU SPECTACLE RENOUVELE

Au cours de cette dernière décennie, les cinq documentaires les plus primés dans les festivals ou vus en salle cette sont : *La femme porte l'Afrique*¹⁴ (2009) de Idrissa Diabaté, Kemtiyu, Séex Anta - Cheikh Anta¹⁵ (2016) de Ousmane William Mbaye, *En route pour le*

¹⁴ *La Femme porte l'Afrique*, Documentaire, Réalisé par Idrissa Diabaté, France • 2009 • 52 minutes • DV Cam, Prix spécial de l'UEMOA (Union Economique et Monétaire Ouest-Africaine) au Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (FESPACO) 2009.

¹⁵ *Kemtiyu, Cheikh Anta*, Documentaire de création, Scénario Réalisation & Production : Ousmane William Mbaye, 2016, 94', Appleprores 4:2:2 HD 1920x1080 Stéréo – DCP – Blue Ray – DVD, prix du meilleur documentaire et prix UE/ACP du meilleur documentaire, FESPACO 2017

*milliard*¹⁶ (2020) de Dieudonné Hamadi, *Traverser*¹⁷ (2020) de Joël Akafou et *Garderie nocturne*¹⁸ (2021) de Moumouni Sanou.

La femme porte l'Afrique de Idrissa Diabaté et *Kemtiyu, Séex Anta* sont de véritables odes à la volonté de liberté économique, à la résilience et à l'autonomie de penser par soi-même de l'Africain. Au sud et au nord du Burkina Faso, au centre et à l'Ouest de la Côte d'Ivoire, *La femme porte l'Afrique* présente cinq femmes avec leur fardeau quotidien. Mais alors que le téléspectateur s'attend à la sempiternelle main tendue de cette classe défavorisée croulant sous le poids de l'Afrique, il est plutôt saisi et transporté par la chaleur qui émane de la force et du courage de ces mères d'une incroyable beauté physique et d'âme. Ces mères sont transfigurées par l'énergie qu'elles déploient à la tâche et non par la magie de la caméra qui dans un respect presque de cathédral restitue sans sublimer les scènes et les propos des protagonistes sans voix over.

Kemtiyu Séex Anta, de son côté est un film doublement didactique. Ce documentaire portrait est d'abord une invite à la découverte de l'historien, célèbre égyptologue, scientifique et homme politique sénégalais dont l'œuvre a contribué à réhabiliter les civilisations noires. Cheikh Anta Diop est ce savant à qui l'on doit la traduction des mathématiques en wolof, l'alphabet ou encore l'une des thèses les plus diffusées, soutenue en 1960 et retentissant dans tout le « monde noir », des Antilles jusqu'aux États-Unis¹⁹. Par la suite le model de production de ce documentaire historique est toute une école. Le film est désormais sous-titré en wolof et doublé en swahili. C'est « un excellent outil, pour la promotion et la vulgarisation » de la langue wolof, notamment auprès des jeunes. Ce travail de sous-titrage a été mené par le groupe « Céytu-Littérature en wolof », composé de Ousseynou Bèye, Matar Fall et Boubacar Boris Diop. « Nous sommes fiers d'avoir relevé le défi de la traduction (...). Le groupe Céytu a travaillé collégialement et a mené de nombreuses discussions, pour trouver le mot juste et concis, sans trahir le dialogue », souligne le cinéaste. (Le Point Afrique, 2016)

¹⁶ *En route pour le milliard*, Documentaire, Réalisé par Dieudo Hamadi, France, République démocratique du Congo 2020, Date de sortie : 29 septembre 2021, Durée : 1h18, Labélisé Cannes 2020

¹⁷ *Traverser*, Titre anglais : *After the Crossing*, Documentaire, Réalisé par Joël Akafou, France, Burkina Faso, Belgique • 2020 • 76 minutes. Distinctions officielles 2021 • Open City International Documentary Film Festival • Londres (Royaume-Uni) • Open City Award, 2021 • FESPACO - Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou • Ouagadougou (Burkina Faso) • Sélection officielle, 2020 • Festival international du film de Berlin - Berlinale • Berlin (Allemagne) • Section Forum, 2020 • EntreVues - Festival du film de Belfort • Belfort (France) • Grand Prix Janine Bazin, 2020 • États généraux du film documentaire • Lussas (France) • Sélection Docmonde, 2020 • DOK.FEST Internationales Dokumentarfilmfestival München • Munich (Allemagne) • Section Panorama, 2020 • Visions du Réel • Nyon (Suisse) • Section Latitudes.

¹⁸ *Garderie nocturne*, Documentaire, Genre : Société, Réalisé par Moumouni Sanou, Burkina Faso, France, Allemagne, 2020, 67 min, CNC, Docmonde http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/61981_1. Le documentaire a remporté l'Étalon d'or au dernier Fespaco. 2021 • FESPACO - Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou • Ouagadougou (Burkina Faso) • Compétition officielle - Documentaire long métrage, 2021 • États généraux du film documentaire • Lussas (France) • Sélection Docmonde, 2021 • International Documentary Film Festival Flahertiana • Perm (Russie) • Compétition internationale, 2021 • Visions du Réel • Nyon (Suisse) • Latitudes, 2021 • Festival international du film de Berlin - Berlinale • Berlin (Allemagne) • Première mondiale - Section Forum.

¹⁹ Le Point Afrique. (2016), « *Kemtiyu, Séex Anta* », le documentaire qui révèle Cheikh Anta Diop https://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/11/23/kemtiyu-le-retour-de-cheikh-anta-diop_5036256_3212.html. Consulté le 10/10/2022

Il ne faut pas non plus oublier la portée idéologique du titre qui selon Théophile Obenga, égyptologue congolais et ami de Cheikh Anta Diop, interrogé dans le film : « Kemtiyu se rapproche dans sa traduction de Kemit, les Noirs, et donc le pays des Noirs, ou l'Égypte ». Toutefois le regard du réalisateur empêche le film de relater la carrière politique de Diop, englué dans un combat contre Senghor. Il empêche aussi d'actualiser et de confronter les travaux de ce grand scientifique aux découvertes nouvelles déjà discutées sa monumentale thèse.

Totalement à contre-courant de ces deux premiers réalisateurs qui renouvellent le spectacle tant dans la thématique que dans l'esthétique, en montrant une Afrique consciente des luttes à mener pour s'affirmer, *En route pour le milliard* de Dieudonné Hamadi montre l'Afrique des éternelles guerres fratricides sanglantes avec leur lot de mutilés, quand *Traverser* de Joël Akafou montre une jeunesse connectée, bien portante et heureuse de vivre qui en dépit de tout, immigre vers l'Europe. *Garderie nocturne* de Moumouni Sanou pour sa part expose une Afrique, continent et lieu de perdition et d'altérité. Si ces trois derniers films ne présentent pas de faiblesses esthétiques majeures, il n'en demeure pas moins que leur idéologie sous-jacente procède de la monstration et de la réification de l'image d'Épinal de cette Afrique exotique.

Une image d'Épinal signifie : une idée reçue, un cliché, un lieu commun, une vision embellie et trompeuse de la réalité, une représentation idéalisée des choses. A l'origine, ce sont des images colorées qui pouvaient représenter aussi bien des situations vécues, comme des batailles ou des actes héroïques, par exemple, que des situations imaginaires pour illustrer les livres d'enfants, des images pieuses ou même des devinettes. Ce type d'image était très apprécié surtout dans les couches peu éduquées de la société, et ce depuis le XVe siècle²⁰.

Traverser renvoie à cette Afrique valide qui pourtant manque de confiance en elle et ne pense avoir de salut que dans les bras de l'Occident. Il s'agit de l'Afrique fainéante, assistée qui se tourne toujours vers l'Occident pour vivre enfin une vie décente, une vie de rêve, impossible et inaccessible sur ses propres terres. Touré Inza Junior, que tous ses amis appellent "Bourgeois", est un jeune homme originaire de Côte d'Ivoire. Il a survécu à la traversée. Mais il rêve de la France et est prêt à tout faire pour s'y rendre afin de rejoindre une de ses fiancées. *Traverser* consolide inconsciemment un nouveau chapitre dans les récits des rêves d'avenir de certains jeunes Africains en Europe. Ce film retrouve ses influences dans le néoréalisme italien²¹. (A. N. Giona, 2022).

En route pour le milliard, lui, véhicule l'image de cette Afrique sauvage, "Zoo humain" qui n'a pas d'égard pour ses semblables pourtant meurtris dans leur chair et dans leur âme. Ce film poignant et émouvant bat tous les records de programmation en Occident (plus de 27 programmations²²). Du 5 au 10 juin 2000, la ville de Kisangani, située au nord-est de la République démocratique du Congo, fut en proie à de violents massacres provoqués par le conflit entre l'Ouganda et le Rwanda. Dans ce documentaire bouleversant, le réalisateur, Dieudo Hamadi, accompagne les victimes de ces affrontements, dans leur combat pour la

²⁰ <https://www.expressio.fr/expressions/une-image-d-epinal>, consulté le 12/08/2022. Dans la Lorraine et plus précisément dans le département des Vosges, se trouve la préfecture, Épinal, ville d'environ 33 000 habitants qui se niche le long de la Moselle. C'est dans cette ville qu'en 1796, le dénommé Jean-Charles Pellerin a créé une imprimerie d'où, au XIXe siècle, sortaient en série ce type d'image. Alors qu'aujourd'hui on va chez un marchand de journaux acheter un magazine, autrefois c'étaient des images comme celles d'Épinal qui en faisaient office, vendues par des colporteurs.

²¹ Giona A. Nazzaro. 2022, *Traverser, Visions du Réel*, https://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/59537. Consulté le 10/10/2022

²² Voir le nombre de programmation officielle en salle sur <https://enroutepourlemilliard.com/>. Consulté le 10/10/2022

justice et dans leur quête de reconnaissance. Le petit groupe de rescapés entame donc un long voyage, de cette ville-martyre jusqu'à la capitale Kinshasa, où ils viennent courageusement demander réparation à l'Etat dans un contexte politique troublé.

Malheureusement ce film sélectionné à Cannes, emmaillé de temps à autre par des représentations théâtrales et des chants est inabouti et laisse le téléspectateur en bordure de route tout comme ses protagonistes livrés à leur destin et à leur triste sort. Le téléspectateur se rend compte très vite que le voyage "provoqué" est un simple mouvement d'humeur non accompagné et mal préparé par les victimes livrées à leur triste sort. Après la monstration de ces victimes, une fois la caméra et les écrans des salles luxueuses éteints, qu'est-ce qui advient de ces rescapés amputés et utilisés pour la cause d'un documentaire plus politique que didactique ? Bien que ce documentaire soit labelisé Cannes, aucun élan du cœur, aucune action politique n'a été posé pour rétablir ces hommes et ces femmes dans leur droit.

Garderie nocturne, Etalon d'or au dernier Fespaco 2021 met en scène de son côté, à Bobo-Dioulasso, au Burkina Faso, des mères travailleuses du sexe qui confient la nuit leurs bébés ou très jeunes enfants à Madame Coda et à sa belle-fille pour revenir les chercher aux aurores. Ce documentaire en dépit de ses bonnes intentions et de son esthétique du "silence" relais le cliché de la "Vénus hottentote. Il s'agit du corps et du large postérieur fascinant de Saartjie Baala, cette femme khoïsan réduite en esclavage et exhibée en Europe. Ce documentaire de plein pied dans l'exotisme, réitère la fascination pour le corps nu de la femme africaine et amplifie le fétichisme de la sexualisation exacerbée si récurrent dans les films coloniaux.

Selon Leonid Heller (2009. P319), pendant longtemps, le vocable "exotique" a le sens assez restreint de « ce qui n'est pas du pays » et se réfère le plus souvent aux plantes. C'est vers le milieu du XIXe siècle qu'il va s'imprégner des nuances sémantiques que nous lui connaissons ; grâce surtout à la littérature française, aux écrits de Gautier, Baudelaire, Hugo, Goncourt. Le goût de l'exotique gagne l'Europe tout entière, mélange d'attirance pour le monde étranger et de volonté d'échapper au sien, moins naturel, moins beau, moins vivant car plus « embourgeoisé ».

A peine la mode exotique s'installe-t-elle que, déjà, Alphonse Daudet en dresse un bilan parodique dans son fameux *Tartarin de Tarascon* (1872). L'imagination de Tartarin mélange tout, les Indiens Sioux, les grizzlis, les bandits des Abruzzes et les pirates malais, les Tatars, les Nègres et les Chinois. Dans le monde exotique, nous dit Daudet, c'est l'ambiance qui compte, les détails y sont entièrement subordonnés, ils sont interchangeable.

Autre leçon tartarinesque : l'exotisme manie des clichés et conduit rapidement au kitsch. S'y ajoutent peu à peu d'autres nuances : énigmatique, fantasque, bizarre, excentrique, même glamour. Dans quelques domaines de la vie occidentale, l'exotique devient pratiquement l'équivalent de l'érotique : exotique dance et « striptease » sont synonymes (il faut dire que le fantasme d'une sexualité « naturelle », ludique et libre, est un ingrédient permanent des représentations exotiques). (H. Leonid, 2009, p. 320)

Il y a deux conséquences à tirer du décalage entre ces trois derniers documentaires et les deux premiers. La première est que tous les films de cette dernière décennie ont été financés indifféremment en partie ou entièrement par des organismes Occidentaux, notamment l'OIF. On ne peut donc valablement pas affirmer que l'Occident finançant les films exige un choix de sujet et un traitement particulier et désavantageux pour l'Afrique. De plus les esthétiques mise en valeur proviennent pour la plupart des théories sur le cinéma du réel de Jean Rouch.

Ici seront donc mise en cause deux phénomènes combinés que sont l'âge des réalisateurs liée à la formation et le processus de sélection des structures organisant des résidences pour le

développement des projets documentaires, notamment celui de Africadoc²³. Idrissa Diabaté²⁴ est né en 1948 à Duékoué (Côte d'Ivoire) et a été un grand ami de Jean Rouch. On comprendra alors son attachement au film ethnographique. Néanmoins, de par son parcours et sa formation, ce réalisateur talentueux et rigoureux connaît les schèmes des films coloniaux (qu'il a visionné mainte fois) et sait comment les éviter. Concernant Ousmane William Mbayéné, il est né en 1952 à Paris. Ces deux réalisateurs nés avant les indépendances en Afrique ont sûrement mieux intégré et saisi les enjeux du film africains. Par contre les trois autres réalisateurs nettement plus jeunes. Ils n'ont nécessairement pas conscience du chemin parcouru par le cinéma en Afrique et n'ont certainement pas visionné dans leur parcours les films coloniaux. C'est donc inconsciemment qu'ils reproduisent ces schèmes. Joël Akafou est né en 1986 en Côte d'Ivoire, Dieudonné Hamadi est né en 1984 à Kisangani et Moumouni Sanou est né en 1987 au Burkina Faso. En sus, les trois documentaires fortement ethnographiques avec une forte dose d'image d'Épinal ont tous subi une sélection avant d'être développés en résidence. C'est au cours de cette sélection que les responsables de "Africadoc" procèdent au tri et au choix des sujets sur l'Afrique marginalisée. Subtilement influencés par la suite, au cours du développement des projets, les réalisateurs finissent par adopter le regard du téléspectateur occidental. C'est le regard "dit" de celui qui va en salle et offre des lauriers. Ici se profile à l'horizon l'appât du gain. Pourtant on le voit bien, même le public européen est prêt à suivre tous les sujets documentaires pourvus qu'ils soient bien traités.

CONCLUSION

Le documentaire de l'Afrique francophone libre est réactionnaire. Obnubilé par son acharnement effréné à répondre aux affres de la colonisation, les productions refusent systématiquement, toutes les autres formes de documentaire et de renouvellement pour s'enfermer inexorablement et irrémédiablement dans une forme unique. De ce fait, elles reproduisent inconsciemment les schèmes de la colonisation en perpétuant la divulgation de l'image d'Épinal de l'Afrique.

Il est vrai toutefois, que les enseignements de Jean Rouch perpétués par les Ateliers varan sont pour beaucoup dans la réussite esthétique des documentaires en Afrique francophone. Jean Rouch est particulièrement connu pour sa pratique du cinéma direct et pour ses films ethnographiques sur des peuples africains tels que les Dogons et leurs coutumes. Considéré

²³ AFRICADOC est une structure qui capte des fonds internationaux afin d'organiser des résidences exclusivement à l'endroit des réalisateurs de documentaire en Afrique. Les films soutenus par cette structure sont idéologiquement tournés vers le spectateur européen.

²⁴ Idrissa DIABATÉ, né en 1948 à Duékoué (Côte d'Ivoire), poursuit ses études supérieures en France. Après une maîtrise en Sciences et Techniques de la Communication (option audiovisuelle), et un DEA Média et Développement (Université Paris VII), il est titulaire d'une thèse de 3ème cycle sur l'utilisation des moyens de communication pour le développement en milieu rural : « Cas de l'UJAMA, Tanzanie ». Depuis 1982, il enseigne l'Audiovisuel à l'INSAAC (Institut National des Arts et de l'Action Culturelle) à Abidjan et il est chercheur associé au CERCOM (Centre d'Enseignement de Recherche en Communication) de l'Université d'Abidjan. Il est aussi formateur en réalisation cinématographique lors de festivals. Depuis 1986, il a réalisé de nombreux films documentaires sur des faits de société en Afrique dont plusieurs ont été sélectionnés, et primés pour certains, dans divers festivals. Sa dernière réalisation, « Yankel ! L'Afrique à l'atelier », est sortie en 2010. D'autre part, Idrissa Diabaté est co-auteur du livre « Intellectuels Ivoiriens face à la crise » paru aux éditions Karthala en décembre 2004.

comme le créateur de l'ethnofiction, un sous-genre de la docufiction, il est l'un des théoriciens et fondateurs de l'anthropologie visuelle. Avec Jacques d'Arthuys, attaché culturel de l'ambassade de France, il constitue alors un atelier de formation au cinéma documentaire sur pellicule en super 8, à la pédagogie simple, fondée sur la pratique : « on tourne le matin, on développe à midi, on monte l'après-midi et on projette le soir. » Après cette expérience, les Ateliers Varan sont créés en 1981 à Paris.

Toutefois le renouvellement esthétique des films documentaires africains qui n'a pas vocation à n'être qu'ethnographique ne pourra se faire que si les cinéastes du continent volontairement s'ouvrent à des esthétiques et des regards nouveaux.

Malheureusement, les documentaires des réalisateurs Africains tendent tous le plus souvent à montrer une Afrique triste, spoliée, malade, sale, en proie à la guerre... Rarement l'Afrique résiliente et combative est montrée. Il n'est guère étonnant que Piault Marc-Henri impute ces travers du cinéma ethnographique à l'ethnologie elle-même, vis-à-vis de laquelle il prend ses distances. Ne serait-elle plus qu'une discipline vouée « à la sauvegarde de civilisations et de formes culturelles menacées par l'expansion des mondes industriels » ? (P. 132). À cette position d'arrière-garde, il oppose les tenants d'une anthropologie axée sur les changements en cours et les syncrétismes en action qui subvertissent les modèles européens. Le cinéma ethnographique avait prudemment limité son champ à des manifestations extériorisées de la vie sociale. Piault veut étendre le domaine aux sentiments, au vécu, et plus généralement au changement social, et, pour s'aventurer dans ce domaine, prendre modèle sur les documentaristes non ethnographes.

L'objectif de cette analyse est de favoriser la recherche sur les relations franco-africaines pour la période contemporaine, au miroir de leur histoire et par le biais culturel. Le regret véritable est qu'au cours des ateliers de formation et des résidences, la perspective historique soit délaissée au profit de la pratique. Un programme thématique, et/ou chronologique, plus fouillé sur l'histoire du documentaire en Afrique francophone aurait eu l'avantage, d'une part, de fournir aux néophytes une grille de lecture minimale, utile pour le choix des projections et l'appréhension de leur contenu. D'autre part, une mise en relation avec l'actualité historique aurait permis de recadrer les jeunes réalisateurs africains dans leur contexte, et autoriser ainsi un jugement plus pertinent du message colonial et de son évolution. Les images parlent cependant souvent d'elles-mêmes, et cette étude aura su montrer à quel point ces films sont, et doivent être, objets d'étude.

Qu'est ce qui en est de la démarche idéologique enseignée dans les écoles de formation cinématographique en Afrique en dehors des ateliers proposés par les fonds occidentaux et quelle idéologie se profile véritablement dans les festivals de films africains ?

BIBLIOGRAPHIE

ADRIAN (14/06/2021) Mis à jour 03/07/2022, *Image d'Épinal : définition & origine*, <https://www.laculturegenerale.com/image-depinal-definition-origine-expression/> ©, consulté le 12/08/2022

BONI Assié Jean-Baptiste, 2020, « Cinéma et audiovisuel en Côte d'Ivoire (2002-2018). Une aventure ambiguë », *Afrique contemporaine* 2017/3 (N° 263-264), p. 385-403. DOI 10.3917/afco.263.0385

BOSSENSO Christian, Avril 1990, « La bonne conscience du cinéma colonial français » In *Hommes et Migrations*, n°1131. Les Africains Noirs en France. Première partie : Aspects socio-

économiques et conditions de vie. pp. 72-74. DOI : <https://doi.org/10.3406/homig.1990.4895>.
www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_1990_num_1131_1_4895. Consulté le 12/08/2022

BOULANGER Pierre, 1975, *Le Cinéma colonial : de « L'Atlantide » à « Lawrence d'Arabie »*, Paris, Seghers.

CHAUVIN Stéphanie, Juillet-septembre 1994, « Le cinéma colonial et l'Afrique, 1895-1962 » In *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°43. Dossier : Histoire au présent de la "political correctness" pp.143-144 ; <https://doi.org/10.3406/xxs.1994.3086>, https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1994_num_43_1_3086, Fichier pdf. Consulté le 27/03/2018

Expressio.fr, SD, *Une image d'Epinal*, <https://www.expressio.fr/expressions/une-image-d-epinal>. Consulté le 12/08/2022

GRACQ Julien, 2002, *Entretiens*, Paris, José Corti

HELLER Leonid, 15 septembre 2012, « Décrire les exotismes : quelques propositions », *Études de lettres* [En ligne], 2-3 | 2009. URL : <http://journals.openedition.org/edl/447> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.447>. Consulté le 18 décembre 2020.

LEPROHON Pierre, 1945, *L'exotisme et le cinéma : Les « chasseurs d'images » à la conquête du monde...*, Paris, J. Susse.

MIRINDI Wenceslas Busane Ruhana, 2019/2, « La notion de civilisation en droit colonial belge postérieur à la Seconde Guerre mondiale et en droit congolais postérieur à l'indépendance » In *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, (Volume 83), pages 101 à 131

MOREL Alain, Octobre-décembre 2001, « Marc-Henri Piault, Anthropologie et Cinéma. Passage à l'image, passage par l'image », *L'Homme* [En ligne], 160, mis en ligne le 31 mai 2007. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/7723> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.7723>. Consulté le 23 septembre 2020.

NICOLAS Claire, RIOT Thomas et BANCEL Nicolas, 27 septembre 2016, « Afrique 50 : le cri anticolonialiste de René Vautier » In *Décadrages*. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/785> ; DOI : [10.4000/decadrages.785](https://doi.org/10.4000/decadrages.785). Consulté le 30 avril 2019

PIAULT Marc-Henri, 2000, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Nathan

SEBASTIEN Denis, 2004, « Les revues françaises de cinéma face à la guerre d'Algérie » In *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 42, Mis en ligne le 09 janvier 2008, URL : <http://journals.openedition.org/1895/277> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.277>. Consulté le 16 avril 2022

SOLDE Vivien, SD, *Cinéma, colonialisme et anticolonialisme dans les revues de ciné-clubs confessionnelles ou laïques en France dans l'après Seconde Guerre mondiale*. <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/imagescroisees/chapter/cinema-colonialisme-et-anticolonialisme-dans-les-revues-de-cine-clubs-confessionnelles-ou-laiques-en-france-dans-lapres-seconde-guerre-mondiale/> Consulté le 12/08/2022

TAMBA Saïd, 2010, « Propos sur le cinéma colonial en tant que genre populaire » In *L'Homme & la Société*, n° 1, Association pour la Recherche de Synthèse en Sciences Humaines (ARSSH) | n° 175 | pages 99 à 114 <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2010-1-page-99.htm>. Consulté le 18 décembre 2020.